

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 34 (1992)
Heft: 184

Artikel: 1492 - The Conquest of Paradise : Ein Werkstattgespräch von Walter Ruggle mit Ridley Scott : "Als Filmmemacher lebst du in Unsicherheit und Paranoia"
Autor: Ruggle, Walter / Scott, Ridley
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867383>

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: 14.04.2026

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

1492 – THE CONQUEST OF PARADISE

Ein Werkstattgespräch von Walter Ruggle mit Ridley Scott

„Als Filmmacher lebst du in Unsicherheit und Paranoia“

«Kommen werden spätere Zeiten,
wo der Ozean sich öffnet,
wo der Erdkreis weit sich auftut,
und das Meer zeigt neue Welten.»

Seneca

«Der Amerikaner,
der Columbus zuerst entdeckte,
machte eine böse Entdeckung.»

Georg Christoph Lichtenberg

Die beiden Kolumbus-Filme im Jahr 500 nach dem ersten Spanierbesuch auf den Bahamas haben im Vorfeld ihrer Produktion bereits viel Aufsehen erregt. Die Salkind-Variante CHRISTOPHER COLUMBUS – THE DISCOVERY von John Glen vor allem mit invasionsähnlichen Flieger-Werbe-Staffeln während zweier Filmfestivals in Cannes, die Scott-Version, weil die US-Amerikaner es nicht dulden wollten, dass mit Gérard Depardieu ein europäischer Star die Titelrolle verkörpern sollte. Die USA feiern bekanntlich jährlich einen Columbus-Day, also hat der Entdecker Amerikas ein Amerikaner zu sein. Nicht ganz logisch vielleicht, aber sinnig, zumal das Kino, von Europa entdeckt, mittlerweile ja auch von Amerika aus die Welt erobert. Jetzt sind die beiden Filme lanciert. Über den ersteren lohnt es sich kaum,

ein weiteres Wort zu verlieren, der letztere ist erwartungsgemäss interessanter. Auch wenn Ridley Scotts 1492 – THE CONQUEST OF PARADISE nicht vollumfänglich zu überzeugen vermag: Sein Ansatz ist eigenwillig, die visuelle Umsetzung historischer Momente attraktiv, der Charakter des Entdeckers dank Gérard Depardieu plastisch.

1492 – THE CONQUEST OF PARADISE ist kein Abenteuerfilm im traditionellen Sinn. Da steht der Mensch Kolumbus im Zentrum. Scott fasziniert die Konstellationen, in denen dieser seinen Traum verwirklichte, seine Verbissenheit, seinen Glauben an die eigene Sache. Scott visualisiert das emotionale Erlebnis. Die Hitze wird Farbe, die Schwüle wird Klang, die befreiende Geste ist in Zeitlupe aufgelöst, die Ohnmacht zeigt sich als optisch sich

verdichtender Raum. Depardieus Kolumbus ist ein Träumer, der die Welt verändern will, ein Visionär, der weiss, dass er recht hat, und der selbst dann, als er von Adel und Klerus von der Geschichtsbühne gekippt wird, weiss: «Ich hab's getan, sie nicht.»

Kolumbus hat nicht nur entdeckt, er hat als Entdecker auch die Bresche zur Eroberung geschlagen, seine Erfindung des Paradieses mündete in Zerstörung und den «ersten von Europäern verursachten Genozid» (Urs Bitterli). Der Kolumbusfilm von Ridley Scott versucht, diese Entwicklung in sein Kolumbusbild einzubeziehen.

Natürlich trivialisiert der Brite die Historie fürs grosse Publikumskino, aber er tut es mit Bedacht und Sorgfalt, was die historisch überlieferten Fakten anbelangt. Die Freiheit der In-



terpretation nimmt er sich in bezug auf die Hauptfiguren und dahingehend, dass er, um seinem Kolumbus ein klareres Profil zu geben, mitunter Aspekte verschiedener Zeitgenossen in einer einzigen Figur zusammenfasst. Mit den Filmen *THE DUELLISTS* (1977), *ALIEN* (1979), *BLADE RUNNER* (1982), *LEGEND* (1986), *SOMEONE TO WATCH OVER ME* (1987), *BLACK RAIN* (1989) und *THELMA & LOUISE* (1991) hat sich Scott einen Namen als eigenwilliger und facettenreicher Regisseur im Mainstream-Kino geschaffen. Die Bücher zu seinen Filmen schreibt er nicht selber – Scott ist ein typischer *director*, der kein Hehl daraus macht, sich seinen Lebensunterhalt nach wie vor mit kommerziellen Aufträgen zu verdienen. Seine Werbefilm-Company Ridley-Scott-Associates gehört zu den erfolgreichsten Firmen ihrer Art. Die Dialogzeile «Idealism and ambi-

tion are not compatible» aus 1492 - *THE CONQUEST OF PARADISE* liesse sich sehr gut auch auf ihn anwenden. Im übrigen ist der Londoner Scott dem Genuesen Kolumbus nicht zuletzt darin verwandt, dass auch er immer wieder zu neuen, unbekannteren Horizonten aufbricht, dass er eine Schwäche für Figuren hat, die ins Unbekannte reisen.

Weil der Kolumbus-Film mit 4700 Kopien auf den Entdeckungstag hin weltweit lanciert werden sollte, war Ridley Scott innerhalb von vier Tagen den Premieren seines Filmes gefolgt: Tokio, Sydney, Los Angeles, London, Paris und Madrid hießen seine Stationen – 36 von 96 Stunden verbrachte er im Flugzeug – die Methoden der Eroberung haben sich auf der medial zum Dorf gewordenen Weltkugel verändert. Wir haben den Regisseur, an

seinem ersten soweit stressfreien Tag am Ende seiner PR-Eroberungstour rund um die Welt, zu einem exklusiven, zweistündigen Gespräch in Paris getroffen.

Das einzige Problem, das Scott am Nachmittag vor unserem Gespräch noch zu bewältigen hatte, war ein Detail: Beim Check im grossen Pariser Kinosaal in der Banlieue, wo am Abend die feierliche französische Premiere stattfinden sollte, war der Perfektionist mit der Brillanz der Bilder auf der Riesenleinwand nicht zufrieden. Eine 70-mm-Kopie musste her, und weil für ganz Frankreich keine gezogen worden war, organisierte er sie mittags um zwei Uhr kurzerhand aus Belgien. Englisch musste sie allerdings gesprochen sein, weil Gérard seinen compatriotes vorführen wollte, wie gut er auch englisch spielen kann. Es lebt die Entdeckung.

FILMBULLETIN: Durchschnittliche Kinogänger halten Sie oft für einen amerikanischen Regisseur. Worauf führen Sie diesen Irrtum zurück?

