

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 34 (1992)
Heft: 181

Artikel: Gespräch mit Lawrence Kasdan : "Für die Zuschauer, die bereit sind, mehr zu entdecken, erschliessen sich sehr viele Ebenen"
Autor: Midding, Gerhard / Kasdan, Lawrence
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867346>

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: 19.01.2026

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

nach rechts unten fährt, bis eine Pflanze das Bild füllt. Mitten in der Fahrt folgt eine Überblendung auf eine andere Pflanze, die Kamera setzt ihre Bewegung im gleichen Tempo fort und erfasst schliesslich Alfre Woodard in einer Nahaufnahme. Diese Frau kennt der Zuschauer zu diesem Zeitpunkt noch nicht, und er kann auch nicht ahnen, dass sie und Glover später ein Paar werden. Dass sie es werden, erzählt die Kamera ganz unaufdringlich schon in diesem Moment.

Frank Schnelle

Die wichtigsten Daten zu GRAND CANYON (IM HERZEN DER STADT):

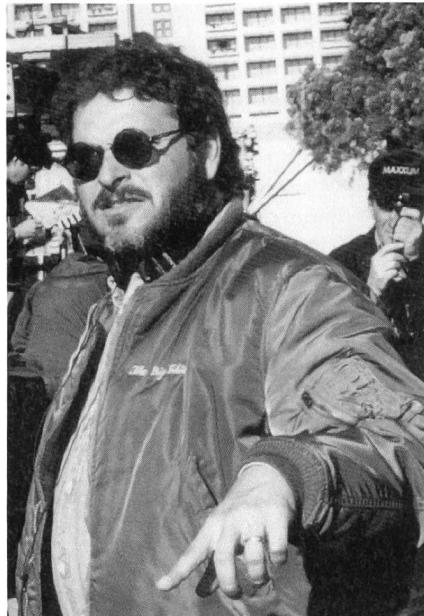
Regie: Lawrence Kasdan; Buch: Lawrence Kasdan und Meg Kasdan; Kamera: Owen Roizman, A.S.C.; Kameraführung: Rob Hahn; Kamera-Assistenz: Alan Disler, Rebecca Baehler; Schnitt: Carol Littleton, A.C.E; Production Design: Bo Welch; Art Director: Tom Duffield; Ausstattung: Cheryl Carasik; Kostüm: Aggie Guerard Rodgers; Maske: Leonard Engelmann; Maske Steve Martin: Frank Griffin, jr.; Frisuren: Marlene Williams; Frisur Steve Martin: Toni Walker; Musik: James Newton Howard.

Darsteller (Rolle): Danny Glover (Simon), Kevin Kline (Mack), Mary McDonnell (Claire), Jeremy Sisto (Roberto), Steve Martin (Davis), Mary-Louise Parker (Dee), Alfre Woodard (Jane), Tina Lifford (Deborah), Patrick Malone (Otis), Randle Mell (Alley-Baron), Sarah Trigger (Vanessa), Destinee DeWalt (Kellie), Candace Mead, Loren Mead (Claires Baby), Shaun Baker (Rockstar), K. Todd Freeman (Wipe), Deon Sams (Jimmy), Christopher M. Brown (Rotor), Gregg Dandridge (Eddie), Branscombe Richmond (Ace-Cop), Walt Jordan (Deuce-Cop), Todd Allen (Myers), Carole Ita White (Morgenschwester), Basil Wallace (Versicherungsvertreter), Georgina Lindsey (Cathy Fox), Jack Kehler (Steve Fox), Marlee Shelton (Amanda), Lynn Salvatori (Frau mit Baseballmütze), Jim Morange (Busfahrer), Henry Kingi (Skinhead), Steven Keith Davis (Scar), Sharon Lee Jones (Mädchen im Studio), Mary Ellen Trainor (Ms. Green), Ben Chaney (junger Roberto), Gary Cervantes (Uhrendieb), Ben McCrea (Jackson), Jeanne Bates (Mrs. Menken), Sam H. Ginsburg (Mr. Menken), Brett A. Jones (Dieb, der Fenster zerbricht), Paul Short (Myers Partner), Willie C. Carpenter (Simons Freund), Antonio Royuela (Carlos), Edward G. Perez, Clifton Gonzales Gonzales (Carlos Freunde), Hugh Ross, Anne Ward, Roxanne Kasdan (Davis' Assistenten), Cora Lee Day (Frau im Auto), John Ashby (Fahrer der Frau), Jacqueline Alexandra, Kristen Amber (Forum Zwillinge), John Saviss (Hubschrauberpilot).

