

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 37 (1995)
Heft: 199

Artikel: "Das gelbe Taxi ist mir bis heute ein Dorn im Auge" : Gespräch mit Norman Jewison
Autor: Beier, Lars-Olav / Jewison, Norman
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866622>

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

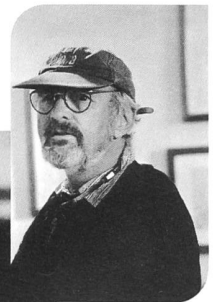
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 16.01.2026

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

«Das gelbe Taxi ist mir bis heute ein Dorn im Auge»

Gespräch mit Norman Jewison



IN THE HEAT OF THE NIGHT

FILMBULLETIN Mr. Jewison, Sie gehören wie *Sidney Lumet*, *John Frankenheimer*, *Martin Ritt*, *George Roy Hill* und einige andere zu jener Generation von Regisseuren, die im sogenannten Golden Age of Live Television beim Fernsehen anfangen und dann später zum Kino gewechselt sind. Von all jenen haben Sie die meisten Fernseh-Erfahrungen gesammelt.

NORMAN JEWISON Die Erfahrungen, die ich in dieser Zeit gemacht habe, waren einschneidend und prägend. Das Fernsehen war ein ganz neuartiges Medium, und viele von uns hatten schon damals das Gefühl, es würde die Welt verändern – was es dann ja auch getan hat. Ob zum Guten oder zum Schlechten, sei dahingestellt. Ich bin nach London gegangen, weil dort bereits Fernsehsender existierten. In Kanada gab es sie noch nicht, und auch in den USA waren sie erst im Aufbau begriffen. Bei der BBC habe ich bei einer Late Night Show als eine Art Mädchen für alles gearbeitet. Ich schrieb an den Drehbüchern mit und

sprang auch mal als Double ein, wenn Not am Mann war. In dieser Zeit habe ich sehr viel gelernt. Ich schrieb Drehbücher für «Starlight Hour», Beiträge für das Radio und sammelte auch immer wieder Erfahrungen als Schauspieler. Wenn die Rolle eines Amerikaners besetzt werden musste, rief man mich an.

1952 bin ich nach Kanada zurückgekehrt. Ich habe mir zunächst als Theaterschauspieler meinen Lebensunterhalt verdient und wurde dann zusammen mit *Arthur Hiller*, *David Greene* und anderen in ein Ausbildungsprogramm für Fernsehschaffende aufgenommen. Weil wir noch recht unerfahren waren, holten sie Fachleute wie *Pat Weaver* (der legendäre Präsident von NBC und Vater von *Sigourney Weaver*) aus New York, die uns mit dem neuen Medium vertraut machen sollten. Als wir dann auf Sendung gingen, war ich Inspizient bei einer grossen Comedy- und Musikshow. Ich habe auch viele kleine Sketche inszeniert. Die ganze Woche probten wir rund um die Uhr,

bis dann am Abend der Ausstrahlung der Moment der Wahrheit kam. Das war eine unglaublich anstrengende Arbeit. Alle sieben Tage mussten wir eine einstündige Show aus dem Boden stampfen, mit Musikeinlagen, Tanznummern, mit allem Drum und Dran. Es war so, als hätte man jede Woche mit einem neuen Stück am Broadway Premiere. Und da alles live gesendet wurde, passierten schlimme Pannen: Die Kameras gerieten ausser Kontrolle, die Schauspieler sprachen in die falsche Richtung, und die Bühnenarbeiter stolperten ins Bild.

Wenig später habe ich dann bei einer Puppenshow Regie geführt, die im Anschluss an die Abendnachrichten gesendet wurde und Personen des öffentlichen Lebens karikierte. Sie war ein überwältigender Erfolg, zum einen wegen des hervorragenden Sendeplatzes, zum anderen machte niemand weit und breit etwas Ähnliches. Aber wir mussten jeden Tag fünfzehn Minuten füllen, und das war kein Zuckerschlecken. Wir waren gezwungen, pausenlos zu arbeiten, und hatten einen chronisch erhöhten Adrenalin-

spiegel. Zeit zum Nachdenken blieb nicht.

FILMBULLETIN Sidney Lumet hat erzählt, er habe immer acht Shows gleichzeitig im Kopf gehabt. Zwei pro Woche musste er inszenieren, die Schauspieler für die nächste Woche besetzen, die Arbeit an den Kostümen und Dekorationen für die übernächste Woche betreuen und dann noch zwei neue Drehbücher entwickeln.

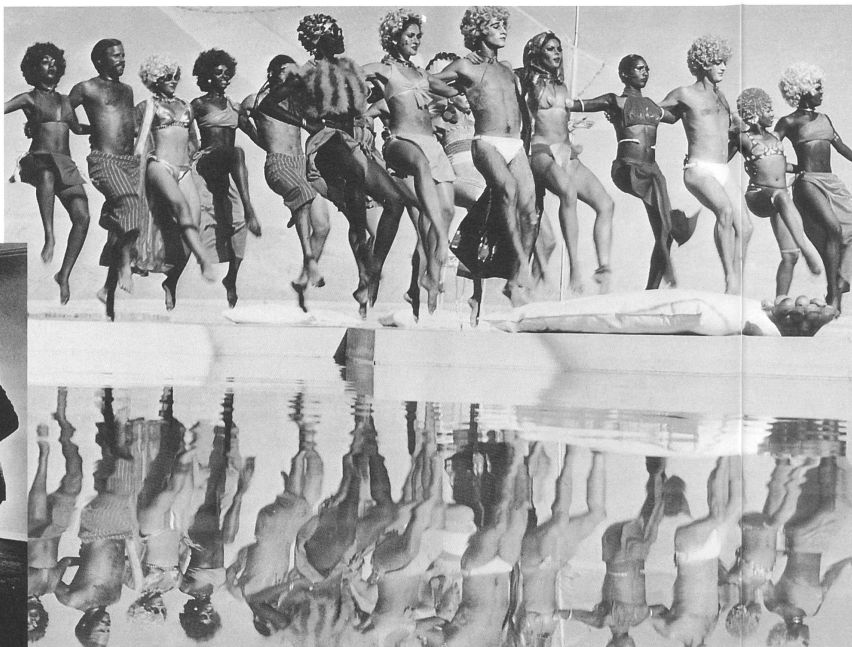
NORMAN JEWISON Wir führten ein Leben am Rande der Erschöpfung. Sechzig- oder gar Siebzig-Stunden-Wochen waren die Regel! Nach der Puppenshow ging es ein klein wenig ruhiger zu, denn man vertraute mir eine wöchentliche, halbstündige Jazz-Sendung an. Sie war einzigartig im gesamten nordamerikanischen Raum, und so pilgerten die besten Musiker der damaligen Zeit zu uns nach Toronto. Als ich dann zu «Showtime», einer anderen Musikshow, wechselte, blies mir der Wind schon etwas stärker ins Gesicht, denn mit General Electric stand ein mächtiger Sponsor im Hintergrund. Wir hatten fünf Autoren, eine Menge talentierter Leute kamen zu uns und lernten ihr Hand-

