Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 36 (1994)

Heft: 196

Artikel: "In einem Film hat man es mit drei Dimensionen zu tun und nicht mit zwei" : ein Werkstattgespräch mit Lawrence Kasdan

Autor: Kremski, Peter / Kasdan, Lawrence

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867089

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

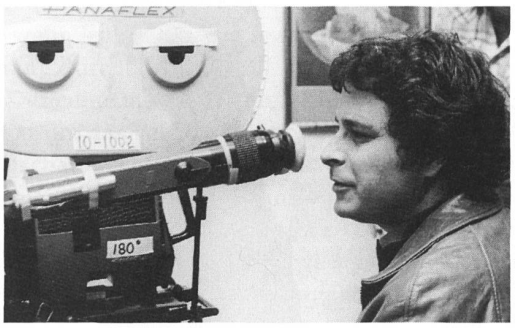
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.08.2025

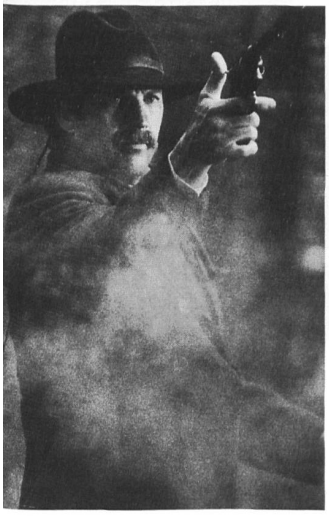
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«In einem Film hat man es mit drei Dimensionen zu tun und nicht mit zwei»

Ein Werkstattgespräch
mit Lawrence Kasdan



«Man kann Wyatt Earp als einen Mann sehen, der zwischen seinen Idealen und seinen Gefühlen zerrissen wurde.»



FILMBULLETIN Sie arbeiten innerhalb des Hollywood-Systems, machen aber sehr persönliche Filme mit einem eigenen visuellen Stil. Auch wenn Sie sich verschiedener Genres bedienen, scheinen Ihre thematischen Interessen die gleichen zu bleiben. Sehen sie sich selber als einen Hollywood-*auteur*?

LAWRENCE KASDAN Ich bin definitiv ein Hollywood-Regisseur und arbeite im *mainstream* von Hollywood. Wenn man *auteur* ganz einfach definiert und darunter jemand versteht, der sowohl schreibt als auch Regie führt, dann trifft das auf mich zu. Aber andere Konnotationen von *auteur* passen nicht auf mich. Und ich bin mir auch nicht so sicher, ob die Autorentheorie überhaupt in diesem Sinne zutreffen kann, denn Film ist immer *kollaborativ*. Es steht natürlich ausser Zweifel, dass jemand, der Regie führt, einen enormen Einfluss auf den Film hat. Und wenn er auch noch das Drehbuch geschrieben hat, ist sein Einfluss noch grösser. Aber im Arbeitsprozess sind unglaublich viele Leute involviert, die ebenfalls Einfluss darauf nehmen. Film ist eine *kollaborative Kunst*. So sehe ich es, und so gehe ich an die Sache heran.

Ideal und Realität

FILMBULLETIN Was ist die Thematik Ihrer Filme?

LAWRENCE KASDAN Ich interessiere mich für das Leben, und zwar in einer umfassenden Weise. Mir haben immer die Künstler etwas bedeutet, die sich dafür interessiert haben, wie komplex und voller Überraschungen das Leben ist. Ich selbst bin jeden Tag immer wieder überrascht über das, was in der Welt und in meinem Leben und in mir selbst geschieht. Also versuche ich in meiner Kunst, diese Komplexität darzustellen. Ich vermeide eine Schwarzweiss-Simplifikation und beschäftige mich stattdessen mit den Grauzonen des Lebens. Dabei tauchen immer wieder dieselben Problemstellungen auf. Sie haben damit zu tun, dass unsere Vorstellung, wie wir eigentlich leben sollten, manchmal in Konflikt gerät mit unseren Begierden, unseren Gefühlen, unseren Ängsten. Unsere Ideale kollidieren mit der Realität. Wenn wir uns dieses Konflikts bewusst werden, führt das zu einer grossen psychischen Belastung oder sogar zu einer inneren Verhärtung. Wir erkennen plötzlich, dass das nicht unserem Lebensentwurf entspricht, und sind von uns selbst enttäuscht. Das ist die Thematik, die mich interessiert. Wie kann man ein anständiges und hoffnungsvolles Leben in einer Welt führen, die so kompliziert und verstörend ist?

FILMBULLETIN Wie zeigt sich diese Thematik in Ihrem neuen Film WYATT EARP?

LAWRENCE KASDAN WYATT EARP liefert dafür ein gutes Beispiel und setzt diese Problematik in Beziehung zum *amerikanischen Charakter*. Wyatt Earp ist von sehr charakterstarken Eltern erzogen worden. Sein Vater hatte grossen Einfluss auf ihn. Er vermittelte ihm eine bestimmte Vorstellung, wie das Leben sein sollte. Von ihm lernte Wyatt, dass die Familie an erster Stelle kommt, dass Recht und Ordnung wichtig sind und dass es Mittel gibt, auf Gewalt und Brutalität zu antworten. Diese Ideen wurden Wyatt eingedrillt, als er noch sehr jung war. Im Laufe seines Lebens wurden diese Ideen einem Test unterzogen. Wyatt musste viele schwierige Situationen bestehen. Er hatte ein ereignisreiches, abenteuerliches, aber auch tragisches Leben. Im Laufe seiner *Reise durch das Leben* zeigte sich, dass die einfachen Ideen, die er gelernt hatte, nicht immer perfekt anwendbar waren. Trotzdem hielt er an ihnen fest. Aber er fühlte in sich selber Begierden, Ängste, Ansprüche, die mit diesen Ideen in Konflikt lagen. Man kann ihn als einen Mann sehen, der zwischen seinen Idealen und seinen Gefühlen zerrissen wurde. Das hat ihn sehr belastet und führte zu seiner Tragödie.

SILVERADO
Regie: Lawrence Kasdan

MY DARLING CLEMENTINE
Regie: John Ford

«Die Kunst ist ein Spiegel der Beziehung, die man zu sich selber hat. Deshalb erkennt man in dem Werk eines Künstlers immer ein Muster, das sich entwickelt.»

Der Einzelne und die Gemeinschaft

FILMBULLETIN Die grundlegende Thematik Ihrer Filme scheint mir eigentlich das Verhältnis des Einzelnen zur Gemeinschaft zu sein. Die Charaktere in Ihren Filmen sind ausgeprägte Individualisten. Einerseits versuchen sie, ihre Individualität zu behaupten, und pflegen geradezu ihren Hang zum Individualismus. Andererseits haben sie aber auch das Bedürfnis, sich in eine Gruppe einzuordnen, bei Wahrung ihrer Individualität Teil einer Gemeinschaft zu sein. In Ihrem zweiten Film THE BIG CHILL wurde diese Thematik zum erstenmal völlig transparent. Inzwischen scheint der Begriff der Gemeinschaft aber auch eine gewisse Verengung durchgemacht zu haben. Es zeigt sich zunehmend in Ihren Filmen eine sympathisierende Neigung zu einer bestimmten Form der Gemeinschaft, nämlich der Familie.

LAWRENCE KASDAN Aber die Menschen haben ein Bedürfnis nach Gemeinschaft, nach irgendeiner Familie. Oft versuchen sie, ganz eigene Formen von Familie zu bilden. In allen meinen Filmen sieht man diese Suche nach einem Hort der Lebenshilfe und Geborgenheit. Ganz sicher sieht man das in THE BIG CHILL. Das ist eine Geschichte von Freunden, die zu einer *Familie* von Freunden geworden sind. Aber es gibt Zwänge, durch die sie auseinandergerissen werden. Den Beistand, den sie sich gegenseitig auf dem *College* gaben, gibt es nicht mehr, seitdem sie in verschiedene Richtungen verschlagen worden sind. Dadurch ist es zu Spaltungen in der Gruppe gekommen. Und trotzdem wird die Gruppe ihnen immer Zuflucht bieten.

In THE ACCIDENTAL TOURIST gibt es Personen, die aus bedrückenden Familienstrukturen auszubrechen versuchen. Aber es gibt auch andere, die einen neuen Familienkreis finden, der ihnen Lebenshilfe bietet. Das durchzieht das ganze schriftstellerische Werk von Anne Tyler, die die literarische Vorlage für diesen Film geschrieben hat. Deswegen fühle ich mich ihren Büchern so verbunden.

Auch WYATT EARP ist natürlich ganz wesentlich eine Geschichte über Gemeinschaft, und zwar über die Etablierung einer Gemeinschaft in einem Land, in dem es keine gibt. Das ist etwas, das mich am Western interessiert. Er handelt von einer Epoche der amerikanischen Geschichte, als die Bevölkerung westwärts zog und sich in ein Land begab, das noch undefiniert war. Was die Menschen mitbrachten, war ein historisches Erbe aus Europa oder dem amerikanischen Osten. Sie mussten zu einer neuen Gesellschaftsform und zu einer Entscheidung finden, was für eine Welt sie haben wollten. Was sollten die Regeln in dieser Gemeinschaft sein? Was sollte die Basis der neuen Familie werden? Unter *Familie* ist in diesem Fall eine Stadt oder eine Gemeinde zu verstehen. Das ist eines der Hauptthemen in WYATT EARP. Wie geht man mit dem Chaos um? Wie reagiert man, wenn jemand in der Gemeinschaft die Ordnung durchbricht?