Produktion: 20th Century Fox; Produzenten: Lawrence Kasdan, Charles Okun, Michael Grillo; assoziierte Produzentin: Meg Kasdan; USA 1992. 35mm, Farbe Deluxe; Panavision; Dauer: 131 Min. Verleih: 20th Century Fox, Genève, Frankfurt.

Gespräch mit Lawrence Kasdan

“Für die Zuschauer, die bereit sind, mehr zu entdecken, erschliessen sich sehr viele Ebenen”



FILMBULLETIN: Mister Kasdan, GRAND CANYON greift eine Vielzahl von Themen und Charakteren auf, der Film erscheint mir wie ein Fresko. Was war Ihr Ausgangspunkt?

LAWRENCE KASDAN: Der Film entwickelte sich auf sehr natürliche Weise aus Diskussionen, die ich während der letzten zwanzig Jahre mit meiner Frau Meg führte. An einem bestimmten Punkt entschlossen wir uns, einen Film über einige der Themen, die uns interessierten, zu machen. Dadurch konzentrierten wir uns auf bestimmte Charaktere und Themen, aus denen sich alles entwickelte. Die ganze Handlung wird in Gang gebracht vom zufälligen Treffen zweier Männer. Und das Leben jeder Figur in diesem Film wird von diesem Treffen berührt und beeinflusst. Dinge ändern sich, weil

sich diese zwei Männer begegnet sind. Der Film entwickelte sich also auf eine sehr natürliche Weise.

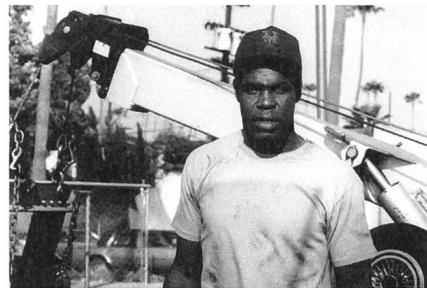
FILMBULLETIN: In welcher Reihenfolge fügten sich die Themen zueinander?

LAWRENCE KASDAN: Es ist schwer, zu sagen, was in einem solchen Prozess zuerst kommt. Aber die eskalierende Gewalt im Alltagsleben – nicht nur in Los Angeles, sondern in ganz Amerika – lag uns von Anfang an auf der Seele. Ebenso wie andere Probleme, die etwas fragiler und unspektakulärer Art sind: Wie gehen wir miteinander um? Ist es möglich, in dieser Gesellschaft die ökonomischen und ethnischen Barrieren zu überwinden und bedeutungsvollere Beziehungen untereinander herzustellen? Eine weitere Frage, die sich uns mehr und mehr aufdrängte, ist die, ob anscheinend zufällige Begebenheiten einem möglichen System gehorchen. Zufällig begegnen wir jemandem, und er gewinnt für unser Leben eine ungeheure Bedeutung. Warum gehen wir durch eine bestimmte Tür, biegen in eine bestimmte Richtung ab und treffen dort einen Fremden, der unser Leben beeinflusst? Was wäre passiert, wenn wir in die entgegengesetzte Richtung gegangen wären? Und tatsächlich haben wir das in der Vergangenheit oft getan und uns so um die Chance gebracht, jemanden zu treffen, der wichtig für uns werden könnte. Diese Zufälle können grossartige, aber auch katastrophale Folgen für uns haben.