*Norman Jewison bei Dreharbeiten
zu JESUS CHRIST SUPERSTAR*





THE THRILL OF IT ALL



JESUS CHRIST SUPERSTAR



ROLLERBALL

«Das war die Zeit der Unschuld, bevor sie herausfanden, dass man im Fernsehen Seife und Autos verkaufen kann»

werk. Ein Autor, den die Vereinigten Staaten aus dem Land vertrieben hatten, weil er Kommunist war, fand bei uns Arbeit. Dann kam ihm ein Mitglied des kanadischen Parlamentes auf die Spur, und J. Edgar Hoover nahm sogar mit den Mounties Kontakt auf, um zu verhindern, dass wir den Mann weiterbeschäftigten. Doch wir änderten bloss seinen Namen im Vorspann, und danach herrschte Ruhe. Später ist er nach England gegangen, zur BBC.

Es war eine faszinierende Zeit. Der Qualitätsstandard der Sendungen war sehr, sehr hoch, weil die kommerziellen Interessen noch nicht die Oberhand gewonnen hatten. Das war die Zeit der Unschuld, bevor sie herausfanden, dass man im Fernsehen Seife und Autos verkaufen kann.

FILMBULLETIN In einem Ihrer frühen Kinofilme, *THE THRILL OF IT ALL* (1963), parodieren Sie das Live-Fernsehen. *Doris Day* avanciert über Nacht von einer einfachen Hausfrau zum hochdotierten Werbestar und preist Seife und Waschpulver an.

NORMAN JEWISON *Carl Reiner*, der Drehbuchautor, kam auch vom Fernsehen, und so hatten wir beide einen Heidenspass, uns über die Werbung lustig zu machen. Eine schöne Satire. Aber in den Fünfzigern war das Fernsehen noch in seiner Blütezeit. Zudem ähnelte CBC in vieler Hinsicht der BBC, und da hatte es keine Werbung gegeben. So konnte ich mir enorme Freiheiten herausnehmen, was ich auch weidlich tat,

als ich für CBC an einer Late Night Show arbeitete. Dort waren der Phantasie und dem schlechten Geschmack keine Grenzen gesetzt: je verrückter, desto besser! In einer der Folgen trat eine junge amerikanische Sängerin auf, die kinescopes – 16mm-Filme – von ihren Sendungen anfertigen liess, denn MAZ-Aufzeichnungen gab es ja noch nicht. Mit diesen Filmen ging sie nach New York und führte sie einem Agenten vor. Der schaute sie sich in aller Ruhe an und fragte dann: «Wer war denn der Regisseur?» – «Nein, nein, das haben Sie falsch verstanden. Es geht nicht um den Regisseur, es geht um mich!» Doch der Mann hatte schon richtig verstanden, und so erhielt ich eines Tages einen Anruf von der William Morris Agency und bekam einen Job bei CBS angeboten. Sie glaubten, was ich in Kanada gemacht hätte, wäre vergleichbaren amerikanischen Sendungen in mancher Hinsicht überlegen. So ging ich 1958 nach New York.

Bill Paley, *Hubbell Robinson jr.* und *Frank Stanton* hatten damals bei CBS das Sagen. Man bot mir an, «Your Hit Parade» auf Schwung zu bringen. Ich erwiderte: «Die Hitparade hat mich schon in Kanada nicht interessiert, warum sollte ich mich hier darauf einlassen?» – «Weil du hier machen kannst, was du willst.» – «Ich kann alles mögliche ausprobieren?» – «Klar. Tu dir keinen Zwang an.» Ich nahm ihn beim Wort und stellte fest, dass man mir weitaus mehr kreative Freiheit zugestand, als ich erwartet hatte.

«Wenn die New York Times davon Wind bekommt, dass ihr diesen Mann wegen seiner Hautfarbe nicht in der Show auftreten lasst, seid ihr erledigt.»

Doch dann gab es einen schweren Zwischenfall. Ich hatte ein Lied gehört, das – wenn ich mich recht entsinne – «It's all in the Game» hiess. Es erschien mir sehr hitverdächtig, und so schlug ich vor, dass wir den Sänger schon zu einem Zeitpunkt für unsere Show verpflichteten, als es noch völlig unbekannt war. Ich wollte nämlich vermeiden, dass Ed Sullivan ihn uns wegschnappte, falls das Lied die Hitparade stürmen sollte. Zwischen beiden Shows herrschte ein harter Konkurrenzkampf. Wir machten mit dem Sänger einen Vertrag, und es dauerte nicht lange, da stieg das Lied Platz um Platz nach oben. Als es in die Top ten vordrang, luden wir ihn ein.

Der Sponsor der Show war Lucky Strike. Obwohl die Werbung, die in den Pausen gezeigt wurde, nur wenige Meter weiter live ins Bild gesetzt wurde, habe ich mich strikt geweigert, dabei Regie zu führen. Das erschien mir – sicher nicht zuletzt wegen meiner früheren Arbeit für BBC und CBC – geradezu entwürdigend, und ich fühlte mich in meiner künstlerischen Freiheit bedroht! (lacht) Dann kam der Tag, an dem der Mann in unserer Sendung auftrat. Es lief wunderbar, er war brilliant, das Publikum begeistert. Alle waren zufrieden, mit einer Ausnahme: Lucky Strike. Das Lied war zwar gut, doch der Sänger war – schwarz! Das hatten sie vorher nicht gewusst, und so riefen sie nach der Show an und gaben mir unmissverständlich zu verstehen, dass ich ihn bloss nicht

noch einmal einladen sollte. Ich war schockiert, dass es im Fernsehen diese Art von Rassismus gab!