Derjenige meiner Filme, in dem es ganz und gar um das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft geht, ist GRAND CANYON. Das Leben jedes einzelnen ist so geheimnisvoll und unberechenbar. Und die Umwelt ist so bedrohlich und gefahrvoll. Aber dennoch wissen wir, dass die Menschen in Beziehung zueinander treten können. Die einzige Hoffnung, die die Gesellschaft hat, ist der Glaube an solche Verbindungen, damit wir nicht aufgeben und nicht verzweifeln.

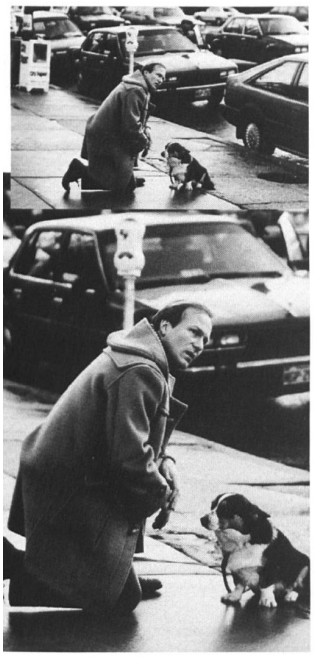
Ich denke, es stimmt. Meine Filme handeln vom Einzelnen und von der Gemeinschaft. Und sie handeln davon, wie sich der Einzelne in der Gemeinschaft verhält.

Ein Muster, das sich entwickelt

FILMBULLETIN Der Ihrer Filme, dem WYATT EARP am nächsten steht, ist wahrscheinlich nicht SILVERADO, obwohl beide Filme Western sind, sondern THE ACCIDENTAL TOURIST, ein ebenso dunkler und düsterer Film wie WYATT EARP. Am Anfang von THE ACCIDENTAL TOURIST steht die Zerstörung einer Familie. Ein Mann, gespielt von William Hurt, hat durch einen tragischen Unglücksfall seinen Sohn verloren und verliert auch seine Frau, die ihn verlässt. Das ist der Ausgangspunkt der Geschichte. Erst am Ende wird der Protagonist wieder in der Lage sein, eine neue Familie zu gründen. Auch in Wyatt Earps Leben ist die entscheidende Erfahrung, die ihn grundsätzlich verändern wird, der frühe Verlust der Familie. Er verliert durch einen Todesfall gleichzeitig die Frau und das noch ungeborene Kind. Die Familie ist im Moment ihres Entstehens bereits zerstört. Wyatt Earp ist wie der Protagonist von THE ACCIDENTAL TOURIST aufgrund dieser existentiellen Erfahrung ein verdüsterter, ein dunkler Charakter. Alles spätere Handeln ist bei beiden auf dieses Schlüsselerlebnis zurückzuführen. Kann man WYATT EARP in Analogie zu THE ACCIDENTAL TOURIST sehen?

LAWRENCE KASDAN Ganz bestimmt. Wenn man als Künstler in einer seriösen Weise seine Arbeit machen will, heisst das für mich, dass man für die Dinge empfänglich werden muss, die ganz tief in einem selbst drinstecken. Denn Kunst ist ein Spiegel der Beziehung, die man zu sich selber hat. Deshalb erkennt man in dem Werk eines Künstlers immer ein Muster, das sich entwickelt. In diesem Muster bilden sich die

«In allen meinen Filmen arbeite ich mit Symmetrien. Das entspricht dem wirklichen Leben.»



THE ACCIDENTAL TOURIST *Regie: Lawrence Kasdan*

eigenen Angelegenheiten und Interessen des Künstlers ab. Meine erste Motivation, Filme zu machen, war die eines Schriftstellers, der das Bedürfnis hat, über bestimmte Dinge zu reden, und jetzt nach einer Form sucht, in der er über sie reden kann. Genau das ist der Grund für dieses wiederkehrende Muster. Bestimmte Themen schälen sich immer wieder heraus. In den ursprünglichen Geschichten sind diese Themen zunächst oft nur latent verborgen und gar nicht offensichtlich. Aber plötzlich können sie in den Vordergrund treten, weil die Geschichten, auch wenn sie von anderen Autoren verfasst sind, von jemand bearbeitet werden, der eben bestimmte Interessen hat. Insofern stimmt es also, dass es einen Zusammenhang gibt zwischen Wyatt Earps Verlust der Familie und Macon Learys entsprechenden Verlusterfahrungen in THE ACCIDENTAL TOURIST. Wyatts Welt bricht zusammen, als er noch ein junger Mann ist. Und tatsächlich widmet er sich von da an der Idee, anstelle der gescheiterten eigenen kleinen Familie die Grossfamilie, die er mit seinen Brüdern bildet, zusammenzuhalten. Aber gerade indem er diese Familie zu schützen versucht, verliert er sie. Deshalb ist WYATT EARP eine Tragödie. In THE ACCIDENTAL TOURIST gibt es mehr Hoffnung. Zwar verliert Macon Leary am Anfang seine Familie, aber am Ende ist er in der Lage, eine neue aufzubauen.

FILMBULLETIN Der historische Wyatt Earp hat sich später wieder verheiratet und ist achtzig Jahre alt geworden. Ist er kinderlos geblieben?

LAWRENCE KASDAN Er hat keine Kinder mehr gehabt. Die gesamte Familie hat nur wenige Nachkommen hinterlassen.

Licht und Schatten

FILMBULLETIN Die Liebesszene zwischen Wyatt und seiner späteren Frau Josie erinnert durch die gleiche Licht- und Farbdramaturgie und das gleiche musikalische Thema an Wyatts verlorenes Glück mit seiner ersten Frau Urilla. Durch die formale Symmetrie zeigen Sie, dass Josie für Wyatt einen Neuanfang bedeuten kann, der ihm – in Analogie – das verlorene Glück zurückbringt.

LAWRENCE KASDAN Es gibt eine Ähnlichkeit. Da sind Anklänge an das *Urilla-Thema*, aber die Musik ist nicht identisch. Wyatt hat nach einer langen Reise eine neue Liebe gefunden, die der ersten nahekommt. Der Verlust seiner ersten Frau hatte ihn aus der Bahn geworfen. Danach verlief sein Weg abwärts und führte ihn fast in die Selbstzerstörung. Zwar kam er aus dem Tief wieder heraus, aber ohne die Hoffnung der reinen, romantischen Liebe. Er braucht Jahre, bis er einen Ersatz dafür findet. Und er glaubt nur zögernd, dass seine neue Liebe so gut sein kann wie seine erste. Zwischendurch hatte er noch eine zweite Frau: Mattie. Das war eine Ehe nach Gewohnheitsrecht, die er später gerne verschwiegen hat. Aber mit Josie war er tatsächlich über vierzig Jahre lang verheiratet.

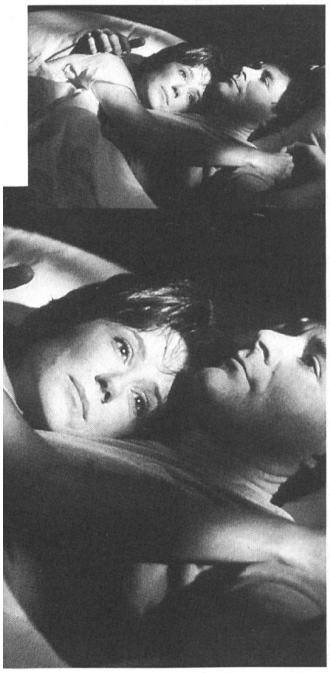
Es stimmt, dass die Lichtsetzung sehr ähnlich ist. In allen meinen Filmen arbeite ich mit Symmetrien. Das entspricht dem wirklichen Leben. Im Leben gibt es auch immer wieder Echos von Vorereignissen, die von Bedeutung waren. Wir interpretieren sogar unser Leben auf diese Weise, indem wir selber Symmetrien kreieren. Wir versuchen in Analogie, Situationen zu wiederholen, an die wir eine gute Erinnerung haben. Wir suchen nach der gleichen Freundschaft, der gleichen Liebe, der gleichen Arbeit. Häufig entdeckt man in den verschiedenen Stadien eines Menschenlebens das gleiche Wiederholungsmuster. Aber das Leben ist unberechenbar. Wir können es nicht kontrollieren, auch wenn wir das wollen.

Auch das ist ein Thema in meinen Filmen, insbesondere in GRAND CANYON und THE ACCIDENTAL TOURIST. Macon Leary in THE ACCIDENTAL TOURIST versucht, das Universum zu kontrollieren. Aber zu Beginn des Films ist sein Universum bereits von der Tragödie der Unkontrollierbarkeit überschattet. Als er sein Leben wieder neu zu ordnen beginnt, trifft er eine Frau, die das Chaos in der Welt akzeptiert, sich darin zu Hause fühlt, viel gelitten, aber dennoch überlebt hat. Erst die Akzeptanz der Unberechenbarkeit des Lebens macht ihn frei.