FILMBULLETIN: Die Frage der Verpflichtung wird im Laufe des Films immer wichtiger: die Figuren sind nicht einfach Opfer des Zufalls oder der Umwelt, sondern sie werden sich einer Verantwortung bewusst.

LAWRENCE KASDAN: Das war uns von Anfang an wichtig. Der Film beschäftigt sich sehr ausführlich mit den Auswirkungen solch zufälliger Ereignisse. Und wenn man über die Auswirkungen nachdenkt, denkt man sehr schnell auch an Verantwortung und an Verpflichtungen, die sich aus angeknüpften Beziehungen ergeben. Eine der Sachen, über die ich bei diesem Film glücklich bin, ist die Tatsache, dass es für den Schwarzen und den Weissen offensichtlich schwierig ist, die Kluft zwischen einander zu überbrücken. Sie fühlen sich unwohl dabei, und keiner will den anderen kränken. Darauf wollte ich mein Augenmerk richten, obwohl wir in einer Zeit leben, in der viele sagen, solche Abgründe sollten nicht überwunden werden. Aber diese beiden Leute entscheiden sich dafür, etwas Unmodernes zu tun, etwas Unbequemes. Etwas, das mit vielen Risiken verbunden ist und Engagement verlangt.

FILMBULLETIN: Was waren für Sie bei einem derart vielschichtigen und ambitionierten Sujet die grösste Herausforderung und das grösste Risiko?



LAWRENCE KASDAN: Die Risiken und die Herausforderungen waren die gleichen. Die meisten amerikanischen Filme handeln von einer, vielleicht zwei Hauptfiguren: von einem Paar oder zwei Freunden, die ein Abenteuer erleben. Wenn Sie eine Geschichte mit mehreren Hauptfiguren erzählen, fühlt sich das Publikum oft verloren: es hat keine Identifikationsfigur, die es durch die Geschichte führt. Die Frage, was auf dem Spiel steht, ist schwerer zu beantworten. Und amerikanische Filme basieren auf der Idee, dass etwas auf dem Spiel steht: welches Ziel hat der Held, und in welche Gefahren begibt er sich? Wie stehen die Chancen, dass er sein Ziel erreicht? Auf diese Weise werden amerikanische Filme konstruiert. Und dies ist nun ein Film mit zehn Hauptfiguren! Da ist es für das Publikum schwierig, herauszufinden, in wen es seine Gefühle und sein Interesse investieren soll, herauszufinden, was jede einzelne Figur will und was auf dem Spiel steht. Stattdessen hat man das Gefühl, dass die ganze Gruppe sich in Gefahr befindet und ihre Umwelt die Bedrohung darstellt. Das ist ungewohnt für

Keine geradlinige Story, eher ein Patchwork der Episoden: Staunen vor dem Grand Canyon



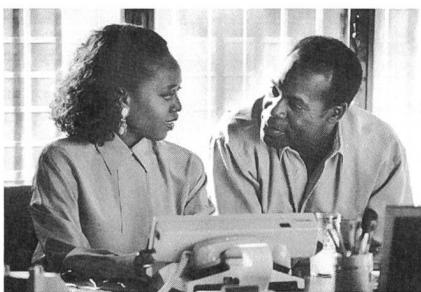
das amerikanische Publikum, und es ist schwer, die Zuschauer dazu zu bringen, sich darauf einzulassen.

FILMBULLETIN: Ihre Erzählstruktur, die Parallelmontage, eröffnet Ihnen viele Möglichkeiten: Sie können Entsprechungen und Gegensätze zwischen den einzelnen Geschichten herstellen. Wie wichtig war es Ihnen, dass sich die verschiedenen Sequenzen auch gegenseitig *kommentieren*?