Ich ging sofort zu CBS. «Was soll ich tun?» fragte ich. Sie erwiderten nur: «Du hast dich ja schon geweigert, die Werbung zu inszenieren.» – «Ich möchte mit diesen Leuten nicht mal reden. Ich bin für die Show verantwortlich, die Werbung geht mich nichts an. Und jetzt sagen sie mir, dass ich schwarze Sänger nicht mehr einladen darf.» Ich solle in die Madison Avenue gehen und mit den Leuten von Lucky Strike selber reden, hiess es. Das tat ich, und als ich merkte, dass sie dort nicht von ihrer Position abrücken wollten, dachte ich eine Weile nach und sagte dann: «Wenn die New York Times davon Wind bekommt, dass ihr diesen Mann wegen seiner Hautfarbe nicht in der Show auftreten lasst, seid ihr erledigt. Dann könnt ihr einpacken.» – «Wollen Sie uns etwa drohen?» – «Keineswegs. Ich sage nur: Auf die eine oder andere Weise wird es an die Öffentlichkeit kommen.» Daraufhin gingen sie noch einmal in sich und gaben mir schliesslich grünes Licht. Von nun an hatte ich keine Probleme mehr. Ich verpflichtete Cab Calloway, lud ein, wen ich wollte. Aber das war meine erste Begegnung mit dem Rassismus in den Vereinigten Staaten. Das habe ich seitdem immer im Hinterkopf behalten.

FILMBULLETIN Danach haben Sie, glaube ich, bei einstündigen Specials einzelner Künstler Regie geführt.

«Ich kann überhaupt nicht verstehen, wie man in Schwarzweiss drehen kann.»

NORMAN JEWISON *Judy Garland, Harry Belafonte, Andy Williams.* Als ich an der Judy-Garland-Show arbeitete, tauchte eines Tages *Tony Curtis* im Studio auf und bot mir ein Filmprojekt an. Er hatte zuvor mit *Robert Mulligan* gearbeitet (bei *THE GREAT IMPOSTER*, 1961), der ebenfalls vom Fernsehen kam und sich offenbar bewährt hatte. Ausserdem waren wir ja alle billig zu haben! Wir hatten damals die Nase voll vom Fernsehen, weil die Werbung das Programm immer stärker bestimmte. Nebenbei: Ich habe bis heute keinen einzigen Werbespot gedreht! So kam mir Tonys Angebot, *FORTY POUNDS OF TROUBLE* (1963) zu drehen, gerade recht. Aber dennoch habe ich nie gedacht, dass ich ein Filmregisseur werden würde.

FILMBULLETIN Da eine längere Sequenz in Disneyland spielt, nehme ich an, dass dieser Film in Farbe ist.

NORMAN JEWISON Ja, das stimmt.

FILMBULLETIN Damit sind Sie, soweit ich weiss, der einzige Regisseur der TV-Generation, der mit einem Farbfilm auf der Leinwand debütiert hat.

NORMAN JEWISON Richtig. Doch da ich fürs Fernsehen ja nur in Schwarzweiss gearbeitet hatte, war ich richtig heiss darauf, in Farbe zu drehen. Seit ich sechs Tage alt bin, kann ich Farben wahrnehmen, und ich kenne nicht allzu viele Maler, die in Schwarzweiss arbeiten.

FILMBULLETIN Mir ist aufgefallen, dass Sie das Farbspektrum in vielen Filmen reduzieren, um dann mit

Primärfarben gezielt Akzente zu setzen. Als *Doris Day* und *James Garner* in *THE THRILL OF IT ALL* zum Diner geladen sind, tragen alle Gäste Smokings und Abendkleider. Der ganze Raum ist fast schwarzweiss, doch darin finden sich drei, vier Inseln von Gelb und Rot.

NORMAN JEWISON Daran kann ich mich jetzt nicht mehr so genau erinnern, aber prinzipiell haben Sie recht. Dafür habe ich eine Vorliebe.

FILMBULLETIN Gleiches gilt für *THE CINCINNATI KID* (1965). Ich denke vor allem an die Sequenz, in der *Ann-Margret* beim Hahnenkampf auf der Tribüne sitzt und ihr knallrotes Kleid inmitten der grauen, erdfarben gekleideten Menge richtig ins Auge sticht.

NORMAN JEWISON Bei *THE CINCINNATI KID* habe ich alle Primärfarben entfernen lassen – bis auf das Rot des Kleides von *Ann-Margret*, das Rot des Blutes der Hähne und das Rot der Karten. Der Film spielt ja in den Dreissigern, und für diese Zeit schienen mir nur gedämpfte Farben angemessen. Manchmal gibt es aber auch andere Gründe für ein reduziertes Farbspektrum. Bei *AGNES OF GOD* (1986) haben wir uns an den holländischen Meistern orientiert, mit Schwarz und Weiss, verschiedenen Graustufungen und schweren, dunklen Purpurtönen gearbeitet. Farben besitzen in meinen Augen eine starke sinnliche Qualität, und ihre Wirkung variiert auch, je nach meiner Stimmungslage. Ich kann überhaupt nicht verstehen, wie man in Schwarzweiss drehen kann. Die alten Filme haben





AGNES OF GOD

natürlich andere Stärken, sie sind visuell oft viel härter und schärfer. Das Licht, die Schatten – alles ist dramatischer, aber auch artifizieller.

Für *THE CINCINNATI KID* war zunächst ein anderer Regisseur, *Sam Peckinpah*, verpflichtet worden. Dann haben sie ihn gefeuert und mich engagiert. Als ich mir das Material anschaute, stellte ich fest, dass Peckinpah in Schwarzweiss gedreht hatte. Das erschien mir recht abwegig, denn so hätte der Zuschauer die roten und schwarzen Karten niemals auf den ersten Blick unterscheiden können. Es hätte Ewigkeiten gedauert. Also haben wir noch einmal von vorne angefangen.

FILMBULLETIN Was die Farbgebung angeht, ist *THE THOMAS CROWN AFFAIR* (1968) einer Ihrer komplexesten Filme. Wenn wir *Steve McQueen*, der einen raffinierten Raub organisiert hat, als ehrbaren Geschäftsmann sehen, trägt er meist graue oder beige Anzüge. Jede seiner Freizeitaktivitäten ist dagegen mit einer Primärfarbe verbunden: Anfangs spielt er Golf und trägt dabei ein grünes T-Shirt, kurze Zeit später sehen wir ihn in einem gelben Segelflugzeug, und schliesslich spielt er Polo in einem blauen Hemd. Dann dringt *Faye Dunaway* in sein Leben ein, und nun rasen die beiden zusammen in einem roten Wagen über den Strand.