In WYATT EARP haben wir die gleiche Problemstellung. Es geht um Kontrolle. Wyatt verwendet sein ganzes Leben darauf, die Kräfte des Chaos zu bändigen. Aber das Chaos, das in ihm selbst tobt, bekommt er nicht unter Kontrolle.

FILMBULLETIN Nun werden zwar durch die Lichtsetzung Urilla und Josie parallelisiert. Aber es gibt da auch noch die legendäre Männerfreundschaft zwischen Wyatt Earp und Doc Holliday. Auch hier sehe ich eine Parallele zu Wyatts enger Bindung an Urilla. Wenn der junge Wyatt mit seiner Frau Urilla ins gemeinsame Haus einzieht, wird dieses von einem warmen, goldenen Licht geradezu durchflutet. Insbesondere die vielen Fenster leuchten – beim Blick auf das Haus von aussen – unglaublich golden. Das ist ein irreales, symbolisches Licht, das die Beziehung zwischen Wyatt und Urilla ideell verklärt und in den Stand der romantischen Utopie erhebt. Wenn Wyatt viele Jahre nach Urillas Tod zum erstenmal Doc Holliday begegnet, ist das ein ähnlich irreal wirkender und utopischer Moment, der mit Hilfe der szenischen Gestaltung und der Lichtsetzung

«Ohne Schatten gibt es keine Form. Licht allein ist das reine Nichts. Die gesamte Filmgeschichte ist ein Spiel mit Schatten.»



GRAND CANYON
Regie: Lawrence Kasdan

geschaffen wird. Die Begegnung findet in einem weiträumigen, ein Gefühl von Befreiung vermittelnden Saloon-Zelt statt, dessen Wände das helle Licht reflektieren und in Teilflächen parzelliert sind, die wie Fenster erscheinen. In gewisser Hinsicht hat Wyatt in Doc ein Substitut für Urilla gefunden.

LAWRENCE KASDAN Ja. In einem Film dieser Grössenordnung gibt es natürlich wiederkehrende Motive, die man erkennt, wenn man den Film durchdenkt. WYATT EARP ist ein ambitionierter Film. Einen Film von epischer Grösse und mit einer solchen Ambition kann man nicht machen, ohne ihn als Ganzes entworfen zu haben. Vieles in diesem Entwurf läuft über die Faktoren *Licht* und *Schatten*. Das sind traditionelle Bilder einer Mythologisierung von Lebenskonturen. Ausserdem ist es in der Fotografie so, dass es ohne Schatten keine Form gibt. Licht allein ist das reine Nichts, ein leerer, weisser Raum. Die gesamte Filmgeschichte ist ein Spiel mit Schatten. Die ganze Macht des Films, die ganze Kraft des filmischen Bildes entsteht aus einem Gefüge, in dem diese beiden Faktoren fest ineinandergreifen: *Licht* und *Schatten*. Das analogisiert den Dualismus, der unser ganzes Leben definiert: Nacht und Tag, die dunkle und die helle Seite der Erde, der Mond und die Sonne, unsere Hoffnungen und Träume gegen unsere Ängste und dunkelsten Triebe. Unser Leben erhält seine *Form* durch *die* Kräfte in uns, die miteinander in Konflikt liegen. Insofern ist das filmische Bild ein Ausdruck unserer Lebenskonturen und der ganzen Menschheitsgeschichte. Unter Verwendung derselben Zeichen kann man nämlich auch die Geschichte der Zivilisation betrachten, die man einteilen kann in Perioden des Lichts und der Dunkelheit. So geben Licht und Schatten auch der Menschheitsgeschichte Form.

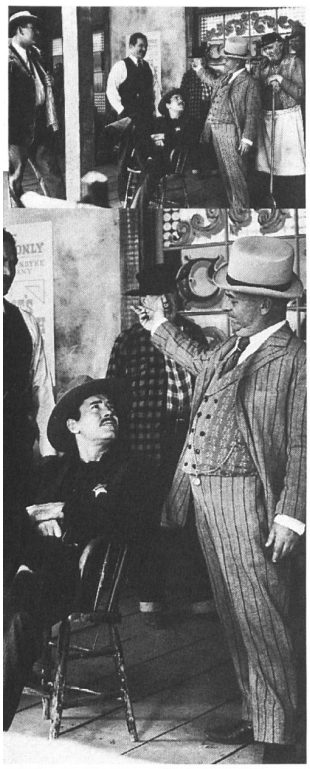
FILMBULLETIN Um die *Licht- und Schatten*-Strukturierung wieder auf Wyatt Earp und Doc Holliday zu übertragen, da gibt es eine spätere Szene an der Bar, wo Wyatt und Doc ganz dicht nebeneinander stehen. In dieser Szene sehen sie sich sehr ähnlich. Der eine wirkt wie ein Schatten des anderen. Das ist vielleicht die intimste Szene des Films. Sie hinterlässt den Eindruck, dass von allen Personen im Film Doc Holliday derjenige ist, der Wyatt am nächsten steht.

LAWRENCE KASDAN Das ist eine sehr wichtige Szene. Die Freundschaft zwischen Doc Holliday und Wyatt Earp ist völlig mysteriös. Das ist eine *wahre* Geschichte. Und es war eine ganz *rätselhafte* Beziehung. Doc war schon vom Tode gezeichnet, als er Wyatt traf. Und er ging eine geheimnisvolle *Verbindung* mit ihm ein – eine Verbindung, wie sie die Charaktere in GRAND CANYON auch miteinander eingehen. Doc hatte eine tiefe Verbindung mit Wyatt und Wyatt mit Doc. Dabei waren sie sehr verschieden. Wyatt mit seiner Sorge um die Familie und seiner Verantwortung für die Gemeinschaft und mit seinen Schuldgefühlen durch den Konflikt mit seinen Begierden traf auf einen Mann, der ohne Verantwortung war, frei und nihilistisch im reinsten Sinn. Doc hatte seinen eigenen Tod angenommen und akzeptierte jeden weiteren Tag bis zu diesem Tod als eine Last. Und dennoch gehen sie diese Verbindung ein: der eine sehr geheimnisvoll, dunkel und frei, der andere durch seine Verpflichtungen gebunden. Sie müssen ineinander Dinge gesehen haben, die sie bewunderten und nach denen sie sich sehnten: die Freiheit auf der einen Seite und auf der anderen die Bindung an andere Menschen. In dieser Szene sehen sie beide in der Tat wie der dunkle Schatten des anderen aus, wie der Schatten eines Ebenbilds. Sie erscheinen wie Totenköpfe. Und sie sind einander sehr nah; es gibt keine grossen Unterschiede. Das zentrale Thema dieser Szene ist *Verantwortung*. Darüber reden sie, und Doc konfrontiert Wyatt mit der Idee, dass das Leben chaotisch ist und dass es darüber hinaus nichts gibt. Es ist richtig, wenn Sie sagen, dass sich die beiden hier so nahe sind wie nie zuvor, dass sie so nahe beieinander sind, wie sie fortan immer bleiben werden. Ihre ganze äussere Erscheinung in dieser Szene ist die gleiche.

Symmetrie von Bildern und Strukturen

FILMBULLETIN Sie sagen, dass Sie gerne mit Symmetrien arbeiten. In WYATT EARP gibt es ein schönes Beispiel für eine Symmetrie von Bildern und Strukturen. Wyatt als Kind zielt mit einem Gewehr auf den Mond. Man sieht den Lauf des Gewehrs aus der subjektiven Kamera als harte phallische Linie schräg gegen den riesigen weissen Kreis des Mondes gesetzt. Etwas später in der Handlung wird Wyatt als junger Held seinen ersten Zweikampf nicht mit einer Revolverkugel, sondern mit einer Billardkugel entscheiden, die er seinem Widersacher entgegenschleudert. Die Billardkugel könnte auf das Bild des Mondes zurückverweisen, der vielleicht auch wie eine Kugel erscheint. Andererseits ist das aber auch ein Vorverweis auf die Ermordung von Wyatts Bruder Morgan, der beim Billardspiel erschossen wird. Durch diese motivische Verbindung erscheint der Tod des Bruders als fatale Folge von Wyatts Schritt für Schritt vollzogene Entwicklung zum *Gunfighter*. Diese Entwicklung beschreiben Sie mit Hilfe einer bildsymbolischen Verkettung. Gleich im Anschluss an Wyatts "Billard-Duell" zielt

Wyatt mit seinem Colt auf die Explosionen eines bunten Feuerwerks. Wieder sieht man den Lauf der Waffe schräg gegen diese – hier nicht mehr natürliche, sondern künstliche – Erscheinung am Nachthimmel gerichtet, mit dem Blick der Kamera diesmal hinter Wyatt als Rückenfigur. Wieder später, wenn Wyatt bereits Marshal von Dodge City ist, richtet sich in seiner ersten Amtshandlung sein Gewehr aus der Blickrichtung der Kamera schräg und bedrohlich auf die Männer, die sich ihm gegenüber befinden. Wie die Szenen vorher ist auch das eine Nachtszene. Wyatt *steht* auf der Strasse, während seine Gegner hoch zu Pferde sitzen, so dass auch hier die Blickrichtung nach oben gewahrt bleibt. Aber es fällt immer noch kein Schuss. Das ist ein Motiv, das Sie in Variationen immer weiter entwickeln.