LAWRENCE KASDAN: Das war für mich unbedingt wichtig. Die Struktur des Films möchte ich mit einem engverwobenen Wandteppich vergleichen, der ein Bild des gegenwärtigen Lebens in Amerika entwirft und eine Art Traum über Los Angeles ist. Aber das tatsächliche Erzählmuster, das meine Frau und ich diskutierten, ist das eines Maschendrahtauns, in dem die verschiedenen Geschichten ineinander greifen. Man weiss nie, zu welcher Geschichte man als Nächstes schneidet, denn die Bindeglieder sind nicht erzählerischer, sondern thematischer Art. Die Assoziationen ergeben sich aus dem Thema, gerade so, wie es bei einer Kurzgeschichtensammlung oder einem guten Rockalbum der Fall ist. Die Verbindungen zwischen den Songs müssen nicht offensichtlich sein. Oft erschliessen sie sich erst, nachdem man es mehrmals gehört hat. Das entspricht genau der Struktur des Films: jede Sequenz kommentiert etwas Vorangegangenes.

FILMBULLETIN: Der Film verrät Ihren Hang zur Symmetrie. Ist diese für Sie ein Ausgangspunkt oder ein Ziel?

LAWRENCE KASDAN: Sie ist in meinen ästhetischen Vorstellungen derart tief verwurzelt, dass sie für mich beinahe unumgänglich geworden ist. Einige Dinge drängten sich mir sofort auf. Zunächst einmal die Parallelen zwischen den beiden Basketballspielen am Anfang, das eine auf dem ärmlichen Sportplatz, das andere in der Arena, und dem Spiel von Simon und Mack am Ende. Das fungiert als eine Art Bücherstütze, die alles einrahmt: ein würdevoller Sport, der irgenwie ausserhalb der Gesellschaft steht, dessen Reinheit nicht von ihr angetastet wird. Das ist sicher ein Beleg für die Anziehungskraft, die die Symmetrie für mich hat. Ich habe das Gefühl, dass es im Leben immer eine Art von Balance gibt: obwohl es chaotisch und zufällig wirkt, gibt es immer etwas, was dies ausgleicht. Und ich glaube, das zeigt sich in all meinen Filmen.



FILMBULLETIN: Gemessen an dem Thema der Brutalisierung des Grossstadtlebens ist GRAND CANYON ein überraschend unhysterischer Film. Ich denke, das verdankt sich vor allem dem geschmeidigen Erzählfluss, der Kameraführung und dem Schnitt, welche die Bedrohungen umso überraschender wirken lassen.

LAWRENCE KASDAN: Unbedingt. Ihre Reaktion erfreut mich sehr, Sie sprechen die erzählerischen Werte an, die mir am Teuersten sind. Oft hat man das Gefühl, man sei der Einzige, der sich für sie interessiert... Viele der Dinge, die Sie ansprechen, werden in den USA niemals diskutiert. Dort ist die Filmkritik auf das Niveau einer Verbraucherberatung herabgesunken: geben Sie Ihr Geld aus für diesen Film oder tun Sie es besser nicht! Man interessiert sich nur noch für diese Aspekte und für die Frage, was im Augenblick die grossen Hits sind. Man interessiert sich allenfalls noch für die Geschichte, darüber vergisst man, das Material genauer zu betrachten.

Was Sie ansprechen, ist Teil einer Ästhetik, die sich im Verlauf von zwanzig Jahren entwickelt hat, in denen ich darüber nachdenke, was Filme sein können. Dabei versuche ich, meine Vorstellungen von dem, was in Filmen möglich ist, ständig zu erweitern. Ich habe in sehr unterschiedlichen Genres gearbeitet, aber auch in freieren Formen. Hier beschäftigte mich die Frage, wie ich mit diesem Film einen

Schritt weitergehen könnte: wie behandle ich Dinge, die ich in meiner Umwelt entdecke, auf eine sehr filmische Weise?

FILMBULLETIN: Das Spannungsverhältnis zwischen Nähe und Distanz pointiert die Kamera Owen Roizmans vornehmlich durch den Gebrauch von Objektiven mit langen Brennweiten. Haben Sie Roizman deshalb ausgewählt?