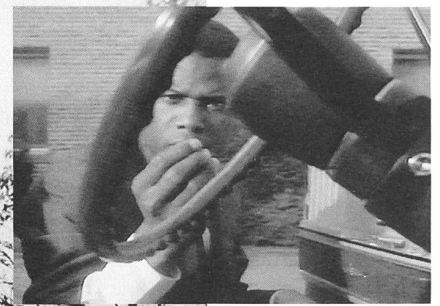
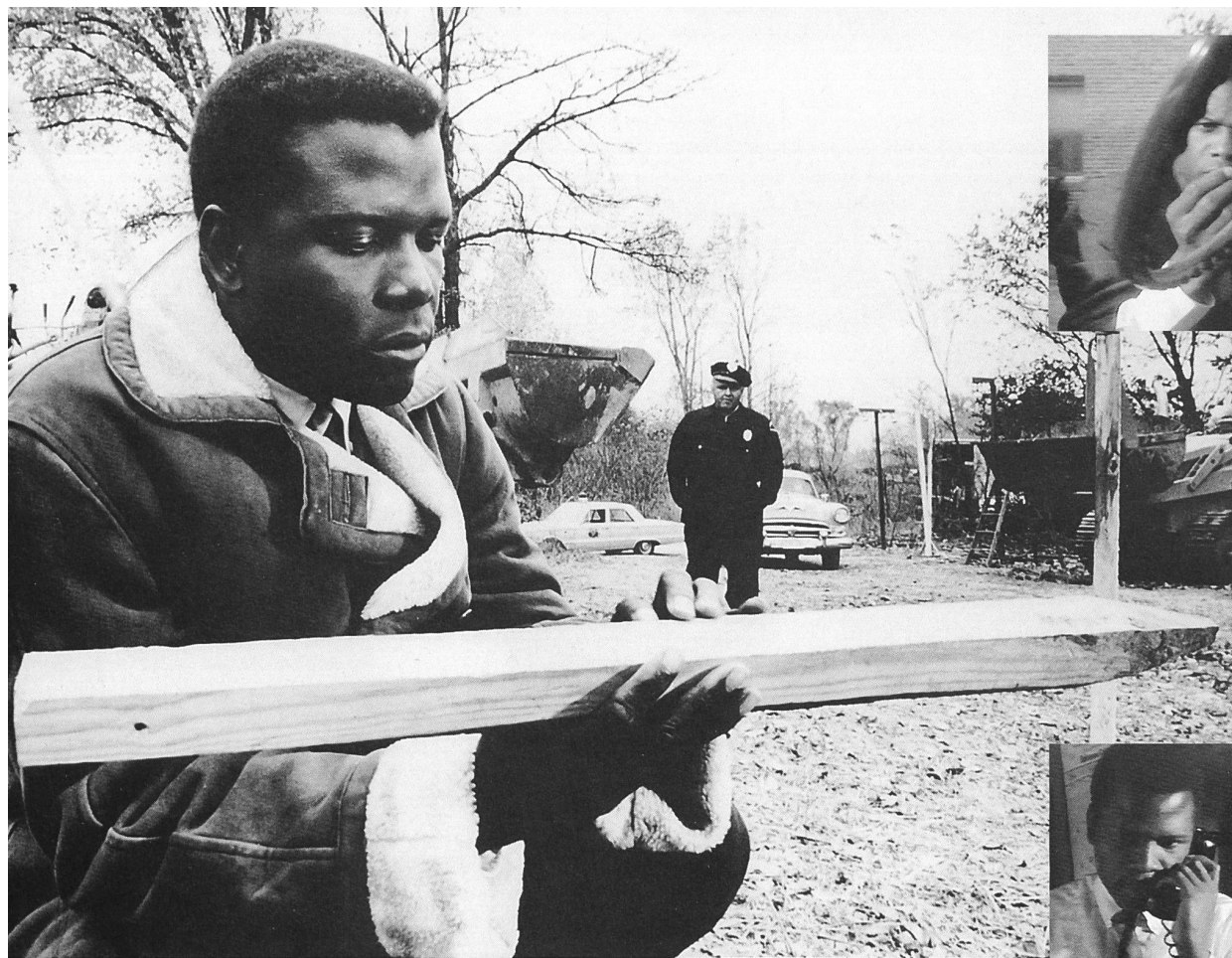
NORMAN JEWISON Wenn man einen Film dreht, dann nimmt man sich ein Stück Leben vor und studiert es

unter kontrollierten Bedingungen. Jedes Requisit, jedes Dekorationsteil, jedes Kostüm wird sehr sorgfältig ausgewählt – nicht immer von mir, sondern meist von anderen Leuten. Doch manchmal kann man eben nicht auswählen, manchmal kann man die Bedingungen nicht kontrollieren, manchmal hat das Stück Leben seinen eigenen, unnachgiebigen Willen. Bei *THE CINCINNATI KID* führte in einer Szene an einem gelben Taxi kein Weg vorbei. Doch ich bekam einen Schock, als ich es sah. «Los, schafft mir das verfluchte Ding weg», schrie ich. «Das nehmen wir auf keinen Fall. Ich will ein anderes. Spritzt es von mir aus um!» – «Geht nicht», gaben sie zurück, «dann wäre es nicht authentisch.» Klar, sie hatten recht, es heisst ja nicht umsonst *yellow cab*. Am Ende gab ich dann klein bei, aber es störte die gesamte Farbdramaturgie. Das gelbe Taxi ist mir bis heute ein Dorn im Auge.

FILMBULLETIN Warum fahren eigentlich so viele Frauen in Ihren Filmen rote Autos? *Faye Dunaway* in *THE THOMAS CROWN AFFAIR*, die jugendliche Heldin sowie deren Mutter in *IN COUNTRY* (1989) und nun die beiden Frauen in *ONLY YOU* (1994).

NORMAN JEWISON Rot ist die Farbe der Frauen. Haben Sie schon mal eine Frau gesehen, die in einem schwarzen Auto durch die Gegend fährt? Das tun nur Männer, weil sie mächtig und düster zugleich wirken wollen. Wenn Sie mit einer Frau zusammen einen

«Wenn man einen Film dreht, dann nimmt man sich ein Stück Leben vor und studiert es unter kontrollierten Bedingungen.»



IN THE HEAT OF THE NIGHT

Wagen kaufen, können Sie darauf wetten, dass sie nicht zuletzt nach der Farbe entscheidet.

FILMBULLETIN Als Steve McQueen in *THE THOMAS CROWN AFFAIR* mit einem anderen Mann an Faye Dunaways Wagen vorbeigeht, sagt einer von den beiden: «One of those red italian things.» Daran musste ich denken, als ich *ONLY YOU* sah: Je weiter *Marisa Tomei* nach Italien vordringt, desto mehr wird die Farbe Rot in ihrer Kleidung vorherrschend. Erst trägt sie nur ein rotes Halstuch, später dann rote Schuhe und ein rotes Kleid.