MY DARLING CLEMENTINE
Regie: John Ford

LAWRENCE KASDAN Das erste Bild ist ein Bild der Unschuld. Wyatts Werkzeug ist ein Instrument der Zerstörung. Er kennt die Welt noch nicht. Er ist noch unschuldig. Er spielt Soldat, tötet imaginäre Feinde und ist in seiner Imagination ein Held. Aber dieses heroische Phantasiebild wird sofort überschattet durch die Rückkehr seiner älteren Brüder aus dem Bürgerkrieg. Sie sind verwundet. Das ist die Realität.

Wenn wir Wyatt das nächste Mal auf den Himmel schiessen sehen, ist die Waffe zum erstenmal seine eigene und er trägt zum erstenmal ein Halfter. Die Waffe ist das Werkzeug, das sein Leben definieren wird. Sein subjektives Gefühl in dieser Szene ist ein Gefühl der Ausgelassenheit, denn er hat gerade einen Feind besiegt, ohne ihn zu töten. Damit hat sich seine heroische Phantasie erfüllt, sein Bild von einem Heroismus, der nicht destruktiv ist. In diesem Moment explodiert die Welt für ihn in Glanz und Hoffnung. Von dieser Szene schneiden wir deshalb direkt auf seine Erfahrung einer reinen, romantischen Liebe. Aber später im Film wird er herausfinden, dass die Waffe nirgendwohin gerichtet werden kann, ohne dass das Zerstörung zur Folge hat. Die Waffe, die ihm so wunderbar in der Hand liegt, fordert ihren Preis.

In der *Dodge-City*-Szene kommt er noch einmal davon. Aber im Laufe des Films wird seine Blickrichtung immer niedriger. Auf dem Höhepunkt, in der Szene am *O.K. Corral*, stehen die Gegner dann nur noch Auge in Auge zehn Fuss auseinander. Kein Mond steht am Himmel. Da ist kein Gefühl der Ausgelassenheit. Das ist ein intimer, brutaler, verheerender Moment.

Kamerabewegungen

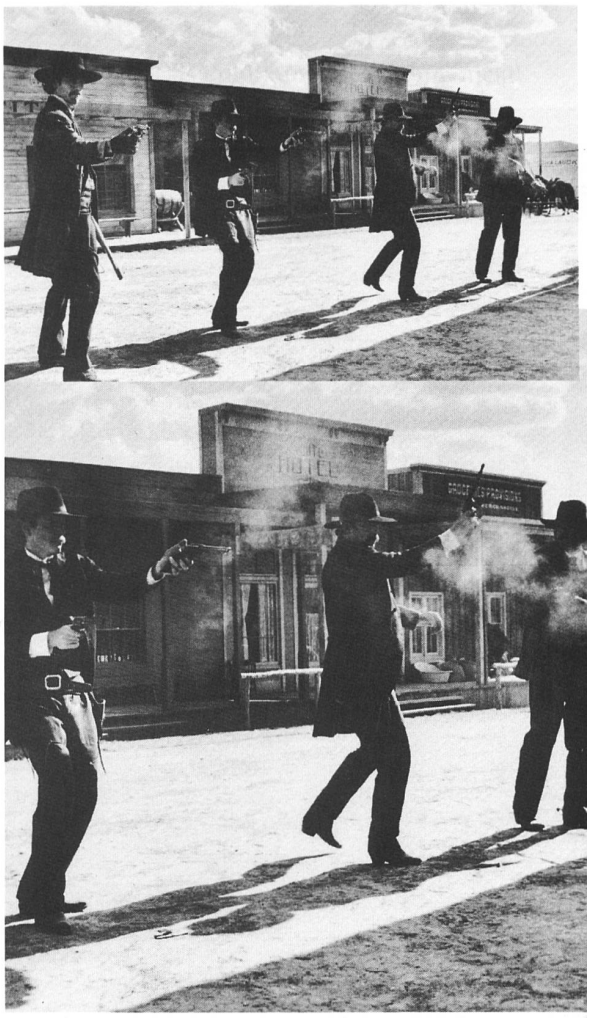
FILMBULLETIN Ein Stilmittel, das Sie in Ihren Filmen immer wieder einsetzen, ist eine kleine, aber auffällige Vorwärtsbewegung der Kamera: mal langsam, mal schneller, immer aus der leichten Untersicht schräg aufwärts, auf das Gesicht der Person zu. Diese Kamerabewegung verwenden Sie offenbar zur Bezeichnung eines besonders signifikanten Moments, zum Beispiel eines Moments der Reflexion, der Erkenntnis, der Bewusstwerdung. Etwa in der Schlusseinstellung des *Gunfights am O.K. Corral*. Da gibt es diese Vorwärtsbewegung der Kamera auf Wyatt Earps Gesicht zu. Er blickt nachdenklich auf die von Kugeln zerfetzte Leiche eines Widersachers, den er gerade erschossen hat. Ist das ein Moment der Erkenntnis, des Selbstzweifels, vielleicht auch der Erinnerung daran, wie er als Junge zum erstenmal Zeuge einer Schiesserei wurde und er eine ähnlich zerfetzte Leiche sah?

LAWRENCE KASDAN Bestimmte Kamerabewegungen gehören zur Grammatik des Films. Selbst wenn jeder Zuschauer einen anderen Film sieht, weil jeder individuell auf einen Film reagiert, so erkennt das Publikum in diesem Fall doch gemeinschaftlich und automatisch, dass hier etwas Besonderes vor sich geht. Man darf solche Stilmittel aber nur sparsam verwenden. Ich kenne Filme, in denen so etwas alle fünf Minuten passiert. Das wirkt dann nur noch abgedroschen. Das ist so, als wenn man eine Geschichte schreibt und jeden Satz mit einem Ausrufezeichen beendet. Ein solcher Moment muss sich in die Gesamtstruktur eines Films einfügen, die man von vornherein überblicken muss, damit dieser Moment durch seine Position im Gesamtzusammenhang einen Sinn erhält. Mancher von den neumodischen Filmen hangelt sich stattdessen nur noch von Moment zu Moment, von Effekt zu Effekt, ohne das Ganze im Auge zu haben, ohne zu wissen, wohin ein Moment fällt. Es geht in diesen Filmen nur noch darum, eine Sache aufzupeppen. Aber wenn ein Moment eine Wirkung haben soll, muss man zuvor Distanz halten. Für mich ist dieser konkrete Moment, von dem Sie sprechen, ein Gegenstück zu dem Moment im Saloon, wenn Wyatt Earp sich für den *Gunfight am O.K. Corral* entscheidet. Die Szene im Saloon zeigt einen Moment der schicksalhaften Unausweichlichkeit. *Zwischen* diesen *beiden* Momenten liegt nur ein kurzer Zeitraum. Der *Gunfight* dauert nicht viel mehr als vierzig Sekunden, aber er verändert alles. Das ist wie in GRAND CANYON: Von einem Moment zum anderen ist alles anders. Die Kamerabewegung auf Wyatts Gesicht zu zeigt, dass Wyatt in diesem Moment überblickt, was er angerichtet, was er kaputt gemacht hat, allerdings ohne dass er die Konsequenzen absieht.

«Der Gunfight dauert nicht viel mehr als vierzig Sekunden, aber er verändert alles.»

FILMBULLETIN Eine Variation dieser Einstellung finden wir am Ende seines allerletzten *Showdowns* im Film. Die Familie, die er mit seinen Brüdern bildet, ist als Folge des *Gunfights am O.K. Corral* auseinandergebrochen, und er selbst hat deswegen einen gnadenlosen Rachefeldzug gegen seine Feinde unternommen. Mit seinem letzten Schuss streckt er Curly Bill Brocius nieder. Die Kamera fährt auf Wyatts nachdenkliches Gesicht zu, und damit ist die Haupthandlung abgeschlossen. Dann wird in den Epilog überblendet und auf eine amorphe Wasserfläche, über die die Kamera hinweggleitet. Ein Bild für die *Zeit*, die alles ins Unterbewusste verdrängt?