RIDLEY SCOTT: Das hängt wohl damit zusammen, dass ich mehrere Filme in den USA realisieren musste. Ich fand sehr früh heraus, dass ich in Grossbritannien nicht wirklich als Filmmacher arbeiten konnte. Eigentlich habe ich, da ich zunächst Werbefilme und einige Fernsehproduktionen realisierte, recht spät mit Kinofilmen begonnen – drei Jahre arbeitete ich beim Fernsehen, um genau zu sein, danach begann ich mit Werbefilmen. Als ich meinen ersten Spielfilm in Angriff nahm, wählte ich naiverweise einen historischen Stoff, der in der napoleonischen Zeit angesiedelt war. Ich dachte damals, das würde, gerade auch in bezug auf das US-amerikanische Kino, ein Film im Mainstream werden. Weit gefehlt! Die Studios mochten den Film zwar, aber niemand wusste, wirklich etwas mit ihm anzufangen. Der Verleiher liess sieben Kopien für die USA ziehen, dabei muss man wissen, dass Filme drüben normalerweise mit 1500 Kopien lanciert werden. Sie machten also sieben Kopien!

Zunächst dachte ich noch, das wäre normal, aber allmählich dämmerte mir, wie mickrig diese Lancierung war. Allerdings konnte ich auch noch nicht einschätzen, welchen Effekt dieses Vorgehen hatte: Der Film lief so lan-

ciert in ganz anderen Kinozirkeln, in einer "art community", die ihn wirklich zu schätzen vermochte. Dies wiederum öffnete mir das Tor zum System, und bereits mit meinem nächsten Film war ich drin. Fortan bewegte ich mich tatsächlich im amerikanischen Mainstream.

FILMBULLETIN: Erstaunlich ist die Einschätzung aber dennoch. Sie haben einen schönen Teil Ihrer Filme in Grossbritannien produziert und auch in Londoner Studios realisiert. Selbst ALIEN – Ihr zweiter Spielfilm, der Ihnen mit der Referenz des ersten angeboten wurde – drehten Sie in Pinewood; LEGEND entstand genauso in London. RIDLEY SCOTT: Erst BLADE RUNNER entstand in den USA. BLACK RAIN wurde teilweise in Japan, teilweise in den USA gedreht, SOMEONE TO WATCH OVER ME und THELMA & LOUISE wieder ganz in den USA. Vier meiner Filme sind also in den USA entstanden, vier von – wieviele habe ich gemacht?

FILMBULLETIN: Acht.

RIDLEY SCOTT: Die Hälfte meiner Spielfilme ist also in England entstanden, die andere Hälfte zumindest teilweise in den USA. Aber, wo auch immer sie entstanden sind, sie sind besetzt von dem, was ich gerne mag: *popular cinema*. Das heisst nun nicht, dass ich ein anderes Kino verachte oder selber nicht besuche. Das Gegenteil von populärem Kino ist ja nicht

das unpopuläre Kino. In den USA bezeichnet man es als "arthouse-cinema", da existieren klare Unterschiede. Alles, was nicht amerikanisch ist, alles, was aus dem Ausland kommt, ist zum vornherein schon *artmovie*. NUOVO CINEMA PARADISO von Giuseppe Tornatore beispielsweise, der in Italien ein ausgesprochen populärer Film ist, wird in den USA in art-houses gezeigt, und es erstaunt mich, dass sie den Film nicht in einer amerikanischen Version noch einmal gedreht haben ...

FILMBULLETIN: ... noch nicht.

RIDLEY SCOTT: NUOVO CINEMA PARADISO ist ein wunderbarer Film, aber er wird in den USA einfach nicht als *popular cinema* betrachtet.

Ich bin Europäer, und ich bin tatsächlich ein sehr ausgeprägter Europäer, was meine Sensibilität anbelangt. Das wird mir gerade in Kalifornien immer wieder bewusst. Ich erlebe eine Art permanenten Krieg, was die Sensibilität anbelangt. Wenn ich sehe, wie dort etwas gemacht wird, so hat das natürlich einen Einfluss auf mich, aber es trifft immer zusammen mit dem, was ich eigentlich bin, trifft zusammen mit dem, was ich gelernt habe, was ich als Regisseur wie als Person mit mir bringe. Da findet ein Konflikt zwischen zwei Welten statt. Ich mag aber die Idee des Mainstreams, weil mir scheint, dass das Kino für viele Leute gemacht werden sollte.

FILMBULLETIN: Sie haben sehr unterschiedliche Filme realisiert: THE DUELISTS, von dem Sie eingangs gesprochen haben, war wie jetzt 1492 – THE CONQUEST OF PARADISE ein historisch angelegter Stoff. Sie haben Gegenwartsfilme wie THELMA & LOUISE oder SOMEONE TO WATCH OVER ME gestaltet, Sie haben sich in LEGEND in der zeitlosen Märchenwelt bewegt, und Sie haben mit ALIEN und BLADE RUNNER zwei Science-Fiction-Filme gedreht. Für mich gibt es da eine Verwandtschaft über alle Unterschiede hinweg: die Figuren sind bei Ihnen ganz ausgeprägt auf einer Suche nach dem Unbekannten, auf einem Weg nach neuen Erfahrungen. Worin unterscheiden sich Ihre Filme in ihrem Entstehungs-Prozess, inwieweit erlebten Sie sie als ähnlich?

RIDLEY SCOTT: Meine Charaktere treten tatsächlich alle in eine Welt ein, mit der sie zunächst einmal nicht vertraut sind. Das ist für mich attraktiv, denn auf diese Art sieht man die besten, die härtesten und die verletzlichsten Seiten eines Individuums am deutlichsten. Wenn man ein Individuum unter Stress beobachten kann, dann kommen seine besten und seine übelsten Seiten zum Vorschein. Es sind die Extreme, die sich so zeigen. Und wenn ich an meine Filme zurückdenke, so mag ich tatsächlich diese Extreme als Arbeitsmaterial. Bei THELMA & LOUISE war es ausnahmsweise so, dass mir nicht von Anfang

an klar war, dass der Film so extrem enden würde. Natürlich gab es das Buch, und es las sich in diese Richtung, aber als ich begonnen hatte, konnte ich noch nicht wirklich sehen, was ich damit anfangen würde. Ich hatte keine klare Vision. Normalerweise sehe ich ganz klare Bilder, wenn ich ein Drehbuch lese, bei THELMA & LOUISE war mir klar, dass ich dieses Buch nicht im üblichen Sinn behandeln konnte – das war ein ganz anderer Prozess, da musste ich einen Weg überhaupt erst finden. Das hing damit zusammen, dass es ein Gegenwartsstoff war, da gab es nicht die gewohnten Elemente, auf die ich mich hätte stützen können.

FILMBULLETIN: Wenn Sie diese Erfahrung jetzt vergleichen mit den Erfahrungen in der Science-Fiction, worauf stützen Sie sich?