NORMAN JEWISON Der Film beginnt in Pittsburgh, einer Stadt, der die Lebensfreude nicht unbedingt auf die Fahne geschrieben steht. Dann steigt Marisa in ein Flugzeug und begibt sich auf eine Liebesreise durch ein wunderschönes Land. Ich verstehe den Film als Hommage an *William Wyler*. *ROMAN HOLIDAY* (1953) ist einer meiner Lieblingsfilme. Deshalb habe ich auch die Szene nachgestellt, in der *Gregory Peck* und *Audrey Hepburn* den «Bocca de la verità» besuchen. Marisa hat einen Nacken und Schultern, die Audrey Hepburn unglaublich ähneln, und so habe ich sie gebeten, sich ebenfalls einen Kurzhaarschnitt zuzulegen.

William Wyler ist für mich einer der grössten Erzähler des amerikanischen Kinos. Bevor ich meinen ersten Film drehte, besuchte ich ihn auf dem Set von *THE CHILDREN'S HOUR* (1961). Ich hatte das Privileg, ihm einige Tage bei der Arbeit zusehen zu dürfen. Mir

war klar, dass ich mit dem Wechsel vom Fernsehen zum Kino einen grossen Schritt tat. Ich durfte zu Mr. Wylers Füßen sitzen und hatte so die Möglichkeit, alles aus nächster Nähe zu verfolgen. Eines Tages sagte er zu mir: «Mein Junge, wenn deine Beine nicht mehr wollen, wenn du nicht mehr auf den Kamera-kran klettern kannst, dann ist alles vorbei.» Seitdem zolle ich dem Zustand meiner Beine gesteigerte Aufmerksamkeit.

FILMBULLETIN Am Ende von *IN THE HEAT OF THE NIGHT* (1967) gibt es eine Szene, in der *Sidney Poitier*, *Rod Steiger* und *Warren Oates* vor einem Diner stehen. Sie sprechen miteinander, und wir sehen ihre Atemfahnen. Der Film wurde also in der Kälte der Nacht gedreht.

NORMAN JEWISON Wir haben den Film in Sparta, Illinois, gedreht. Das ist im Süden des Staates, nahe des Mississippi, an der Grenze zu Missouri – der Mason-Dixon-Line (eine geographische Grenze, die im 18. Jahrhundert von zwei Landvermessern zwischen den Staaten Pennsylvania und Maryland gezogen worden war; später wurde sie zum Synonym für die Grenze zwischen den Sklavenhalter- und den freien Staaten). Sidney sagte zu mir: «Ich gehe niemals wieder über die Mason-Dixon-Line. Die wollten mir und Belafonte einmal in Georgia ans Leder, haben uns mit ihren Wagen attackiert und versucht, uns von der Strasse abzudrängen. Das hat

«William Wyler ist für mich einer der grössten Erzähler des amerikanischen Kinos.»



«Dann gibt es eine blitzschnelle Schärfenverlagerung»

Gespräch mit Kameramann
Haskell Wexler



mir gereicht.» Dieses Erlebnis habe ich natürlich aufgegriffen und – wenn Sie sich erinnern – sofort in den Film eingebaut. Es gab jedoch eine Sequenz, die in den Baumwollfeldern spielt und deshalb nur im Süden gedreht werden konnte. Ich habe Sidney angefleht: «Komm, nur für drei Tage! Da wird schon nichts passieren.» Schliesslich liess er sich darauf ein, wir drehten drei Tage und dann nichts wie rüber über die Mason-Dixon-Line.

FILMBULLETIN Die Sequenz hat mir immer gut gefallen, weil sie eine dokumentarische Unmittelbarkeit hat und Poitier wirkt, als würde ein Schwarzer aus dem Norden hier tatsächlich zum ersten Mal sehen, unter welchen Bedingungen die Schwarzen im Süden arbeiten.

NORMAN JEWISON Genau darum geht es.

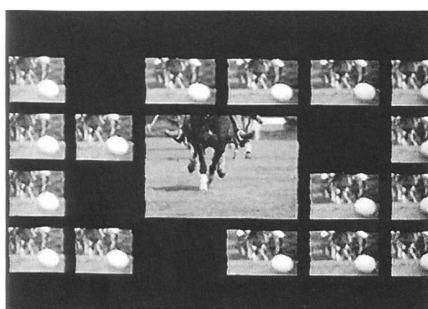
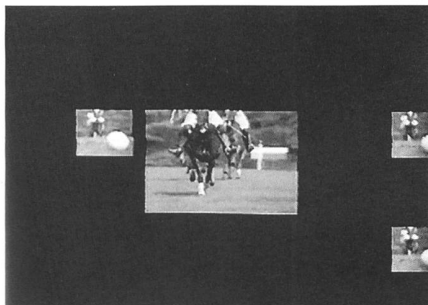
FILMBULLETIN Es gibt viele Sequenzen in diesem Film, die mit extremen Detailaufnahmen beginnen. Erst nach einiger Zeit folgt dann schliesslich eine Totale. Ich habe mir überlegt, ob das nicht eine Art filmisches Pendant zu Poitiers Ermittlungsmethode ist: Es sind sehr kleine – oft geradezu absurd winzige – Spuren und Indizien, die er zielsicher findet und die sich allmählich zu einem Gesamtbild zusammenfügen.

NORMAN JEWISON Das verdanken wir vor allem dem Genie von *Hal Ashby*, meinem damaligen Cutter! Mit Hal habe ich an vielen Filmen gearbeitet, zum ersten

FILMBULLETIN Für Norman Jewison haben Sie drei Filme fotografiert: *IN THE HEAT OF THE NIGHT* (1967), *THE THOMAS CROWN AFFAIR* (1968) und dann später *OTHER PEOPLE'S MONEY* (1991). Können Sie mir etwas über diese Arbeitsbeziehung erzählen?

HASKELL WEXLER *IN THE HEAT OF THE NIGHT* galt damals als sehr fortschrittlicher, radikaler Film über Rassismus. Dieses Bewusstsein, an etwas "Wichtigem" zu arbeiten, hat uns alle sehr stark zusammengeschweisst: Rod Steiger, Norman Jewison und nicht zuletzt Hal Ashby, der als Cutter zu all diesen Filmen enorm viel beigetragen hat. Als wir eine erste Testvorführung von *IN THE HEAT OF THE NIGHT* veranstalteten, waren wir völlig verdattert, dass die Zuschauer an einigen Stellen laut lachten. Diesen Humor hatten wir bei der ungeheuren Ernsthaftigkeit, mit der wir zu Werke gegangen waren, völlig aus den Augen verloren. Aber er hat sicher nicht zuletzt zum grossen Erfolg des Films beigetragen.