LAWRENCE KASDAN: Ja. Und wir haben die Auswahl der Objektive ausführlich diskutiert, denn mit langen Brennweiten kann man einen bestimmten Ausdruck erzielen, der mich sehr reizt. Bei meinen ersten fünf Filmen war ich etwas enttäuscht, dass ich ihn nicht erreichen konnte. Was mich an Owens Arbeit in THE EXORCIST, NETWORK und TOOTSIE ansprach, war genau seine Verwendung der langen Brennweiten. Für diesen Film schien mir das richtig; selten haben wir eine geringere Brennweite als 50 mm verwendet. Beim Breitwandformat, bei dem man nur in einem sehr geringen Bereich Tiefenschärfe erreichen kann, muss man stilistische Entscheidungen treffen. Man hat einen grossen Bildraum zur Verfügung und wählt aus, was scharf oder unscharf ist. Mit der Wahl des Objektives trifft man also auch eine Entscheidung über die Bildkomposition. Vieles wird dadurch zum Hintergrund, und man muss sehr genau auswählen, was scharf sein soll. Das ist ein *look*, den ich sehr mag und den viele meiner Lieblingsfilme haben. Ich empfinde das aber auch als einen sehr guten Blick auf Los Angeles, er entspricht sehr genau meinem Eindruck, meiner Haltung gegenüber der Stadt. Auf diese Weise erreicht man also sehr viel: man erzielt eine perspektivische Verkürzung, man trifft eine Auswahl darüber, was scharf oder unscharf ist. Man kann sich auf zwei Figuren vor einem diffusen Hintergrund konzentrieren. Und diese Anordnung ergibt sich aus der Bildschärfe. Man kann zwei Figuren in einem Auto, einem Gebäude, vor einer Landschaft zusammenquetschen. Und die Spannung entsteht dabei aus der Interaktion zweier Menschen in einer entmenschlichten Umgebung.

FILMBULLETIN: Ihr früherer Kameramann John Bailey hat einmal als eines seiner Stilprinzipien das Nebeneinander von Gesichtern und Landschaften bezeichnet. In Ihrer Arbeit mit Roizman hat sich ein Wandel vollzogen: der Bildhintergrund droht ständig zu verschwinden.

LAWRENCE KASDAN: Ja, und das hat mit den langen Brennweiten zu tun. Ich war sehr zufrieden mit meiner Arbeit mit John, aber ich hatte oft das Gefühl, nicht ganz das Blickfeld zu erreichen, das ich eigentlich haben wollte. Bei SILVERADO haben wir uns ganz bewusst für ein anderes Verfahren entschieden: Supertechniscope, mit dem man auch im Breitwandformat eine grosse Tiefenschärfe erzielen kann. Wir haben es benutzt, um auch den Hintergrund scharf zu bekommen. Und tatsächlich haben wir eine ganz ausserordentliche Tiefenschärfe erzielt: wir konnten im Vordergrund zwei Reiter in Grossaufnahme und dazu die Berge im Hintergrund zeigen.

Bei diesem Film wollte ich jedoch nicht, dass man den Hintergrund derart detailliert sieht. Ich wollte, dass das Hauptaugenmerk auf den Kampf der Individuen, eine Verbindung untereinander herzustellen, gerichtet ist. Und das vor einem Hintergrund, der chaotisch, verstörend und sehr schwer greifbar ist.

FILMBULLETIN: John Bailey berichtet, dass Sie ihm häufig Referenzpunkte für seine Arbeit gaben: Van Gogh für SILVERADO, den Fotografen Joel Meyerowitz für THE BIG CHILL. Was waren für Sie und Roizman hier die Inspirationen?