RIDLEY SCOTT: In der Science-Fiction kann ich viel stärker auf die Landschaften setzen, durch die sich die Charaktere bewegen werden. Ich kann sie von Grund auf konstruieren, und das mag ich. Ich finde die Konstruktion von Zukunft wie die Rekonstruktion einer Vergangenheit ausgesprochen faszinierend. Bei THELMA & LOUISE war es Gegenwart. Die Geschichte wurde im Endeffekt zu einer letzten Reise, und ich dachte mir, dass diese Reise sehr lebendig sein müsste, weil die beiden Frauen an Orten vorbeikamen, die ihnen fremd waren, an die sie sich nicht gewöhnt wa-

ren, deshalb war die Notwendigkeit zum Lebendigen noch grösser. Spektakulär musste das werden. Als ich das Buch zum ersten Mal gelesen hatte, wusste ich, ich konnte den Film einfach direkt machen, und dann würde er von zwei Mädchen und einem Wagen handeln, die in eine Tragödie fahren. Oder aber er würde geheimnisvoll werden. Und mir schien, dass dieser Film mit den beiden Frauen und ihrer Reise mystisch werden sollte. Das habe ich angestrebt, nur wusste ich für einmal, als ich mich an die Arbeit machte, noch nicht, wie ich diesen Punkt erreichen könnte.

FILMBULLETIN: Im Gegensatz zu den historischen Dekors oder den frei erfundenen Dekors einer nahen Zukunft, die Sie beide konstruieren können, mussten Sie bei THELMA & LOUISE die Dekors erst mal finden, und zwar in der Realität.

RIDLEY SCOTT: Genau.

FILMBULLETIN: Um solche Dekors zu finden, können Sie herumreisen oder Leute herumreisen lassen. Ich weiss, dass Sie in der Vorbereitung zu BLACK RAIN öfters nach Japan gereist sind, um sich die Drehorte auszusuchen und sich gleichzeitig auch besser auf das Klima des Films einzustimmen. Bei einem historischen Stoff ist das ja nicht möglich, da können Sie sich nicht einfach ins fünfzehnte Jahrhundert zurückbegeben, um Kolumbus und seine Welt zu sehen. Wie haben Sie sich hier vorbereitet?



RIDLEY SCOTT: Ich habe alles absorbiert, mit allen Sinnen. Das Material, das wir zur Verfügung haben, besteht zur Hauptsache aus Geschriebenem. Dann existieren aber auch Gemälde aus jener Zeit, und das erste, was ich überhaupt gemacht habe: Ich reiste nach Spanien und besuchte den Prado. Ich ging mehrmals hin, verbrachte einige Zeit in diesem Museum und kehrte immer wieder zu Goya zurück. Goya und Georges de La Tour waren letztlich die beiden, die mich am stärksten beeinflusst haben. Goya lebte natürlich beinahe zweihundert Jahre nach Kolumbus, aber ich mochte die Idee von Leidenschaft und Heftigkeit, die sich in seinen Bildern findet. Das scheint eine interessante Vorgabe in den dunklen Zeiten gewesen zu sein. Er malte eine ganze Reihe von Bildern, die auf frühere Zeiten zurückgriffen, und er malte beängstigende Szenen, gerade auch in bezug auf die Inquisition. Das war für mich eine gute Leitmarke. La Tour hat einen weit häuslicheren Blick auf das fünfzehnte Jahrhundert. Daneben spielten natürlich auch Tizian und Velasquez eine Rolle. Velasquez hat mich auf den Geschmack Spaniens gebracht, auf dessen Aristokratie auch.

In den Gemälden interessierten mich auch die maurische Architektur und die Schiffe, bei denen mir auffiel, dass sie nicht einfach Schiffe waren, dass sie vielmehr alle mit Flaggen geschmückt schienen, und zwar aus heroischen Gründen, nicht aus praktischen: zur Dekoration. Entweder waren diese von den Malern erfunden worden, oder sie waren tatsächlich zur Dekoration da – ich weiss es nicht. Aber davon ausgehend haben wir uns entschieden, Flaggen für die

Schiffe zu machen. Wenn man diese maurischen Interieurs betrachtet wie die Alhambra in Granada, den Alkazar: Die sind dermassen schön, dass sie, wenn sie fotografiert werden, zum Süssen neigen, ein wenig, wie ich sage, "chocolate-boxie" werden. Zu süss. Davor zu stehen, ist grossartig. Wenn man es fotografiert, so schaut es manchmal aus wie ein schlechter James-Bond-Film.

FILMBULLETIN: Ich denke, wenn man die Fotografie eines solchen Bauwerks betrachtet, so fehlt einem das Erlebnis des Raums.

RIDLEY SCOTT: Genau. Die Frage war für mich also: Wie kleide ich einen solchen Raum aus, da er nicht gemacht ist, um gekleidet zu werden. Aber ich wollte ja, dass er wieder ausschaut wie im fünfzehnten Jahrhundert. Deshalb habe ich mich für diese Flaggen und Tücher entschieden, die ich in einem Gemälde entdeckt habe. Es war aber ein Bild der Alhambra aus dem neunzehnten Jahrhundert. Ich weiss noch, wie ich das Bild angestarrt habe und mir sagte: Mein Gott, das ist die Alhambra. Da war mir klar: Nimm Tücher, und es wird funktionieren! Und es ging auf. Die Szenerie wurde lebendig, wie wenn jemand dort leben würde. Das ist ganz einfach. Das ist das, was mich eben fasziniert an der Konstruktion einer anderen Zeit.

FILMBULLETIN: Der Bezug auf die Malerei ist ja nicht zufällig. Sie haben am Royal College of Art in London eine Ausbildung als Bühnenmaler absolviert mit Kollegen wie David Hockney. Mir scheint, dass diese Herkunft gerade in 1492 - THE CONQUEST OF PARADISE sehr stark spürbar ist, haben Sie sich doch auf die Vision einer Welt konzentriert.

RIDLEY SCOTT: Ich denke eigentlich nie sehr viel darüber nach. Ich meine, das passiert wohl im Prozess der Vorbereitung, aber nie beim Drehen. Wenn ich einmal mit dem Drehen beginne, so geht das sehr schnell. Sehr, sehr schnell. Ich vergewissere mich, dass alles Notwendige vorhanden ist, und dann legen wir los. Ich habe gestern in Madrid zur Drehbuchautorin *Rosalyn Bosch* gesagt: «Denk mal, es ist genau ein Jahr her, dass wir mit dem Casting begonnen haben, und jetzt hat der Film Premiere.» Ich hatte zu diesem Zeitpunkt noch nichts gebaut, ich hatte noch nicht einmal die Locations festgelegt, als ich mit dem Casting des Films beginnen musste, denn die Dreharbeiten sollten am 2. Dezember 1991 beginnen.

FILMBULLETIN: Diese Schnelligkeit ist ja auch in bezug auf die Abfolge Ihrer Filmarbeiten ungewöhnlich. Normalerweise haben Sie alle zwei bis drei Jahre einen neuen Film herausgebracht; 1492 - THE CONQUEST OF PARADISE folgte jetzt ein knappes Jahr nach THELMA & LOUISE.