Danach wollte Norman dann eher einen stilistisch avancierten Film machen. Wir besuchten die Expo '67 in Kanada, und als Norman dort die multi-screen-Technik sah, wusste er, dass er fündig geworden war. Er suchte nach einer besonders clever konstruierten Geschichte und bekam dieses Drehbuch in die Hände, das damals – glaube ich – den Titel «The Crown Caper» trug und



THE THOMAS CROWN AFFAIR



ONLY YOU

«Manchmal ist es sinnvoller, den Blicken der Zuschauer etwas vorzuenthalten, statt es ihnen in die Augen zu reiben.»

Mal an *THE CINCINNATI KID*. Hal war der Assistent von William Wyler, Cutter *Robert Swink* gewesen und hatte in dieser Zeit eine umfassende Ausbildung genossen. So vertraute ich ihm mit *THE CINCINNATI KID* den ersten Film an, den er alleinverantwortlich schneiden durfte. Wir haben uns gut verstanden und wussten immer intuitiv, was im Kopf des anderen vorging. Unser letzter gemeinsamer Film war *THE THOMAS CROWN AFFAIR*, dann bereitete ich *THE LANDLORD* (1970) vor, konnte ihn aber nicht selbst inszenieren und überzeugte die Leute von United Artists, statt dessen Hal zu nehmen. Ich habe den Film dann produziert und Hal ein wenig bei der Besetzung und später beim Schnitt zur Seite gestanden. Hal war einer der kreativsten Menschen, die ich je kennengelernt habe.

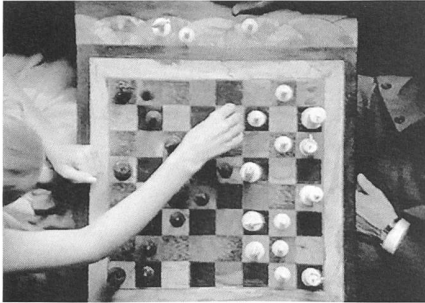
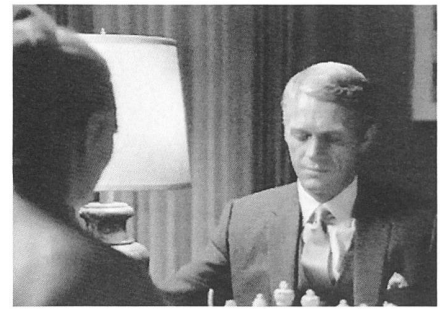
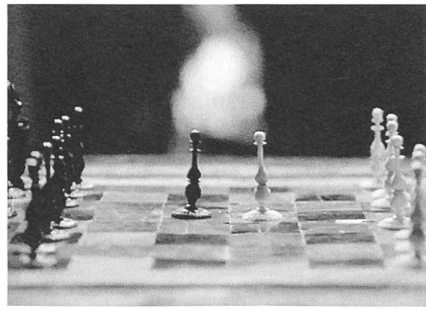
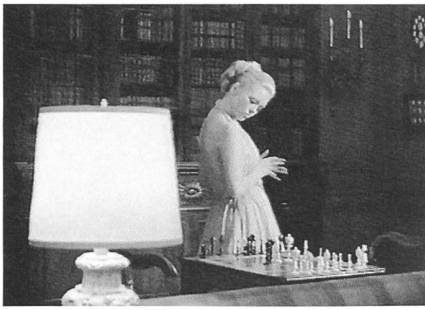
FILMBULLETIN Sehr eindrucksvoll und ungewöhnlich geschnitten ist die Szene, in der Warren Oates zu Beginn des Films die Leiche entdeckt. Er hält an, springt aus dem Wagen, läuft ein Stück, bleibt stehen, wir sehen sein Gesicht in Grossaufnahme, und dann folgt ein Schnitt in die Totale! Keine subjektive Einstellung, wie man es erwarten würde. Nur Oates am Ende der Strasse und vor ihm etwas, was wir aus der Ferne mit Mühe als menschlichen Körper identifizieren können.

NORMAN JEWISON Manchmal ist es sinnvoller, den Blicken der Zuschauer etwas vorzuenthalten, sie es

entdecken zu lassen, statt es ihnen in die Augen zu reiben. Ich entsinne mich daran, die Szene schon so inszeniert zu haben. Häufig jedoch ist dies das Ergebnis eines mühseligen Arbeitsprozesses im Schneiderraum. Man arbeitet, arbeitet und arbeitet, kürzt, kürzt und kürzt noch einmal, bis man zur Essenz der Szene gelangt. So weit wie möglich zu reduzieren ist oft die beste Lösung. In anderen Fällen geht das nicht, zum Beispiel bei einem Pokerspiel. Da müssen Sie schneiden, zwischen den Einstellungen wechseln, sonst kommt keine Spannung auf. Das muss inszeniert werden wie eine Oper, wie ein Ballett!

Der Schnitt ist für einen Regisseur womöglich der interessanteste Teil der Arbeit. Der Film ist im Kasten, die Geschichte ist da, jetzt müssen wir sie dem Zuschauer erzählen. Wie tun wir das? Langsam oder schnell? Wie weit können wir reduzieren, damit der Zuschauer noch folgen kann, wie weit müssen wir reduzieren, damit er dem Geschehen auf keinen Fall voraus ist und ahnt, was passieren wird. Vorhersehbarkeit ist nämlich der schlimmste Albtraum eines Regisseurs.

FILMBULLETIN *THE THOMAS CROWN AFFAIR* ist sicher jener Film, bei dem der Schnitt am stärksten ins Auge fällt. Die berühmteste Szene ist das Schachspiel zwischen Faye Dunaway und Steve McQueen. Die beiden messen sich und verführen einander zugleich.



«Wir mussten aus einem verfluchten Schachspiel, bei dem es nicht gerade viel äussere Aktion gibt, die Schlüsselszene des Films machen.»