LAWRENCE KASDAN: Hauptsächlich die Tatsache, dass wir beide seit langem in L. A. leben, ebenso wie Bo Welch, der Ausstatter. L. A. ist so häufig gefilmt worden, da ist es schwer, die Stadt auf eine neue Weise zu sehen. Ich wollte meine eigene Sicht rekonstruieren. Das gilt auch für die Musik, die ich beim Fahren durch die Stadt höre. Sie hat sich in den sechzehn Jahren, die ich dort lebe, sehr verändert: ihr Rhythmus, und auch der der Stadt, war damals längst nicht so angespannt und bedrohlich wie heute. Das gilt natürlich auch für den Blick auf die Stadt: je mehr man umherfährt, desto weniger Details nimmt man wahr. Man gewinnt einen allgemeinen Eindruck der Stadt, aber die bemerkenswerten Details, die für einen selbst wichtig werden können, muss man erst heraussuchen.

FILMBULLETIN: Ich möchte ein wenig über die Ausleuchtung des Films sprechen. Sie legen sehr starken Wert auf Hell-Dunkel-Kontraste. In der Szene des nächtlichen Überfalls auf Mack kann man die Gesichter der Bandenmitglieder ...

LAWRENCE KASDAN: ... kaum erkennen. Das ist eine verwogene Szene,

” Beim Breitwandformat, bei dem man nur in einem sehr geringen Bereich Tiefenschärfe erreichen kann, muss man stilistische Entscheidungen treffen. Mit der Wahl des Objektives trifft man auch eine Entscheidung über die Bildkomposition: man erzielt eine perspektivische Verkürzung, man trifft eine Auswahl darüber, was scharf oder unscharf ist. Man kann zwei Figuren in einem Auto vor einer Landschaft zusammenquetschen. Und die Spannung entsteht dabei aus der Interaktion zweier Menschen in einer entmenschlichten Umgebung.“

die Owen sehr schön ausgeleuchtet hat. Durch das Licht wird da eine Entscheidung getroffen über den Standpunkt, von dem aus man die Szene erzählt. Aus Macks Sicht stellt jeder der fünf Jungen die gleiche Bedrohung dar. Und mit Simon betritt eine Einzelperson die Szene, die für Mack die Rettung bedeutet. Deshalb ist sein Gesicht heller ausgeleuchtet. Das ist alles sehr logisch, und genau das gefällt mir auch daran. So sehr mich einige der extravaganteren Ausleuchtungsentscheidungen in der Filmgeschichte anziehen – Filme wie THE GRAPES OF WRATH oder MY DARLING CLEMENTINE sind in dieser Hinsicht ganz ausserordentlich und avantgardistisch – ziehe ich es doch vor, wenn es einen natürlichen Grund für diese Entscheidung gibt. Und in der Szene, in der Macks Wagen stehen bleibt, ergibt alles sowohl thematisch als auch vom Aspekt des Realismus her einen Sinn.

FILMBULLETIN: Auf welcher Basis entscheiden Sie sich dafür, in CinemaScope zu drehen?

LAWRENCE KASDAN: Ich mag es so sehr, dass ich nun vollständig dazu tendiere, in 'scope zu drehen. Ich mag das Format, ich mag den Spielraum, den es mir lässt. I LOVE YOU TO DEATH habe ich im Format 1:1,85 gedreht, und da fehlte es mir sehr! Für den Film schien es mir richtig, das Format einmal zu wechseln, aber ich fühlte mich dabei dennoch furchtbar beeinträchtigt und unglücklich. Dieses Format anzuschauen, verschafft mir ein grosses sinnliches Vergnügen. Und es wird schwer sein, mich wieder davon abzubringen!

FILMBULLETIN: In THE ACCIDENTAL TOURIST arbeiteten Sie sehr häufig mit leeren Bildräumen. Hier sind die Kompositionen anders: Vertikalen teilen den Bildraum, er wirkt voller.

LAWRENCE KASDAN: THE ACCIDENTAL TOURIST ist auch ein sehr einsamer Film. Dieser Film hat seine eigene Art von Einsamkeit, und es gibt Momente, in denen sich die von Mary Louise Parker gespielte Figur sehr isoliert fühlt. Noch mehr interessierte mich jedoch die Frage: Wie kann man in einer Metropole wohnen, die völlig überfüllt ist, in der sich der Verkehr nicht mehr voranbewegt, und trotzdem eine so starke Isolation empfinden? Die Einsamkeit wird in THE ACCIDENTAL TOURIST weit stärker von der Geschichte vorgegeben: Die Hauptfigur ist ein Mann, dem es schwerfällt, auch nur eine einzige weitere Person in den Bildrahmen hereinzulassen.