RIDLEY SCOTT: Einen Film vorzubereiten dauert schon seine Zeit, aber ich entwickle auch Material zwischen zwei Filmen. Das wäre mir zu idealistisch, nur gerade auf ein spezielles Projekt hin zu arbeiten, denn es kommt natürlich immer wieder vor, dass ich ein Projekt fallenlasse, weil ich feststelle, dass es langweilig oder dass es zu teuer würde oder das Drehbuch nicht zu dem wurde, was ich mir vorgestellt hatte, also will ich es auch nicht realisieren. Das dauert normalerweise schon zwei Jahre. Ich bin froh, dass ich noch immer Werbung mache, denn das hält mich finanziell immer über Wasser. Ich habe eben jetzt bei Paramount Pictures

LEGEND (1986) ALIEN (1979)



eine Development Company eingerichtet, wo ich die nächsten zwei Jahre zubringen werde. Es handelt sich dabei um einen sogenannten First Look Deal. Die finanzieren also meine Company, und ich entwickle Material nicht nur für mich, um es zu drehen, sondern auch für mich, um zu produzieren, also für andere Regisseure. Das bedeutet, dass ich im Verlauf dieses Prozesses mindestens drei oder vier Projekte in einem fortgeschrittenen Stadium der Entwicklung habe, Projekte, die ich einmal realisieren möchte. Das ist eine Art Versicherung, denn wir möchten ja alle Arbeit haben. Ich möchte als Filmemacher künstlerisch tätig sein, und das ist sehr schwierig und frustrierend, denn du sitzt herum und lebst in Unsicherheiten und Paranoia. Man muss aufpassen, dass man nicht austrocknet. In jedem künstlerischen Prozess ist das eine der Hauptgefahren.

FILMBULLETIN: Warum haben Sie sich denn in Los Angeles installiert, wo Sie doch von Ihrer europäischen Ader sprachen, warum nicht in London?

RIDLEY SCOTT: Da gibt es kein Geld. – Da gibt es kein Studio. – Da gibt es keine Grundlagen. Mein Zuhause ist London.

FILMBULLETIN: Zurück zu Kolumbus, zurück zum historischen Film. In früheren Jahrhunderten hat die Malerei die Rolle der Fixierung historischer Momente übernommen. Ich denke, dass sich das geändert hat. Heute kümmert sich die Malerei kaum noch um Historienbilder – auch der sozialistische Realismus hat abgedankt – , dafür hat das Kino immer mehr diese Rolle übernommen. Worin sehen Sie den Unterschied zwischen der historischen Malerei auf der kleinen und der auf der grossen Leinwand?

RIDLEY SCOTT: Die historischen Bilder im fünfzehnten Jahrhundert waren sehr flach, sie waren nicht wirklich repräsentativ. Eigentlich war ein spanischer Maler wie Velasquez recht impressionistisch und wurde zu einem der ersten wirklich figurativen Maler. Zur gleichen Zeit, da Kolumbus lebte, malten natürlich Leonardo und Michelangelo. Aber die waren ungewöhnlich und malten religiöse Gemälde, keine sozialen. Wenn man Velasquez mit anderen Zeitgenossen vergleicht, so ist es doch erstaunlich, wie weit fortgeschritten er in seinem Stil, in der Behandlung seiner Materialien war.

FILMBULLETIN: Wenn Sie jetzt aber diese Gemälde, soweit sie historisch sind, vergleichen mit dem, was das Kino heute macht, wenn es andere Zeiten malt, wo sehen Sie da Unterschiede, wo Verwandtschaften?

Oder, noch etwas anders gefragt: Wo liegen für Sie die Schwierigkeiten und Gefahren bei der Realisierung eines historischen Stoffes im Kino?

RIDLEY SCOTT: Grundsätzlich finde ich es schade, dass in den letzten zwanzig Jahren nicht viel mehr historische Filme entstanden sind. Es scheint, als gebe es jetzt einen Rückgriff auf dieses Kino. Wir haben *THE LAST OF THE MOHICANS* von Michael Mann oder *DANCES WITH WOLVES* von Kevin Costner. Mir scheint, dass vom Gesichtspunkt des Publikums her die *period movies* in den Vierzigern und Fünfzigern viel mehr Substanz hatten, was das Material anbelangt. Es gab ja selbst in den USA die Zeit, in der all diese römischen Filme entstanden sind, all die Charlton-Heston-Filme, *BEN HUR*, *EL CID* und ähnliche. Das waren sehr effektvolle Filme, die man zur Zeit ihrer Entstehung beeindruck-

kend fand. Gib oder nimm ein wenig Licht, gib oder nimm ein wenig Realität. Heute, scheint mir, ist das verfehlt. Ich weiss es nicht genau, aber an den Kosten allein kann es nicht liegen. Ich glaube, dass wir insofern Fortschritte gemacht haben – oder möchte zumindest daran glauben –, als dass wir weniger melodramatisch und dafür realistischer geworden sind. Heute gehen diese Filme stärker in Richtung Geschichtsanalyse, da wird mehr Gewicht auf die Fakten gelegt, allein schon deshalb, weil die Leute heute einen Stoff akkurat behandelt sehen wollen, mit einer romantischen Geschichte über eine historische Figur geben sie sich kaum mehr zufrieden.

FILMBULLETIN: Das müssen Sie ganz besonders bei Kolumbus gespürt haben, denn er ist ja eine Figur, die man sehr leicht als simplen Helden zeichnen könnte.

RIDLEY SCOTT: Oh ja. Es war mir wichtig, ihn zunächst einmal als normalen Menschen zu zeichnen. Ich wollte nicht die acht oder gar vierzehn Jahre zeigen, in denen er versuchte, eine Erlaubnis für seine Fahrt zu erhalten. Das geht im Kino nicht: wer will schon acht Jahre Frustration erleben, bevor etwas beginnt. Es galt also, die Erzählung kurz vor der Reise aufzugreifen, wobei die Reise an sich wiederum zweitrangig ist. Wären wir nur bei den Figuren auf der Reise geblieben, so hätte sich ja wiederum nichts ereignet. Obwohl sie den Atlantik in einer relativ kurzen Zeit überquerten, war das einzige, was dabei wirklich gegen ihn gearbeitet hatte, die Angst vor dem Unbekannten. Darüberhinaus gab es höchstens noch die überlieferte Geschichte, dass sie beinahe eine Meuterei auf dem Schiff hatten.

BLACK RAIN (1989) THELMA & LOUISE (1991)



Kolumbus beschwichtigte seine Männer, sagte, gebt mir ein paar Tage mehr, und er hatte Glück, denn nach ein paar Tagen wurde tatsächlich Land gesichtet.