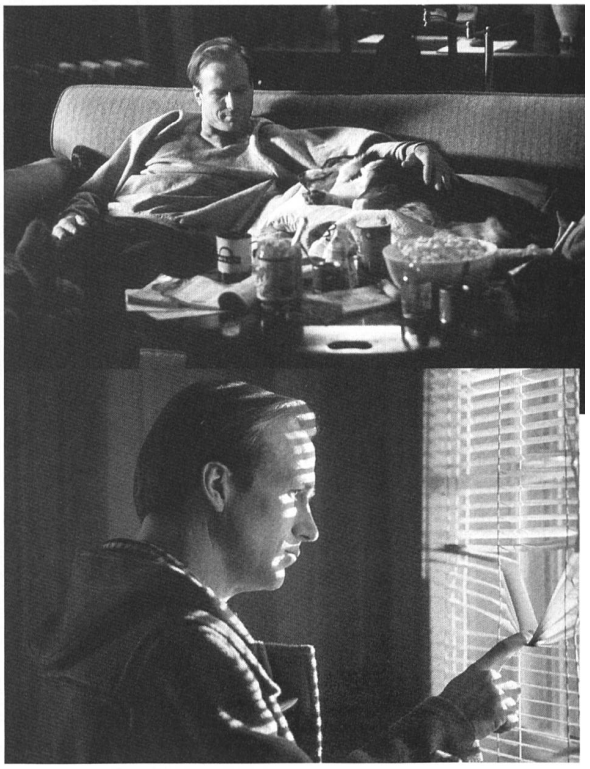
LAWRENCE KASDAN Die beiden Kamerabewegungen sind wie eine Klammer. Vom Ende des *Gunfight am O.K. Corral* bis zum Ende des letzten Gefechts vor dem Epilog führt Wyatts Weg in einer Abwärtsspirale durch eine Art Hölle, in der alles, was er aufgebaut hat, wieder verschwindet und zerstört wird. In einem blutigen Rachefeldzug wird er selbst zu der Art von Mensch, die er sein Leben lang bekämpft hat. Selbst sein Freund Doc Holliday, der viel dunkler ist als er und eine sehr düstere Weltsicht hat, ist entsetzt, was aus Wyatt geworden ist. Der letzte Moment vor dem Epilog markiert den absoluten Tiefpunkt seines Niedergangs, von wo aus er sich wieder hocharbeiten muss, um in einen Zustand der Erlösung zu gelangen. Auf das Bild von Mord und Rache folgt das Bild des Wassers. Jahre später hat er zu einem erlösenden Frieden gefunden – soweit das möglich ist.



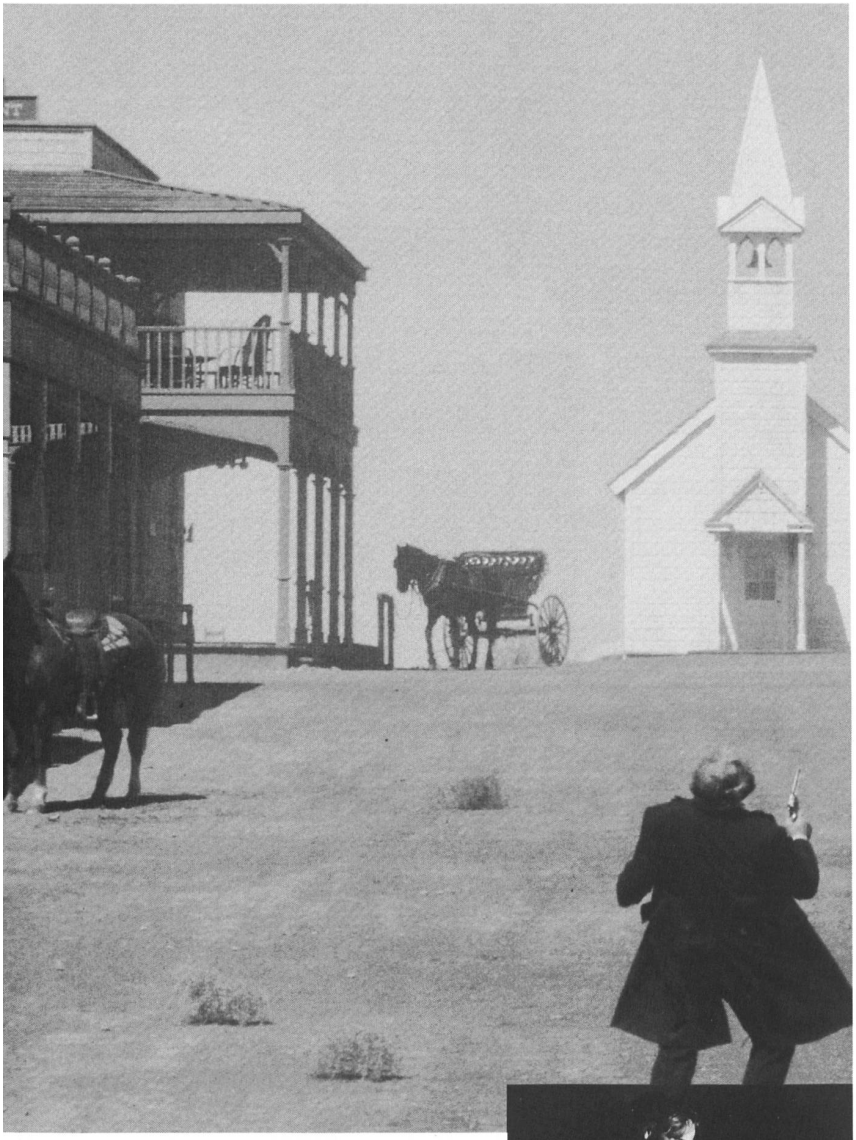
Bilder der Isolation

FILMBULLETIN Sie haben eine Vorliebe für Einstellungen, in denen einzelne Personen in bildzentrierter, isolierter Position aus einem extrem hohen Blickwinkel aufgenommen werden, wobei Sie dabei gerne auf die Person herab- oder von ihr heraufkranen. Beispielsweise in WYATT EARP, in der *Wichita*-Szene, als Wyatt zum erstenmal den Stern des Gesetzes angeheftet bekommt und jetzt ganz alleine mitten auf der menschenleeren Strasse steht. Oder in GRAND CANYON, wenn Mary McDonnell alleine auf dem grossen, sich leerenden Parkplatz zurückbleibt, nachdem ihr Sohn gerade mit dem Bus in die Ferien gefahren ist.

LAWRENCE KASDAN Dafür habe ich in der Tat eine Schwäche. Ich hoffe allerdings, dass ich mit diesem Stilmittel sparsam umgehe. Es gibt Kamerabewegungen, die ganz allgemein eine bestimmte Bedeutung haben. Ein Filmemacher, der im Laufe der Jahre viele Geschichten visuell erzählt, benutzt solche Momente in der Weise,



THE ACCIDENTAL TOURIST
Regie: Lawrence Kasdan



die für ihn am aussagestärksten ist. Wenn Wyatt Earp ein Mann des Gesetzes wird, wenn er sein Schicksal vor sich sieht und den Job gefunden hat, mit dem er den Rest seines Lebens verbringen wird, ist das ein dramatischer Moment. Die Kamerabewegung soll das ausdrücken. Das ist kein beliebiger Moment wie irgendein anderer, sondern ein zentraler Moment, der über Wyatts Zukunft entscheidet.

In der Szene mit Mary McDonnell auf dem Parkplatz in GRAND CANYON gibt es eine ähnliche Kamerabewegung, die aber etwas anderes ausdrückt. Die Menge um sie herum verschwindet. Ihr Sohn ist zum erstenmal von ihr fort. Der Ehemann ist auf der Arbeit, der Sohn im Ferienlager. Da soll ihr Gefühl der Isolation ausgedrückt werden, ihre plötzliche Leere, was ihre Rolle betrifft, ihre Verunsicherung über ihre zukünftigen Aufgaben. In dem Moment ist sie nicht mehr Ehefrau und nicht mehr Mutter. Sie bleibt zurück, um herauszufinden, wer sie ist. Später gelangt sie dann unerwartet zu einer sinnvollen Neubestimmung.

Ich erinnere mich an einen anderen solchen Moment in BODY HEAT. Das war der erste Film, bei dem ich Regie führte. Dort gibt es eine Schlüsselszene, in der der Held und die Heldin beschliessen, den Ehemann umzubringen. Viele kleine Details haben diesen Moment vorbereitet. In dem engen Büro, in dem sie sich befinden, kommen sie schliesslich zu ihrer Entscheidung. Das ist ein Moment, der fast unausweichlich ist. Die Kamera ist am Anfang ganz dicht auf ihnen, wenn sie sich umarmen und sich zuflüstern, was sie vorhaben. Dann krant die Kamera hoch und zeigt, wie die beiden gemeinsam eingeschlossen sind. Durch ihre Entscheidung ist ihr Untergang besiegelt. Der Kameramann sagte damals zu mir: «Das verstehe ich nicht. Warum fahren wir an dieser Stelle hoch? Wessen Perspektive soll das sein?» Und ich sagte ihm: «Die Perspektive Gottes.» Denn das ist das Schöne am Film: Man ist nicht eingeschränkt durch die räumliche Wirklichkeit. Es ist gleichgültig, dass die Kamera an dieser Stelle höher als die Decke ist. Im Film wirkt so etwas gar nicht unrealistisch. Es geht ums Emotionale. Und die Kamerabewegung soll die Emotion zum Ausdruck bringen.

In allen drei Fällen geht es im wesentlichen um Isolation. Aber was die Figuren isoliert, ist verschieden. Im ersten Fall, in BODY HEAT, werden die Helden durch eine Entscheidung vom Rest der Welt isoliert und einen Weg der Zerstörung hinabgetrieben. Im Fall von GRAND CANYON hat sich die Umwelt der Heldin verändert. Die Heldin ist jetzt ganz auf sich selbst gestellt und zum erstenmal in ihrem Leben ohne eine bestimmte Aufgabe. Und in

WYATT EARP wird der Held in seinem Schicksal isoliert. Er hat den Job gefunden, der ihm bestimmt ist. Das trennt ihn schon in dieser Szene von der Gemeinschaft.