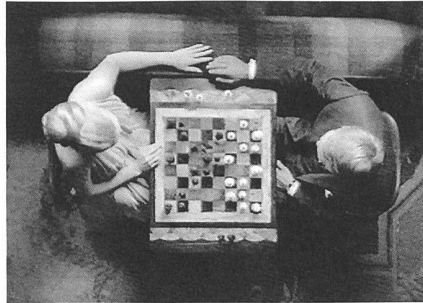
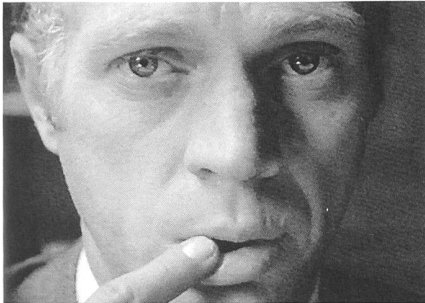
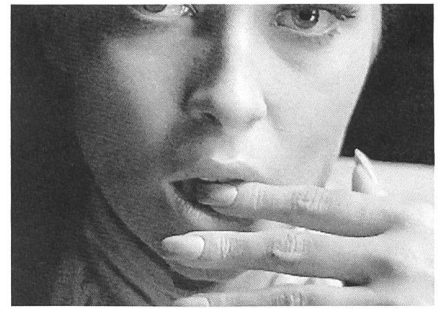
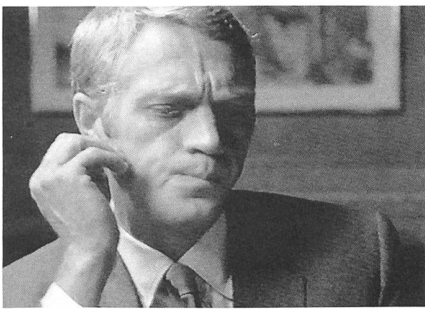
NORMAN JEWISON Im Drehbuch war das nur ein ganz kurzer Absatz mit ein paar Dialogsätzen. Ungefähr so: Sie sieht ihn an. Er sieht sie an. Sie blickt sich um. Er beobachtet sie. Sie entdeckt das Schachbrett. Seine Augen folgen ihrem Blick. Er: «Do you play?» – Sie sieht wieder zu ihm hoch: «Try me.» Schnitt. – Drei Tage haben wir daran gearbeitet, von jedem erdenklichen Kamerastandpunkt aus gedreht. *Haskell Wexler* hat alles mögliche ausprobiert, zum Beispiel ein Makro-Objektiv – das gleiche, das er in *IN THE HEAT OF THE NIGHT* bei den extremen Detailaufnahmen verwendet hatte. Bei *Steves* Einstellungen war *Faye Dunaway* übrigens gar nicht im Studio, und so habe ich ihre Rolle übernommen. Ich guckte ihn mit einem schmelzenden Blick an und gab Regieanweisungen wie: «Und nun spielt sie mit ihrem Zeigefinger an der rechten Brustwarze herum.»

Die eigentliche Arbeit wartete dann jedoch im Schneiderraum auf uns. Es geht ja nicht bloss um eine Partie Schach, hier verführt ein Mann eine Frau und umgekehrt. Für mich war deshalb von Beginn an klar, dass die Musik eine zentrale Rolle spielen würde. Der Beitrag des Komponisten *Michel Legrand* zu dieser Sequenz kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, denn nach seiner Musik haben wir geschnitten. Diese Sequenz ist eine reine filmische Stilübung, und am Ende kulminiert alles in einem Kuss. *McQueen* merkt, dass er schachmatt ist, und er mag es gar nicht,

wenn er verliert. Doch sie blickt zu ihm auf und sagt: «Check.» Er starrt das Brett an, kann den Blick nicht von den Figuren lassen, weil es für ihn bisher undenkbar war, gegen eine Frau zu verlieren. Er weiss auch, dass er nicht zuletzt deshalb den kürzeren gezogen hat, weil sie ihn ständig abgelenkt hat, indem sie an sich herumfummelte, den Mund öffnete und die Lippen befeuchtete. Er steht auf, zieht seine Weste gerade und sagt: «Let's play something else.» Wumm: Er reisst *Faye Dunaway* an sich, und der Kuss beginnt.

Dieser Kuss sollte der wichtigste erotische Moment des Films werden. Die beiden im Bett zu zeigen wäre völlig langweilig gewesen. Also sagte ich mir: Wenn der Kuss so wichtig ist, dann müssen wir ihn auch auf eine ganz besondere Art und Weise ins Bild setzen. Und da kamen wir auf die Idee, die beiden mit der Kamera zu umkreisen. Das dauerte Ewigkeiten, denn es war eine Handkamera-Einstellung, und als sie endlich im Kasten war, hatten sich *Faye* und *Steve* fast wundgekösst. Eine Meisterleistung von *Haskell*, und er hat die gleiche Idee später in einem Werbespot verwandt. Aber die Idee selbst geht auf die Teamarbeit zwischen *Michel Legrand*, *Hal Ashby*, mir und *Haskell* zurück. Wir mussten aus einem verfluchten Schachspiel, bei dem es nicht gerade viel äussere Aktion gibt, die Schlüsselszene des Films machen.

FILMBULLETTIN Wenn man sich die beiden Filme anschaut, die Sie mit *McQueen* gemacht haben, merkt



THE THOMAS CROWN AFFAIR

man sofort, dass er das seltene Talent besass, seine Figuren durch wenige prägnante Gesten genau zu charakterisieren.

NORMAN JEWISON Ja, unbedingt. Der Umgang mit den Requisiten war seine grosse Stärke.

FILMBULLETIN Die Art, wie er in *THE CINCINNATI KID* sein Geld zählt, sagt ebenso viel über diesen Pokerspieler aus, wie das Auflegen des Telefonhörers über den Gentleman-Verbrecher in *THE THOMAS CROWN AFFAIR*: Er dreht den Hörer stets so, dass das Kabel immer auf der gleichen Seite liegt.

NORMAN JEWISON Bei *THE THOMAS CROWN AFFAIR* habe ich ihm gesagt: «Dieser Mann ist ein menschliches Präzisionsinstrument. Alles hat er organisiert, kalkuliert und mit der denkbar grössten Sorgfalt geplant. Der Hörer muss immer genau in dieser Position liegen. Seine Weste zieht er immer wieder gerade, damit sie stets wie angegossen sitzt. Er hat den Bankraub akribisch durchdacht, nicht das kleinste Detail ist ihm entgangen. Das ist sein Charakter.»

Bei *THE CINCINNATI KID*, unserer ersten Zusammenarbeit, habe ich eine ganz erstaunliche Erfahrung mit Steve gemacht. Es störte ihn nicht im geringsten, wenn ich ihm Dialogsätze wegstrich. Er hat niemals protestiert. Die meisten Schauspieler – wenn ich da nur an *Edward G. Robinson* im gleichen Film denke – kämpfen um jedes Wort. Nicht so Steve. Er wusste, dass er sich auf seine Blicke und seine Körpersprache

verlassen konnte. Ich glaube auch, dass er mir vertraut hat. Vielleicht war ich so etwas wie ein älterer Bruder für ihn. Für einen Ersatzvater – den er immer gesucht hat – war ich zu jung. Aber als Steve mit *Henry Hathaway* arbeitete (bei *NEVADA SMITH*, 1966), tat er alles, was Henry von ihm verlangte. Steve hasste Pferde, doch wenn Henry donnerte: «McQueen, herkommen! Rauf auf den Gaul!» – dann sass er schneller im Sattel, als das Auge blicken konnte.