Interessanter wird natürlich, was dann geschieht mit seiner Karriere. In der Schule wurde mir nicht wirklich vermittelt, dass Kolumbus praktisch von der Geschichtsbühne gekippt worden war: Von der europäischen Geschichtsbühne – von der ich England ausnehme, denn es war damals nicht wirklich Teil von Europa – in Spanien, Portugal oder Italien, wo ihn heute alle als ihren Nationalhelden feiern. Seine Geschichte erscheint mir als griechische Tragödie: Da steckt einerseits ein heldenhaftes Moment drin, auf der anderen Seite verliert er alles. Er verliert sogar seine Identität. Ich fühlte, dass da eine tiefere Wahrheit verborgen lag, in der Idee nämlich, dass er selber genau wusste, was er getan hatte. Er war ein Mann, der in seinen Tagebüchern einen Sinn für das eigene Schicksal vermittelt, ein Bewusstsein für seine eigene Bestimmung, seine Bedeutung. Nicht in bezug auf seine Selbsteinschätzung, aber in bezug auf die Einschätzung dessen, was er geleistet hatte. Hinzu

kommt sein permanentes Bedürfnis nach einer Rückkehr zu den Indies, ein ununterbrochener Drang des Erkundens, den wir im Film gar nicht aufnehmen konnten, weil ich das Gefühl hatte, ich müsste bei einer Geschichte bleiben. Ich kann Kolumbus auch nicht zeigen während der Zeit, in der die Stadt Isabella gebaut wird. Das dauerte fünf Jahre. Er war dauernd weg, erkundete die Küstenstriche und liess andere regieren und die Stadt errichten – ein grosser Fehler.

Auf die Filmstruktur bezogen: Ich kann Kolumbus nicht zeigen, wie er permanent Küstenlinien abklopft, ohne dass er weiss, was er erkundet. Die Dynamik machte Sinn, wenn ich mit ihm bleibe während des Baus von Isabella und ihn dort als einen wirklich schlechten Politiker zeige, der die Kontrolle über die Aristokraten verliert, und auch den recht rasch beginnenden Konflikt mit den Indios nicht bewältigt. Die Fakten machen klar, dass er ein Mann war, der ununterbrochen auf der Suche nach dem Festland war.

Natürlich müssen wir viel spekulieren, denn da gibt es Dinge, die sich nicht mehr nachweisen lassen. Er wurde nach seiner dritten Reise in Ketten zu-

rückgeführt und ins Gefängnis gesteckt, wo man ihn zweieinhalb Monate lang festhielt, wo er Briefe schrieb, lobbyierte und Gesuche stellte, von wo aus er von der Königin verlangte, sie möge ihn empfangen. Und was sagte er, als er schliesslich vorgeladen wurde: «Kann ich zurück?» – «Mein Gott», sagt sie, «der will immer noch zurück.» Dabei muss man wissen, dass er zu diesem Zeitpunkt als Versager galt, denn Spanien hatte noch immer nicht begriffen, was Kolumbus dem Land und der Krone eröffnet hatte, dass er ihnen ein ganzes Empire zu Füssen legte. Der spanische Wohlstand für beinahe zwei Jahrhunderte gründete auf der Entdeckung dieses Mannes, aber das hatten die zu diesem Zeitpunkt noch nicht begriffen. Alles, was sie wussten, war, dass ein grosses Durcheinander herrschte, der Anarchie nahe, und dass man das Problem massiv unterschätzt hatte.

Wenn Isabella auf der Basis dieser Situation immer noch sagte, er könne noch einmal zurückkehren, so musste entweder eine Art persönliche Beziehung zwischen der Königin und Kolumbus bestanden haben – nicht sexuell, das wäre lächerlich, aber auf



einer zwischenmenschlichen Ebene, da musste es ein gewisses Mass an Neugier und Respekt gegeben haben für diesen Mann. Warum hörte sie überhaupt auf ihn? Vielleicht, weil sie historisch, traditionell, klassisch umgeben war von Leuten, die ihr sagten, was sie hören wollte – so wie das heute noch ist –, und nicht, was sie nicht hören wollte. Sie war umgeben von Kirchenleuten, Politikern, von manipulierten Leuten. Dieser Mann war anders, ich glaube, dass er direkt war. Und er kam zurück, obwohl er doch alles verloren hatte. Seine Obsession war es zu erkunden. Das war kein Mann, der Gold suchen wollte – das war ein Mann, der wie ein Wissenschaftler den Drang hatte, weiter und weiter vorzudringen in seinen eigenen Forschungen und Experimenten. Dieser Mann hielt immer Ausschau, er schaute und suchte, und ich bin überzeugt, er spürte, dass das, was er gefunden hatte, noch nicht das war, was er suchte, aber auch ahnte, dass es sehr nahe liegen musste. Er bezieht sich in seinen späten Briefen auf etwas, was ein neuer Kontinent sein könnte oder Asien. Es ist unklar, aber da wird spürbar, dass er etwas fühlte. In den gut zwölf Jah-

ren muss es zu einer Kommunikation mit Bewohnern der Indies gekommen sein, bei denen man auch Skizzen machte über die Lage.

FILMBULLETIN: Wenn man die Quellen zu Kolumbus studiert, so decken sich die Angaben in bezug auf die Landung auf Guanahaní insofern, als die Ankömmlinge sogleich auch Inselbewohnerinnen und Inselbewohner sahen. Im Film trennen Sie Landung, Vordringen und Begegnung. Man hat das Gefühl, dass sie die Ereignisse stimmungsmässig trennen wollten, doch wo liegt bei einem historischen Stoff für Sie die Grenze zwischen Faktentreue und Freiheit in der Umsetzung?

RIDLEY SCOTT: Mir war klar, dass die Begegnung mit den Indianern ein Ereignis sein musste, intensiver, als wir uns das vorstellen können, denn unsere Sensibilität ist überflutet durch das, was uns die Medien bieten. Alle haben alles gesehen – das ist schade. Wir sind wohl vollständig informiert, aber diese Fülle an Information hat unsere Sensibilität reduziert, hat uns irgendwie weniger empfindungsfähig gemacht. Deshalb war mir das Ereignis wichtig, und es schien mir klar, dass es sehr dramatisch und leben-

dig sein musste. Da war zunächst einmal die Landung, das Erspähen von Land. Dann der erste Schritt vom Boot auf den Strand. Das musste lebendig sein, denn in diesen Momenten mussten die Sekunden in seinem eigenen Bewusstsein, in seiner Brust zersplittert sein. Ich wollte das Erspähen, das An-Land-Gehen und die Begegnung mit den Indianern nicht zusammen legen, denn ich dachte, diese dramatischen Augenblicke würden sich in ihrer Dynamik gegenseitig behindern. Ein Moment würde das andere schwächen, unterdrücken und damit zu einem eher traditionellen Begegnungsablauf führen. Wir haben diese Begegnungen ja schon oft gesehen – eine recht gute von Cook wurde von der BBC produziert. Ich sagte mir: Warum trennen wir die drei Ereignisse nicht, so dass wir jedes einzelne Ereignis genießen können, während es geschieht.

Deshalb findet Kolumbus, als er ankommt, zunächst den Nebel vor, der um die herbstliche Jahreszeit hier üblich ist, weil da die regnerische Zeit beginnt. Ich sagte mir: Er kommt in der Dämmerung an und hat keine genaue Vorstellung, wo er sich befindet. Sie segelten seit Tagen mit sehr we-



nig Wind. Der Augenblick, in dem Land erspät wird, ist sehr dramatisch, was ich mit dem Insekt veranschaulichen wollte: Das bedeutet ja – sehr nahe. Nur andererseits ist das auch eine Mogelei, denn so weit draussen findet man noch keine Insekten, und wenn man sie dann auf der Stirn hat, dann dürfte das Schiff bereits auf Sand gelaufen sein. Es ist also eine dramaturgische Entscheidung: Für mich war das ein guter Moment, das ganze starten zu lassen.