FILMBULLETIN: Ähnlich wie in THE ACCIDENTAL TOURIST stellen viele vertikale Kamerabewegungen ein Gleichgewicht mit dem horizontalen Format her.

LAWRENCE KASDAN: (lacht) Das wird in THE ACCIDENTAL TOURIST zu einem grossen Teil natürlich von der Tatsache vorgeschrieben, dass sowohl der Held als auch die Heldin sehr gross sind und sich ständig mit einem kleinen Hund in Fussbodenhöhe beschäftigen müssen!

FILMBULLETIN: Abschliessend möchte ich Ihnen einige Fragen zum Drehbuchschreiben stellen. Fühlen Sie sich angesichts einer solchen Vielzahl von Hauptfiguren wie in GRAND CANYON veranlasst, jeder Figur eine Art Schlüsselsatz zu schreiben, der sie definiert?

LAWRENCE KASDAN: Nein, eigentlich bemühe ich mich nicht darum. Für gewöhnlich passiert es jedoch, dass sich im Verlauf des Schreibens gewisse Dinge aufdrängen. Manchmal verdichtet sich das zu einem Dialogsatz, aus dem sich die Figur herauskristallisiert. Oft möchte ich einen solchen Satz wieder streichen, ich stelle ihn in Frage: Ist das nicht zu offensichtlich? Sollte die Figur das wirklich sagen?! Und doch ergibt es sich häufig, dass Leute Dinge sagen, obwohl sie offensichtlich sind. Und für manche Figuren ist es wichtig, dass sie so sprechen. Lassen Sie mich Ihnen ein Beispiel geben. Als das Ehepaar nachts von dem Anruf geweckt wird und das Herz der Frau wie verrückt schlägt, sagt sie: «Alles liegt so nah beieinander, die guten wie die schlechten Dinge.» Das ist ein Satz, den man für zu deutlich, zu offenkundig halten könnte. Aber für diese Figur ist es möglich, das zu sagen, vor allem in einem unbedachten Moment. Und mir ist es sehr lieb, dass sie das in diesem Augenblick sagt. Natürlich könnten Sie einwenden: Spricht ein Drehbuchautor hier nicht auf allzu direkte Weise zu seinem Publikum? Aber in diesem Augenblick denkt sie über ganz elementare Dinge nach. Und das ist für mich auch das Schöne an dieser Figur: sie ist bereit, sich ganz grundlegenden Fragen zu stellen. Dieser Satz definiert sie also auf eine Weise. Aber er taucht erst am Ende des Films auf – und sie hat ihn bereits den ganzen Film über ausgelebt.

FILMBULLETIN: Wenn mich jemand nach einem Beispiel dafür fragen würde, was Drehbuchschreiben sein kann, würde ich die Fahrstunde nen-

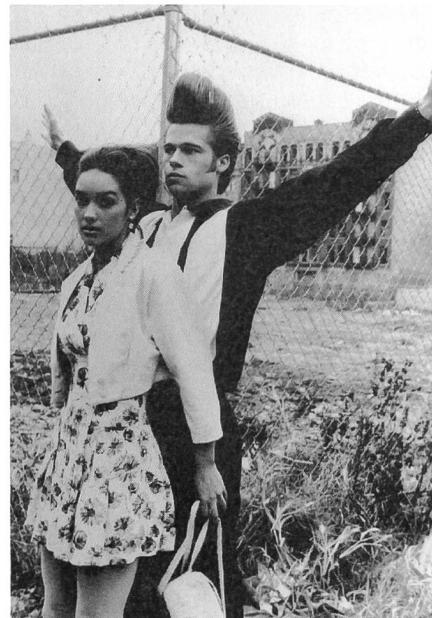
nen. Was wollten Sie in der Szene erreichen? Und wie entwickelte sie sich?