FILMBULLETIN In Ihrem Western SILVERADO reitet Kevin Costner aus einer weiten Landschaftstotalen zum finalen *Showdown* in die Stadt ein, und die Kamera krant auf ihn herab. Ist das ein Moment der Isolation im Heroismus?

LAWRENCE KASDAN Was mich am Western unter anderem fasziniert, ist die Landschaftskulisse, die ich sehr schön und dramatisch finde. In die Landschaft hinein setzt man Figuren, was einen bestimmten Ausdruck hat. Und eines der für mich emotional eindruckvollsten Bilder im Western ist ein einzelner Reiter in einer weiten Landschaft. Das ist insbesondere für Amerikaner ein eindringliches Bild: ein Einzelner in der Weite der Landschaft, der tapfer handelt, nur seinen eigenen Überzeugungen folgt und keiner Gefahr aus dem Weg geht, aus dem eigenen Gefühl heraus, dass er das muss. Das wird visuell so ausgedrückt: die Bewegung eines Einzelnen durch die Weite des Raums.

«Wenn Wyatt Earp sein Schicksal vor sich sieht, ist das ein dramatischer Moment. Die Kamerabewegung soll das ausdrücken.»

«Es ist gleichgültig, dass die Kamera an dieser Stelle höher als die Decke ist: es geht ums Emotionale. Und die Kamerabewegung soll die Emotion zum Ausdruck bringen.»

Rückenfiguren

FILMBULLETIN Sie inszenieren Ihre Figuren sehr häufig als Rückenfiguren und verbinden das manchmal mit einem erhöhten Kamerablickwinkel. So etwa beim ersten gemeinsamen Ritt der vier Helden in SILVERADO. In der Schlusseinstellung dieser Sequenz reiten sie als Rückenfiguren in das Blickfeld der Kamera, halten an und blicken auf die Landschaft, die sich vor ihnen erstreckt. Die Kamera krant hoch, so dass der Blick der Kamera nun über dem der Figuren liegt. Die Figuren, die eben noch das Bildzentrum füllten, rutschen durch die Kranbewegung an die Bilduntergrenze. Die Landschaft, auf die sie blicken, wird stattdessen zum Zentrum des Bildes. In den Schlusssequenzen von WYATT EARP und GRAND CANYON wird das noch weitergeführt, indem die Rückenfiguren zuletzt durch die Kranbewegung aus dem Bild eliminiert werden und in GRAND CANYON die Kamera sogar noch in die Landschaft hineinkrant. Stehen diese Szenen durch die Art, wie sie inszeniert sind, in Korrespondenz miteinander?

LAWRENCE KASDAN Absolut. In einem Film hat man es mit drei Dimensionen zu tun und nicht mit zwei. Das ist für einen Filmemacher eine Herausforderung. In der Frühzeit des Kinos vermochten die Filme noch nicht, die Konvention des Proszeniums zu durchbrechen, die aus dem Theater stammt. Man hat den Filmkader wie ein Proszenium benutzt. Die vierte Wand war das Publikum, und diese Wand wurde nie durchbrochen. Das Publikum erlebte Film nicht anders, als sässe es im Theater. Es gab dann aber Filmemacher, die es verstanden, das Publikum in die Handlung hineinzuversetzen, so dass das Publikum zum Bestandteil der Handlungsdramaturgie werden konnte. Beim Filmemachen hat man, so gesehen, die Wahl zwischen zwei Dingen. Einerseits: Distanz zu halten und etwas ganz klassisch als Tableau zu präsentieren. Andererseits: sich durch den Raum zu bewegen und das Publikum mitten in die Handlung zu versetzen. Genau darum geht es in den drei Beispielen, die Sie genannt haben. Die Szene in SILVERADO zeigt, wie sich die vier Reiter – zum Abschluss des ersten Handlungsteils – vereinen, Partner werden und dabei zufällig auf einen Wagenzug stossen. Ihnen wird damit ein Abenteuer präsentiert, dem sie sich zum erstenmal gemeinsam als Partner gegenübersehen. Diese Szene und die Schlusssequenzen aus GRAND CANYON und WYATT EARP sind finale Momente, die in sich erstarren. In GRAND CANYON und WYATT EARP hat das mit unserer geheimnisvollen Beziehung zu unserer Umwelt zu tun. Was ist unser Platz in dieser Welt? Sowohl in GRAND CANYON als auch in WYATT EARP beginnt es damit, dass die Figuren gegen die Landschaft gesetzt sind und sich nach ihrer Rolle in dieser Umwelt fragen. In beiden Szenen geht die Kamera und damit das Publikum über die Figuren hinweg und in die Umwelt hinein, in das Geheimnis hinein, das die Natur für uns geschaffen hat. Es ist völlig richtig, wenn Sie das so sehen. Und diese Szenen sind auch wieder Beispiele für die allgemeine Sprache der filmischen Bewegung.

Einheit von Mensch und Landschaft

FILMBULLETIN In dieser Inszenierungsweise steckt also offenbar ein existenzialphilosophischer Kommentar zum Verhältnis von Mensch und Universum, Mensch und Natur. Ich fühle mich da an *E. M. Forster* erinnert, insbesondere an sein Buch *«A Passage to India»*. Mir ist auch aufgefallen, dass Sie im Gespräch sehr häufig das Wort *connect* verwenden, das der zentrale Begriff in Forsters Poetologie ist. Bei Forster relativiert die unendliche Grösse und Unverständlichkeit der Natur alle menschlichen Probleme zur Bedeutungslosigkeit. Aus dieser Erkenntnis zieht Forster eine humanistische Schlussfolgerung: Das einzig Sinnvolle, das der Mensch tun kann, ist *connect*, über alle Abgründe hinweg Verbindungen einzugehen, soziale Positionen zu beziehen und humane Perspektiven zu entwickeln.

SILVERADO
Regie: Lawrence Kasdan

BODY HEAT
Regie: Lawrence Kasdan

GRAND CANYON
Regie: Lawrence Kasdan

LAWRENCE KASDAN Auf der Universität habe ich englische Literatur studiert. Zu der Zeit habe ich bereits geschrieben und Kurzfilme gemacht. Ein Schriftsteller, der mir sehr viel bedeutet hat, war *E. M. Forster*. In einer ganz grundlegenden Weise fühlte ich mich mit der Thematik seines Werks in Übereinstimmung. Darin geht es um die mysteriöse Beziehung zwischen den Menschen und der natürlichen Welt, in der sie leben, und zwischen den Menschen untereinander. Und er vermittelt uns die Botschaft, immer und immer wieder Verbindungen einzugehen, *connect, always connect*. Er mystifiziert diesen Vorgang, wie so etwas zustande kommen kann innerhalb eines lebenden Organismus, der die Welt ja ist. Man spürt bei Forster und besonders in *«A Passage to India»*, wie die Erde atmet, lebendig ist und ihren eigenen Rhythmus hat. Und die Menschen sind in diesen so geheimnisvoll vibrierenden Organismus hineingesetzt. Was für Verbindungen können hergestellt werden – über kulturelle Barrieren hinweg und zwischen den Geschlechtern und Generationen? Was für Missverständnisse können sich ergeben in dem Chaos einer natürlichen Welt, die für uns ein Geheimnis bleibt? Das alles hat eine starke Wirkung auf mich gehabt.

Aber es gibt noch einen weiteren Weg, auf dem ich zum Filmemachen gekommen bin. Ich fühlte mich auch sehr hingezogen zu dem Werk von *Akira Kurosawa*, der wahrscheinlich mein Lieblingsregisseur ist. Er hat in allen Genres und in jedem Stil gearbeitet. Aber alle seine Filme sind über das gleiche Thema: das unerklärliche Geheimnis, welchen Platz wir in der Welt einnehmen. Bei ihm kommt eine fernöstliche Betrachtungsweise hinzu, mit der die Einheit von *Welt* und *Person auf dieser Welt* gesehen wird, die Einheit von Mensch und Landschaft. Mensch und Landschaft verschmelzen bei ihm miteinander. Man sieht das sehr deutlich in einem Film wie DIE SIEBEN SAMURAI, der für mich vielleicht der grösste Film ist, der je gemacht wurde. Er handelt von allen Problemen des Lebens, auch wenn er vordergründig nur wie eine grosse Abenteuergeschichte erscheint. Im Rahmen der Abenteuergeschichte kommen alle Aspekte vor, die das Verhältnis des Menschen zur Erde und zu anderen Menschen betreffen: Loyalität, Tod, Liebe, Tapferkeit, Pflichterfüllung ... Alle diese Aspekte kommen ins Spiel, und sie sind bezogen auf das Land, auf dem man lebt. Sie sind darauf bezogen, was die Menschen vom Land bekommen und wie die Banditen das auch benutzen wollen, was vom Land kommt, und wie die Samurai den Menschen gegen die Banditen helfen.

Bei allen, die mich inspiriert haben – *Kurosawa* und *E. M. Forster* und *Joseph Conrad* und *John Ford* –, findet sich immer diese tiefe Verbindung zwischen den Menschen und dem Land. Das Land hat eine emotionale Wirkung auf die Menschen und eine praktische Auswirkung auf das, was sie tun. Das fasziniert mich, weil ich glaube, dass um uns herum Kräfte wirken, die wir nicht verstehen. Es gibt Beziehungen zwischen den Menschen untereinander und zwischen den Menschen und der Erde, die wir nicht sensibel genug registrieren. Aber manchmal treten sie in Erscheinung, und wir gehen eine unerwartete Verbindung ein, die unser ganzes Leben beeinflusst.