FILMBULLETIN: Das bedeutet, dass jedes Detail, das Sie schliesslich einbauen, ganz klar der dramaturgischen Entwicklung zu dienen hat.

RIDLEY SCOTT: Gewisse Aspekte in historischer Hinsicht würde ich nicht verändern – die Daten zum Beispiel oder Fakten wie die drei Schiffe. Daneben gab es aber Dinge, die mich als Regisseur frustriert hätten, bei denen ich das Gefühl hatte, dass die Dramaturgie gestört werden könnte, wie in diesem Beispiel, wo drei Ereignisse dermassen wichtig waren, dass es angebracht schien, sie zeitlich zu trennen.

FILMBULLETIN: Lassen Sie uns übers Licht reden. In SOMEONE TO WATCH OVER ME arbeiteten Sie mit blauem Licht, LEGEND habe ich als "grünen Film" in Erinnerung, ALIEN neigte hell-dunklen Tönen zu, jetzt haben Sie einen "roten Film" gestaltet. Worauf ist dieses Augenmerk auf Farben und Licht zurückzuführen?

RIDLEY SCOTT: Hier wollte ich unbedingt Hitze sichtbar machen. (schmunzelnd)

FILMBULLETIN: Ich denke, die Betonung dürfte auch in der Malerei begründet sein ...

RIDLEY SCOTT: Bei La Tour herrscht das Kerzenlicht vor, da dominiert das Violette. Die Gebäude in Spanien waren erdig, also warm in der Farbe. Ich habe versucht, Spanien, sagen wir, kühler wirken zu lassen, im Kontrast zu den Indies, die ich lichtdurchfluteter wünschte. Da wir in Spanien während der Wintermonate drehten, konnte diese kühlere Atmosphäre erreicht werden. In den Indies musste die Hitze ebenso durchkommen wie das Klima des Regenwaldes. Man muss spüren, was das bedeutete, hier eine Stadt zu errichten. Da setzte eine Pioniertätigkeit ein, die sehr rasch ins Desaster umschlug. Bei seiner Rückkehr muss Kolumbus gespürt haben, dass etwas nicht stimmen konnte, denn die neununddreissig Mann, die er zurückgelassen hatte, waren tot. Wir können von all den verschiedenen Begebenheiten, die sich zugetragen haben und zugetragen haben mögen, ja nur das offensichtlichste zeigen.

FILMBULLETIN: A propos Offensichtlichkeit: Sie arbeiten mit Zeitlupe, Sie haben diese effektvolle Kombination von Travelling und Gegenzoom – in welcher Phase entscheiden Sie sich für derartige Gestaltungselemente?

RIDLEY SCOTT: Beim Drehen, normalerweise am Drehort. Ich habe eine ziemlich klare Vorstellung davon, wie eine Szene sich abspielen soll. Das diskutieren wir, der Kameramann, die Schauspieler und ich, sehr intensiv, bevor wir zum Drehort kommen. Ich kann eine Szene natürlich einfach mit einer Kamera aufnehmen und die Schauspieler sie ausspielen lassen. Aber dann kommt mein Bedürfnis dazu, die eigene Dynamik in eine Szene

hineinzubringen. Wenn eine Szene aggressiv sein soll, so muss ich meinen eigenen Ansatzpunkt finden, wie ich diese Aggression auf die Leinwand bringe, sie zeige. Als wir etwa diese Kannibalen-Dorf-Szene gedreht haben, hatten wir nur einen einzigen Tag dafür zur Verfügung. Ich wusste nicht, wie ich das schaffen sollte, denn obendrein hatten wir zu diesem Zeitpunkt nicht genügend indianische Darsteller und zuwenig Spanier. Also sagte ich mir, ich muss Gérard isolieren. Der Ausstatter hatte eine Art innere Kammer zu konstruieren, in die Kolumbus gerät, so dass ich die Krieger von ihm trennen konnte. Das war für mich der einzige Weg, das in Griff zu kriegen. Ein Gefecht, ohne vierhundert Indianer und dreihundertfünfzig Spanier. Ich hatte ja nur je zwei Dutzend zur Verfügung. Der Trick bestand also darin, Gérard in diesen inneren Raum zu bringen, und von hier an konnte ich mich auf ihn konzentrieren.

FILMBULLETIN: In dieser Sequenz steckt sehr viel Action, der Kampf zum einen, die Angst von Kolumbus in der Enge zum andern, der Lebensfilm, der sich da abspielt, während er frontal angegriffen wird. Letztlich erzeugen Sie die Spannung und die Dramatik über Montage und damit über den inneren Rhythmus.

Mit wievielen Kameras drehen Sie eine solche Szene?

RIDLEY SCOTT: Ich drehe immer mit zwei Kameras, die in ähnlichen Positionen stehen, aber Objektive mit verschiedenen Brennweiten haben. Das eine eher weitwinklig, das andere lang. Bei der Montage kann ich aus diesen Einstellungen dann eine Dra-

matik entwickeln, je nachdem, wie ich das Material gewichte. Die Arbeit mit den beiden Kameras gibt mir auch die Möglichkeit, die Szene am Stück abzdrehen, was gerade hier wichtig war.

Die Situation beim Hurrikan war ähnlich. Da hätte es sehr viele Ereignisse zum Drehen gegeben, die Glocke, die vom Turm stürzt, Strassenszenen und ähnliches mehr. Aber wir konnten es uns nicht leisten, all das aufzunehmen. Und auch hier schien es mir wichtiger, das Zentrum des Hurrikans zu fokussieren – warum sich also nicht auf Kolumbus' Zimmer konzentrieren? Es war ein Hurrikan, der ohnehin alles zunichte machte, und so konnte er in der Konzentration zu einem Symbol dafür werden, dass alles, selbst die Naturelemente, sich gegen Kolumbus gewendet hatten. Er konnte gar nicht gewinnen.

FILMBULLETIN: Nach dem Hurrikan gibt es wieder dieses Travelling in Kombination mit dem Gegenzoom, das Sie auch bei der Exekution eingesetzt haben – entschieden Sie sich auch hier auf dem Set dafür?

RIDLEY SCOTT: Das ist ein ganz einfacher Trick mit faszinierender Wirkung. Wenn die Kamera auf den Schienen steht und vorwärts bewegt wird, so zoomst du gleichzeitig auf, wobei die Figur ins Zentrum gesetzt bleibt. Je näher du also der Figur auf der Schiene kommst, desto stärker öffnest du deine Linse. Für einen wirklich spektakulären Gegenzoom musst du mit extrem langer Brennweite beginnen. Wenn ich dann die Kamera schnell vorwärts bewege, um näher zu kommen, zoome ich auf, um weiter weg zu kommen. Dadurch verschiebt sich

der Hintergrund. Der grosse Trick an der Sache ist, die Figur in der gleichen Grösse zu halten, so dass im Effekt eben nur der Hintergrund sich bewegt. Ich wollte das lebendig haben, fühlbar, wie auch die Verbrennungsszene. Lebendig ist doch das, was man zu sehen bekommt.