LAWRENCE KASDAN: Ich schreibe seit zwanzig Jahren Drehbücher und bemühe mich, bei dieser Arbeit ein bestimmtes Niveau zu erreichen. Meine Idealvorstellung ist folgende: Ich möchte die Geschichte auf eine glaubwürdige Weise vorantreiben. Gleichzeitig möchte ich die Charaktere und die Themen des Films weiterentwickeln. Wenn ich alle drei Aspekte auf eine organische Weise zusammenfügen kann, wenn der Dialog also einen natürlichen Fluss besitzt, bin ich zufrieden. Dabei müssen die Themen den Zuschauern gar nicht unbedingt bewusst sein.

Das funktioniert am ehesten, wenn eine Szene richtig ist: die richtige Handlung zum richtigen Zeitpunkt. Als der Vater dem Sohn das Fahren beibringen will, gewinnt diese Handlung zu diesem bestimmten Zeitpunkt eine ganz enorme Bedeutung: Er überlässt dem Sohn die Kontrolle. Dabei geht es um eine ganz alltägliche Situation, die aber grosse Gefahren bergen kann. Und das ist ein Motiv, das sich durch den gesamten Film zieht: die alltäglichsten Situationen – der Rückweg von einem Basketballspiel, der Lauf durch die neue Nachbarschaft – beinhalten enorme Gefahren. Und wenn der Vater dem Sohn die Kontrolle überlässt, gibt er sein Leben, vielleicht zum allerersten Mal, in dessen Hände.

Zur gleichen Zeit beschäftigen sie sich mit einem umfassenderen Problem: sollen sie das Findelkind adoptieren? Der Sohn hat sich darüber lange Gedanken gemacht und ist zu einem Entschluss gekommen: dieser Wunsch der Mutter sollte erfüllt werden. Das versucht er dem Vater klar zu machen. Der aber bemüht sich, sich auf die unmittelbare Realität, den Strassenverkehr, zu konzentrieren. Aber am Ende der Szene wird er eine wichtige Entscheidung getroffen haben. In dieser Szene hat man also viele Bälle, mit denen man jonglieren kann: die richtige Handlung zur richtigen Zeit – was vielleicht das Einzigste ist, was das Publikum wahrnimmt. Das ist völlig in Ordnung. Aber für diejenigen Zuschauer, die bereit sind, mehr zu entdecken, erschliessen sich in dieser Szene sehr viele Ebenen. Das ist für mich die Idealvorstellung beim Schreiben. Ich erreiche sie nicht oft, aber sie ist mein Ziel.

Das Gespräch mit Lawrence Kasdan führte Gerhard Midding



Alison Moir als Darlette & Brad Pitt als Johnny

JOHNNY SUEDE
von Tom DiCillo

Parzival wird wach- geküsst

Das amerikanische Kino kennt seinen Johnny wie der Hase den Igel: Immer war der Johnny schon da. Von JOHNNY ANGEL von Edwin L. Marin (1945) über Nicholas Rays JOHNNY GUITAR (1953) und William Ashers JOHNNY COOL (1963) bis zu Walter Hills verunglücktem Racheengel JOHNNY HANDSOME (1989) hatte der Träger des Namens stets schicksalhaft eine ikonische Funktion zu erfüllen.

Tom Dicillos JOHNNY SUEDE ist, seinem Retro-Styling zum Trotz, ein Kind der neunziger Jahre: Sein Traum ist, sich selbst zur Ikone machen zu können. Zu Beginn des Films hat der Held noch nicht einmal einen Namen. Bloß eine hochgetürmte Frisur, ein Idol und eine unbestimmte Sehnsucht. Er macht und denkt alles wörtlich. Er träumt von Ricky Nelson, dem sauberen Sänger der sauberen Fifties,