Insbesondere GRAND CANYON handelt von dieser Unvorhersehbarkeit und davon, dass der Zufall etwas sehr Positives, aber auch etwas Destruktives und Böses für uns bringen kann. Das ist das unbekannte und unerkennbare Schicksal, das uns im Innersten trifft. Es ist Teil eines Strudels von Kräften, die wir nicht ganz verstehen. E. M. Forster deutet das sehr stark an, dass wir nicht alle Kräfte kennen können, die um uns herum wirken. Aber wir müssen eine Sensibilität dafür entwickeln.

MY DARLING CLEMENTINE
Regie: John Ford

YOUNG MR. LINCOLN
Regie: John Ford

Struktur der Wiederholung

FILMBULLETIN In WYATT EARP arbeiten Sie auch mit der Struktur der Wiederholung. Zwar erzählen Sie die *Wyatt-Earp-Geschichte* chronologisch und beginnen mit Wyatt Earps Jugend. Aber die Vorspann-Szene, mit der Sie den Film eröffnen, markiert nicht den Handlungsbeginn, sondern hat einen ganz emblematischen Charakter. Sie haben die Szene im Gespräch schon einmal kurz angesprochen. Sie zeigt Wyatt Earp im Saloon sitzend, wartend, kurz vor dem *Gunfight am O.K. Corral*. Gezeigt wird also zu Beginn eine spätere Szene aus seinem Leben. Diese Szene taucht dann nachher im letzten Drittel des Films an ihrem richtigen Platz innerhalb der Handlungschronologie noch einmal auf. Aber es ist keine identische Wiederholung. Es gibt Unterschiede in der Montage, es gibt neu eingefügte Bilder.

LAWRENCE KASDAN Die allererste Szene des Films zeigt den entscheidenden Moment in Wyatt Earps Leben. Auch wenn der Film so ambitioniert ist, sich mit Wyatt Earps gesamter Biographie zu beschäftigen, so sind die vielen Szenen, die diesem einen Moment vorausgehen doch vor allem dazu da, zu diesem Moment hinzuführen und zu zeigen, wie seine Entscheidung durch die vorher gemachten Erfahrungen determiniert ist. Wir sehen ihn also im Moment seiner Entscheidung und wie er losgeht, um sich den Konsequenzen dieser Entscheidung zu

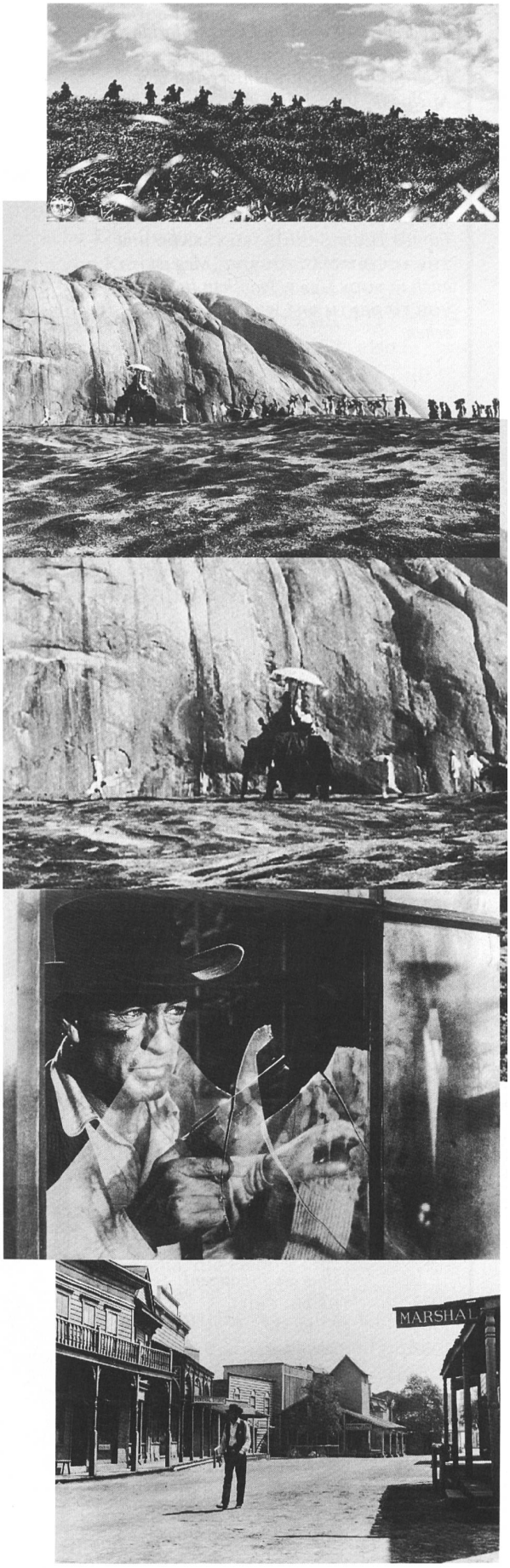
stellen. Dann blenden wir zurück zu den Anfängen seines Lebens und sehen, was ihn dazu führte, was ihn zu dem Mann machte, der eine solche Entscheidung traf. Wenn wir dann zwei Filmstunden später wieder an diesem entscheidenden Punkt in seinem Leben sind, verstehen wir hoffentlich, warum er sich so entschieden hat. Intellektuell hätte er vielleicht eine andere Wahl gehabt, aber aufgrund seiner Persönlichkeit und seines Charakters war das die einzige ihm mögliche Entscheidung. Und diese Entscheidung führt zu seinem Untergang. Das ist tragisch im klassischen Sinne. In unserem unentwegten Bemühen, das zu schützen, was wir geschaffen haben, zerstören wir es nur. Das ist eine wahrhafte Tragödie.

«Das Land hat eine emotionale Wirkung auf die Menschen und eine praktische Auswirkung auf das, was sie tun.»

FILMBULLETIN Diese emblematische Szene am Anfang des Films wirkt sehr abstrakt. Die Lichtsetzung reduziert die Farbe. Es ist gewissermassen ein Schwarzweiss-Moment. Andererseits hat dieses Bild auch eine *Edward-Hopper*-Stimmung. Wyatt Earp könnte einer von Hoppers *Nighthawks* sein. Wir sehen Wyatt Earp nur als Silhouette und als Rückenfigur. Er hat kein Gesicht. Stattdessen wird er oder die Situation, in der er sich befindet, durch Detailaufnahmen verschiedener Dinge definiert: der bereitgelegte Colt, heisser Dampf aus einer Tasse Kaffee, eine brennende Zigarre. Wir sehen einen Charakter im Zwielicht und einen Moment vor der Explosion. Der entscheidende Unterschied bei der späteren Wiederholung der Szene ist, dass wir Wyatt Earp dann auch von vorne sehen. Er hat jetzt ein Gesicht. Die ganze Vorgeschichte wird also im Grunde genommen nur erzählt, um diesen Moment zu erhellen und Wyatt Earp ein Gesicht zu geben.

«Zu Beginn des Films haben wir noch kein Recht, Wyatt Earp ins Gesicht zu sehen.»

LAWRENCE KASDAN Genauso ist es. Das ist eine wundervolle Interpretation. Zu Beginn des Films haben wir noch kein Recht, ihm ins Gesicht zu sehen. Dieses Recht verdient man sich, indem man ihn durch sein Leben begleitet, mit ihm reist und mit ihm leidet.



Bilder des Heroismus

FILMBULLETIN Es ist der entscheidende Moment vor dem *Gunfight*, der ihn zur Legende machen wird. In SILVERADO findet sich eine in diesem Aspekt – ansatzweise zumindest – vergleichbare Szene. Kevin Costner spielt auch hier denjenigen der vier Helden, der am stärksten den Typ des *Gunfighters* verkörpert. In dem finalen *Showdown* gibt es eine sehr symmetrisch komponierte Einstellung, in der er seine beiden Gegner – den einen zu seiner Linken, den anderen zu seiner Rechten – gleichzeitig erschiesst. Wir sehen ihn dabei als Rückenfigur. Nach dem *Gunfight*, der die Qualität der Legen-

DIE SIEBEN SAMURAI
Regie: Akira Kurosawa

A PASSAGE TO INDIA
Regie: David Lean

HIGH NOON
Regie: Fred Zinnemann

Lawrence Kasdan

Geboren 1949 in Miami Beach/Florida. Aufgewachsen in West Virginia. Englisch-Studium an der Universität von Michigan. Verheiratet mit Meg Kasdan, die seine Co-Autorin bei GRAND CANYON *ist. Co-Autor bei* SILVERADO *ist sein Bruder Mark Kasdan. Seine Ehefrau Meg und seine Söhne Jonathan und Jacob spielen kleine Rollen in seinen Filmen* THE BIG CHILL, SILVERADO *und* THE ACCIDENTAL TOURIST; *Meg ist auch in* BODY HEAT, *Jonathan in* I LOVE YOU TO DEATH *und* WYATT EARP *zu sehen.*