FILMBULLETIN: Da stellt sich natürlich auch die Frage nach der Darstellung von Gewalt im Kino, denn Film ist ja auch ein Medium, in dem Naturalismus am billigsten zu haben ist.

RIDLEY SCOTT: Für mich wird Gewalt verantwortlich, wenn sie dem dargestellten Ereignis entspricht. Man kann Gewalt in einem Film auf den Punkt bringen und historisch betrachten, dann gibt es einen Sinn in der Darstellung. Die Gefahr liegt in der Glorifizierung: Gewalt darf nicht verherrlicht werden. Die Verlogenheit eines Systems wie jenem der MPAA in den USA liegt darin, dass es Gewalttätigkeit dann akzeptiert, wenn es sich um Fantasy handelt. Das ist doch bizarr, denn Gewalt in einem Fantasy-Film ist doch viel gefährlicher als Gewalt, die in keiner Weise glorifiziert wird und in Verbindung zu einem bestimmten Ereignis steht.

FILMBULLETIN: Bei der Fantasy fehlt der Bezugspunkt zur Wirklichkeit ...

RIDLEY SCOTT: ... und wenn ein Kind das anschaut, wird es krank oder verängstigt. Wenn Gewalt in Fantasy-Form daherkommt, wirkt sie rasch glorifizierend, und die Leute können sich gegen den Prozess des Horrors zu schützen beginnen.

FILMBULLETIN: Nun setzen Sie ja auch auf unterschiedliche Formen der Darstellung von Gewalt in Ihrem Film.

Wenn Moxica dem Indio die Hand abhackt, so ist das einfach und explizit gezeigt. Auf der anderen Seite gestalten Sie das weit raffinierter, wenn etwa Moxica aus der Gefangenschaft befreit wird und einer seiner Bewacher im Schlaf ein Schwert durch die Brust gestossen kriegt: Da zeigen Sie das Ansetzen, aber nicht das Erstechen – wir sehen unter dem Boden der Hängematte eine blutropfende Schwertschneide. Warum die Expressivität im einen Fall, die Diskretion im anderen?

RIDLEY SCOTT: Nun, ich wollte den Leuten nicht andauernd direkte Gewalt um die Ohren schlagen. Die eine Handlung, nämlich jene, dass den Indianern die Hand abgeschlagen wurde, wenn sie nicht genügend Gold ablieferten, ist eine historisch erwiesene Tatsache. Und leider wurde das zu einer üblichen Bestrafungsart. Es war Kolumbus' eigene Definition, dass das Paradies auf Erden zur eigenen Hölle werden kann. Zu der Zeit, als Isabella gebaut wurde, führen laufend Schiffe zurück, mit Leuten und Waren. Das ging hin und her. Viele Leute gingen von Spanien und seiner unterdrückten Gesellschaft weg, um an den Ort zu gelangen, den Kolumbus selber als Neue Welt bezeichnete. Da musste eine Art von Freiheitsgefühl unter den Siedlern aufgekommen sein, das sie von Spanien her nicht kannten. Emotional wie sexuell, denn das war für damalige Zeiten nicht unwichtig. Die Jungen reisten ab für "drugs, sex and rock'n'roll" – ich sehe da keinen Unterschied zu heute. Die Leute vergessen solche Aspekte gerne, weil das Geschichte ist. Das ist Bullshit – meiner Meinung



nach spielten damals absolut vergleichbare Motive eine Rolle. Jede Epoche findet ihre eigenen Zerstreuungsformen und ihre eigenen Perversionen. Sie können womöglich gleich eingestuft werden wie heute.

FILMBULLETIN: Die Reise von Kolumbus war eine Reise durch einen unbekanntes Raum. In ALIEN gab es eine vergleichbare Reise, die Werbung lautete damals: «In space no one can hear you scream.» – im Raum einer extremen Erfahrung ist man allein. Wie weit ist dieses Durchqueren von Räumen miteinander verwandt?

RIDLEY SCOTT: Ich denke, da besteht eine Ähnlichkeit, denn wenn man die Karte von 1491 betrachtet, so ist es schon erstaunlich, dass da nicht viel mehr als Europa drauf war. Ein Stück Asien, das grosse Russland, etwas Afrika – nur: Die halbe Welt fehlte. Warum konnte man das nach der Logik einfach auslassen? Kolumbus hatte viel gelesen und stellte seine Berechnungen an. Er kam darauf, dass die Erde 20 000 Meilen Umfang haben müsste. Er war korrekt in der Einschätzung, auf welchem Breitengrad Japan liegen musste, das einzige Problem, das er nicht einschätzen konnte: Da lag Amerika dazwischen. In einem gewissen Sinn hat er einen neuen Planeten entdeckt, er entdeckte immerhin die andere Hälfte dieses Planeten. Er war also eine Art Astronaut, denn man muss auch berücksichtigen, dass die Seefahrt bis zu jenem Zeitpunkt nur eine Küstenfahrt war. Es waren die verketzerten Mauern, die ein System der Navigation nach den Sternen nutzten. Die Spa-

nier taten das nicht, die haben kaum je Land ausser Sicht gelassen, was zu diesen enorm langen Reisen führte.

FILMBULLETIN: Der Vergleich mit den Astronauten, den Sie in der Inszenierung der Landung ganz bewusst auch im Film machen, ist sicher interessant, nur war die Reise von Kolumbus doch in bezug auf die Sicherheit wagemutiger als jene von Neil Armstrong. Bei ihm war der letzte Sekundenbruchteil berechnet, drohte höchstens technisches Versagen. Da war alles berechnet, und die ganze Welt war live mit dabei.

RIDLEY SCOTT: Man kann natürlich ihren Mut als Astronauten nicht herunterspielen, weder bei Armstrong noch in früheren Jahren bei Gien. Wenn man das aber weglässt, so war die Reise von Kolumbus psychologisch betrachtet sehr wohl waghalsiger. Er ging im wahrsten Sinn des Wortes ins Unbekannte. Darum wurde er auch als Lügner betrachtet, nur: Wer konnte dabei etwas verlieren. Es kostete ja nicht einmal viel. Die Krone hatte nichts zu verlieren.

FILMBULLETIN: Von Gérard Depardieu hörte ich, dass Sie ihm bei der Landungsszene die Anweisung gegeben hätten, er solle sich General Schwarzkopf vor Augen halten. Das begreife ich nicht, können Sie mir das bitte erklären?