Filme als Regisseur:

1981 BODY HEAT
1983 THE BIG CHILL
1985 SILVERADO
1988 THE ACCIDENTAL TOURIST
1990 I LOVE YOU TO DEATH
Buch: John Kostmayer
1991 GRAND CANYON
1993/94 WYATT EARP
1994 PARIS MATCH
Drehbeginn im September

Filme als Drehbuchautor:

1979 THE EMPIRE STRIKES BACK
Co-Autor: Leigh Brackett; Regie: Irvin Kershner
1980 RAIDERS OF THE LOST ARK
Regie: Steven Spielberg
CONTINENTAL DIVIDE
Regie: Michael Apted
1981 BODY HEAT
1982 RETURN OF THE JEDI
Co-Autor: George Lucas; Regie: Richard Marquand
1983 THE BIG CHILL
Co-Autorin: Barbara Benedek
1985 SILVERADO
Co-Autor: Mark Kasdan
1988 THE ACCIDENTAL TOURIST
Co-Autor: Frank Galati
1991 GRAND CANYON
Co-Autorin: Meg Kasdan
1993/94 WYATT EARP
Co-Autor: Dan Gordon

Filme als Produzent:

1983 THE BIG CHILL
1985 SILVERADO
1987 CROSS MY HEART
Regie: Armyan Bernstein
1988 THE ACCIDENTAL TOURIST
1989 IMMEDIATE FAMILY
Regie: Jonathan Kaplan
1991 GRAND CANYON
1993/94 WYATT EARP
Co-Produzenten: Jim Wilson, Kevin Costner

Die wichtigsten Daten zu WYATT EARP (DAS LEBEN EINER LEGENDE):

Regie: Lawrence Kasdan; Buch: Dan Gordon, Lawrence Kasdan; Kamera: Owen Roizman, A.S.C.; Schnitt: Carol Littleton, A.C.E; Produktions-Design: Ida Random; Art Director: Gary Wissner; Kostüme: Colleen Atwood; Musik: James Newton Howard; Ton: John Pritchett.

Darsteller (Rolle): Kevin Costner (Wyatt Earp), Dennis Quaid (Doc Holliday), Gene Hackman (Nicholas Earp), David Andrews (James Earp), Linden Ashby (Morgan Earp), Jeff Fahey (Ike Clanton), Joanna Going (Josie Marcus), Mark Harmon (Johnny Behan), Michael Madsen (Virgil Earp), Catherine O'Hara (Allie Earp), Bill Pullman (Ed Masterson), Isabella Rossellini (Big Nose Kate Elder), Tom Sizemore (Bat Masterson), Jobeth Williams (Bessie Earp), Mare Winningham (Mattie Blaylock), Jex Linn (Frank McLaury), Adam Baldwin (Tom McLaury), Annabeth Gish (Urilla Sutherland), Lewis Smith (Curly Bill Brocius), Betty Buckley (Virginia Earp), Mackenzie Astin (Francis O'Rourke).

Produktion: Tig Productions/Kasdan Pictures Productions für Warner Bros.; Produzenten: Jim Wilson, Kevin Costner, Lawrence Kasdan; ausführende Produzenten: Jon Slan, Dan Gordon, Charles Okun, Michael Grillo. USA 1993/94. 35mm, Panavision, Dolby Stereo; Farbe: Technicolor. Dauer: 192 Min. Verleih: Warner Bros., Zürich, München.

SILVERADO
Regie: Lawrence Kasdan

de hat, ist er *jemand* in der Geschichte des Wilden Westens, die ja vor allem aus Legenden besteht. Es folgt ein Umschnitt, und in der Schlusseinstellung der Sequenz blicken wir in Costners Gesicht.

LAWRENCE KASDAN Diese Sequenz ist vielleicht meine Lieblingssequenz in SILVERADO. Aber das hat sehr viel mit dem gesamten Bewegungsablauf in dieser Sequenz zu tun. Es fängt an mit der Kranfahrt, über die wir schon gesprochen haben. Dann springt Costner vom Pferd und geht in den Saloon. Er macht das mit einer ungeheuren Expressivität. Dann kommen die *Bad Guys*. Die Kamera bleibt immer nahe bei ihnen, umkreist sie, ist ständig in Bewegung. Sie kommen in den Saloon und suchen nach Costner. Die Wege der beiden *Bad Guys* kreuzen sich. Der eine kommt vom Vorder-, der andere vom Hintereingang. Dann gehen sie zusammen hinaus und trennen sich wieder. Costner springt in einer Volte über die Bar. Das ist ein Bild des Heroismus, bei dem mir sofort die grossen alten Kinohelden in den Sinn kommen. Costner kommt aus dem Saloon. Und zum Schluss haben wir eine wahrhaft symmetrisch komponierte Einstellung, wenn er beide Männer erschiesst und wir ihn dabei von hinten sehen. Wenn er seine Pistolen wieder zurücksteckt, schneiden wir auf sein Gesicht, weil ich zeigen will, dass bei ihm keine Freude darüber zurückbleibt. Stattdessen zeigt sein Gesicht einen Ausdruck stahlharten Selbstvertrauens. Das ist etwas, was mich interessiert und in meinen Filmen immer wieder vorkommt. Das hat sicher seinen Ursprung bei Kurosawa, Ford oder Hawks. Dass man Costner in dieser Szene von hinten sieht, ist der völlig natürliche Abschluss einer durchkomponierten Sequenz, in der sich die Symmetrie im letzten Augenblick einstellt.

FILMBULLETIN Mit SILVERADO und WYATT EARP haben Sie zwei Western gemacht, bei denen die Unterschiede möglicherweise grösser sind als die Gemeinsamkeiten. Dennoch gibt es Parallelen. In SILVERADO haben wir vier Helden – zwei Brüder und zwei Freunde –, die sich zum *Showdown* gegen eine Bande von *Bad Guys* zusammenfinden. In WYATT EARP ist es ebenfalls eine Gruppe von vier Männern – drei Brüder und ein Freund, der wie ein Bruder ist –, die zum *Gunfight am O. K. Corral* gegen eine Bande von *Outlaws* antreten. Es gibt auch Parallelen in der Inszenierung. Wenn die vier Helden in SILVERADO zum erstenmal zusammen reiten, werden sie dabei aus allen Perspektiven gezeigt: von vorne, von hinten, von der Seite, von unten, von oben und dazwischen das Detail der galoppierenden Pferdebeine. Genauso inszenieren Sie den Weg von Doc Holliday und den Earps zum *O.K. Corral* – mit den entschlossen voranschreitenden Beinen der Männer als Detail.

LAWRENCE KASDAN Das sind Bilder des Heroismus. Das ist ein Bestandteil der Filmsprache. Damit beschreibt man den gewichtigen Moment, wenn der Held aufgerufen ist, zu handeln und sich von seiner besten und tapfersten Seite zu zeigen. Dafür habe ich eine Schwäche. Das finden Sie so ähnlich auch in Filmen von Kurosawa, Ford oder Hawks, in Filmen wie YOJIMBO oder DIE SIEBEN SAMURAI oder SHE WORE A YELLOW RIBBON oder MY DARLING CLEMENTINE oder RED RIVER, also in Filmen, die mir etwas bedeutet haben. Es geht um einen überlebensgrossen Moment, der nicht naturalistisch inszeniert werden kann. Das ist ein Moment der Erhabenheit.

Zwischen den beiden Szenen besteht sicher eine Ähnlichkeit. Wenn die vier Männer in SILVERADO zum erstenmal zusammen reiten, ist das ein wichtiger Augenblick. Er geht der Kranfahrt voraus, über die wir schon gesprochen haben. Der ganze erste Teil des Films dient nur der Exposition und Zusammenführung der vier Helden, die in diesem finalen Moment zu Partnern geworden sind.

Und in WYATT EARP ist das natürlich der Höhepunkt, der grosse Augenblick, der berühmteste *Gunfight* in der Geschichte des Wilden Westens. Drei Brüder und ein glamouröser, geheimnisvoller, dunkler Freund gehen die Strasse hinunter und möglicherweise dem gemeinsamen Tod entgegen, weil sie einander verschworen sind. Das ist der *Code*, nach dem sie leben. Sie sind einander ergeben bis in den Tod. Das ist wahrscheinlich der Grund, warum der *Gunfight am O.K. Corral* so berühmt wurde: weil es Brüder waren und weil dieser geheimnisvolle Freund dabei war und weil es ihre freie Entscheidung war, diesen Weg zu gehen, und weil sie das bewusste Risiko eingingen, getötet zu werden. Momente wie dieser verlangen das ganze Rüstzeug, den ganzen Schmuck der filmischen Sprache. Dadurch soll das Publikum tief in diesen Moment hineingeführt werden, damit es das Drama, die Gefahr und die Tapferkeit spürt. Das ist etwas, das nur im Film möglich ist. Hier führt Film sämtliche Künste zusammen. Denn nur im Film kann und muss man zugleich sehen, hören und fühlen. Deshalb ist Film ein so unwiderstehliches Medium. Und deshalb gibt es in Filmen Momente, die nach der ganzen Klaviatur, der ganzen Bandbreite der Darstellungsmittel verlangen.

Das Gespräch mit Lawrence Kasdan führte Peter Kremski