RIDLEY SCOTT: Ich habe erneut einen Weg gesucht, menschliches Verhalten auszudrücken in einem Moment, der sehr dramatisch ist, vermutlich der dramatischste Augenblick in Leben von Christopher Kolumbus. Schwarzkopf war natürlich ein guter Soldat und effizient, umsonst kam er

nicht zu seinem Job. Aber bei zwei Gelegenheiten fiel mir auf, was für ein emotionaler Mann das ist. Zweimal begann der Typ zu heulen: Bei seiner Pensionierung heulte er vor allen los. Bei einem Interview mit Barbara Walters sagte sie ihm: Sie sind ein emotionaler Mensch, nicht wahr? Und er heulte wieder los. Das interessierte mich: Der Mann mit der harten Schale und dem extrem weichen Kern. Mich wundert, ob er wirklich daran denken kann, dass in seinem Golfkrieg sehr viele Leute umgebracht wurden. Als Soldat kann er es nicht. Ist es Chirurgie? Ein Chirurg kann sich nicht mit dem Patienten identifizieren, der stirbt. Sonst kann er nicht funktionieren. Da schien mir die Parallele zu Kolumbus, der sich selber ausgebildet hatte, der sehr belesen war, der vier Sprachen sprach und der loszog, ein getriebener Charakter, mit einer Vision. Um als Seemann zu funktionieren, muss er auch ein sehr logisch denkender Mann gewesen sein und darüber hinaus kommerziell denkend. Seine Idee wurde eine Obsession, eine Passion: Er musste sie realisieren. Wir reden über einen Mann mit einer komplexen Persönlichkeitsstruktur, über einen Mann, der wohl auch sehr emotional gewesen sein muss, gerade in dem Moment der Landung, wo er feststellt: Ich wusste es! Er konnte nicht einmal seine Rede halten in diesem Moment, obwohl er wusste, dass er ein Statement abgeben sollte.

FILMBULLETIN: Mit der Musik in Ihrem Film hatte ich meine liebe Mühe. Da gibt es zwar Passagen, in denen die Musik und der Ton eins sind – ich

denke an die Begegnungsszene im Regenwald, wo die Musik nahtlos in den Ton vor Ort übergeht –, aber sehr oft schien mir die Musik, Bild und Ton zuzukleben. Wie haben Sie mit *Vangelis* gearbeitet? Warum diese musikalische Massierung?

RIDLEY SCOTT: Das hängt wohl damit zusammen, dass mir die Ereignisse dermassen gross, viel grösser als das Leben erschienen, dass es operettenhaft wurde. Ich brauchte die Musik. Für mich muss ein Film auch eine audiovisuelle Erfahrung sein, und mir scheint, dass wir so viel zu sehen und zu hören bekommen, in den Medien wie draussen in der Realität. Das ging mir auch in den Indies so: Ich sah viel, und ich hörte viel und war *thrilled* vom Geräusch etwa der Grillen. Ich habe sie überall schon gehört, aber nie so wie dort, my god! Sie sind gross und grün. Kaum ist die Sonne untergegangen, geht das los.

FILMBULLETIN: Warum haben Sie diese authentischen Geräusche so wenig genutzt – das allein wäre ja schon Musik? Und die Bilder brauchen den Aufguss nicht.

RIDLEY SCOTT: Das ist schwer zu sagen. Ich habe Ihren Einwand auch schon gehört. Bei der Mischung gab es die Meinung, etwas zurückhalten zu sein in bezug auf die Musik, aber handkehrum meinten einige, die erste Muster sahen und hörten, sie würden das mögen. Also entschied ich mich dafür, sie so zu belassen. Letztendlich ist das eine schwierige Entscheidung. Der Effekt kommt dort, wo die Musik dann ganz weg ist: Das sitzt umso mehr. Beispielsweise wenn Kolumbus hören muss, dass ein an-

derer Amerika entdeckt habe. Oder wenn er die Königin ein letztes Mal sieht. Kann sein, dass insgesamt wirklich zuviel Musik verwendet wurde, in der Kombination auch.

FILMBULLETIN: Eine letzte Frage: Welches Publikum sehen Sie für Ihren Kolumbus?

RIDLEY SCOTT: Bei jedem Film, den ich realisiere, hoffe ich, dass alle hingehen und ihn sich anschauen. Wissen Sie, ich glaube, dass wir eine ganz sorgfältige Darstellung von Kolumbus gemacht haben, von einem Ausschmitt aus seinem Leben, der historisch gesehen sehr faktentreu blieb. Sicher ist es gut, wenn Jugendliche den Film sehen, dann kriegt er einen Wert. Er scheint mir doch auch ein gutes Dokument: Ereignisse, Zeiten, Orte – sie alle sind genau, sie stimmen. Es wird sehr wenig gemogelt, für die Dramaturgie mal und am Ende in bezug auf die Diskussion um Amerigo Vespucci – die fand erst später statt. Die Söhne haben wir von einem gewissen Punkt an auch nicht weiter verfolgt, weil ihre Entwicklung zu weit geführt hätte.

FILMBULLETIN: Der kleine Fernando im Prolog ist zu alt, denn 1491 war er erst dreijährig ...

RIDLEY SCOTT: Wir haben bezüglich des Alters gemogelt – Diego war fünf Jahre älter, der wäre also acht gewesen, Fernando drei. Aber du kannst nicht auf den Felsen draussen mit einem dreijährigen Knaben philosophieren. (lacht) Als er ihn aber zum ersten Mal wirklich mit zur See nahm, war Fernando erst sechzehn. Fernando war smart, ein akademischer Typ,

während Diego in finanziellen Angelegenheiten geschickter war, wohlhabend heiratete und später Gouverneur von Santo Domingo wurde.

AMADEUS von Milos Forman war voll von Mogeleyen – in gewissen dramatischen Momenten muss man im Kino einfach mogeln. ■

Die wichtigsten Daten zu 1492 - THE CONQUEST OF PARADISE (1492 - DIE EROBERUNG DES PARADISES):

Regie: Ridley Scott; Drehbuch: Roselyne Bosch; Kamera: Adrian Biddle; Schnitt: William Anderson, Françoise Bonnot; Produktionsdesign: Norris Spencer; Special Effects: Kit West; Kostüme: Charles Knode; Maske: José Antonio Sanchez; Frisuren: Paula Gillespie; Musik: Vangelis; Ton: Pierre Garnet.

Darsteller (Rolle): Gérard Depardieu (Christoph Kolumbus), Sigourney Weaver (Isabella I. von Kastilien), Armand Assante (Sanchez), Fernando Rey (Antonio de Marchena), Angela Molina (Beatriz), Michael Wincott (Adrian de Moxica), Tchéky Karyo (Martin Alonso Pinzón), Frank Langella (Santángel), Loren Dean (Fernando), Kevin Dunn (Mendez), Kario Salem (Arojaz), Steven Waddington (Bartolomeo Columbus), Fernando Guillen (Giacomo Columbus), Billy Sullivan (Fernando Columbus als Kind), Mark Margolis (Don Francisco de Bobadilla), Berceilo Moya (Utapán).

Produktion: Percy Main/Legende; Produzenten: Ridley Scott, Alain Goldman; Coproduzenten: Marc Boyman, Roselyne Bosch; ausführende Produzenten: Mimi Polk Sotela, Iain Smith. Grossbritannien, Frankreich, Spanien 1992. Format: Cinemascope; Dolby-Stereo SR; Dauer: 140 Min. Original Soundtrack: East West Records. Der Roman zum Film: Wilhelm Heyne Verlag, München. CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich; D-Verleih: Concorde Film, München.