Wenn er dagegen bei mir merkte, dass ich einer Sache nicht ganz sicher war, fing er schnell an, sich zu langweilen, und liess es mich spüren. Das war nicht immer einfach. Ich habe ihn «böser Junge» genannt, «Spanky» hiess er bei mir. Er fuhr sündhaft teure Autos, Jaguar oder Porsche. Dennoch ging er andauernd auf dem Set herum und pumpte jeden an: «Ah, hm, sag mal, ich brauch' etwas Benzin, hast du 'n paar Dollar für mich?» Ich habe ihm dann immer fünf oder zehn Dollar gegeben – nicht einen Cent hat er je zurückgezahlt! In der Hinsicht war er furchtbar.

FILMBULLETIN Aber in anderer Hinsicht wunderbar: ein geborener Filmschauspieler.

NORMAN JEWISON Absolut. Was den Umgang mit den Requisiten anging, konnte ihm niemand das Wasser reichen. Er hatte auch ein grossartiges Gefühl für Rhythmus. Und er wusste, dass er so lange wiederholen musste, bis alles hundertprozentig sass.

«Bei Steves Einstellungen war Faye Dunaway übrigens gar nicht im Studio, und so habe ich ihre Rolle übernommen.



2

1
BEST FRIENDS

2
THE THOMAS
CROWN AFFAIR

3
OTHER PEOPLE'S
MONEY

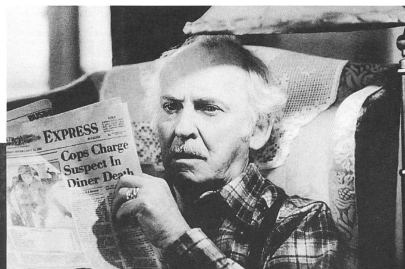
4
THE CINCINNATI
KID

5
AND JUSTICE FOR
ALL

1



1



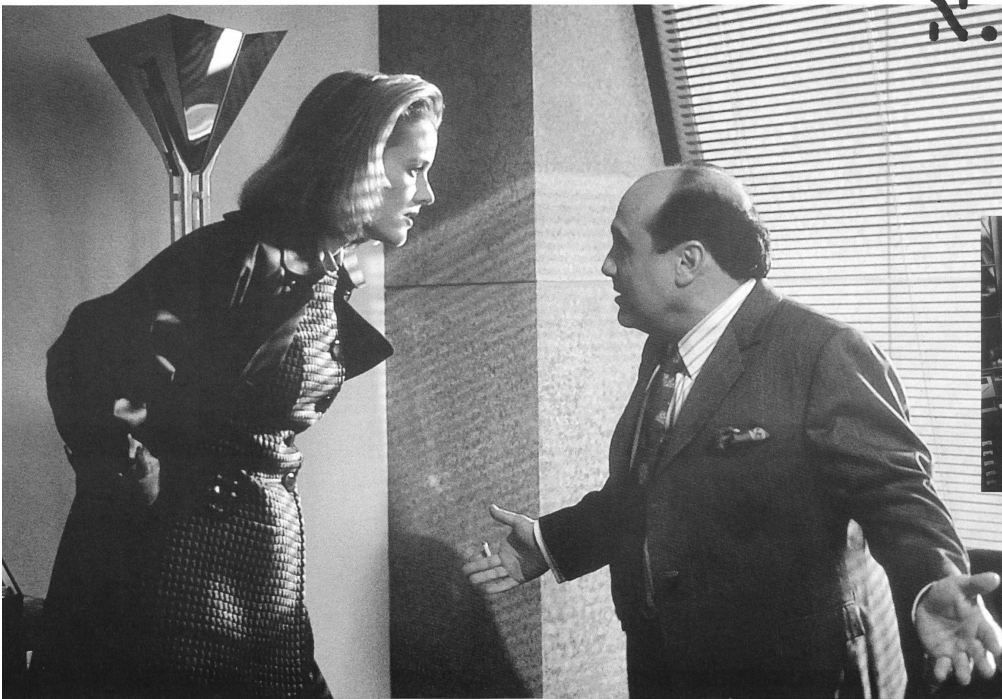
4



3



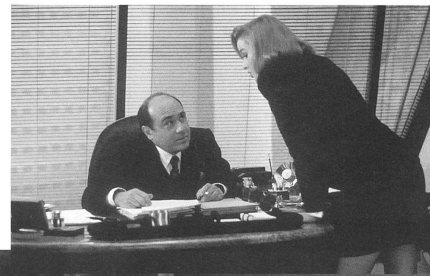
5



N.J.



OTHER PEOPLE'S MONEY



«In jedem meiner Filme kommt entweder eine Beerdigung oder ein Friedhof vor! Das ist mein Markenzeichen.»

FILMBULLETIN THE CINCINNATI KID beginnt mit einer Beerdigung. Doch da der Film in New Orleans spielt, schlägt die Trauerfeier – in dem Moment, als der Vorspann einsetzt – in ein Strassenfest um. In THE THOMAS CROWN AFFAIR wird die Beute vorübergehend auf einem Friedhof versteckt, in ...

NORMAN JEWISON In jedem meiner Filme kommt entweder eine Beerdigung oder ein Friedhof vor! Das ist mein Markenzeichen. Die meisten finden das ziemlich krankhaft, aber ich habe dafür nun mal eine Vorliebe. MOONSTRUCK (1987) beginnt ebenfalls mit einer Beerdigung.

FILMBULLETIN In MOONSTRUCK liegen Liebe und Tod sehr dicht beieinander.

NORMAN JEWISON Oh, ja. Das ist ein sehr poetischer Film, ich habe das Drehbuch wirklich geliebt.

FILMBULLETIN Der Autor, John Patrick Shanley, hat ein ganz eigenes Talent.

NORMAN JEWISON Er ist einzigartig.

FILMBULLETIN Was mir an MOONSTRUCK besonders gefällt, ist das sehr weiche, warme Licht von David Watkin. Ich glaube, es ist nicht ganz einfach, mit ihm zu arbeiten. Sind Sie miteinander zurechtgekommen?

NORMAN JEWISON Wir haben uns gut verstanden, aber David ist schon recht exzentrisch. Es gibt nämlich ein Problem: Licht ist das einzige, was ihn interessiert. Die Bewegungen der Kamera, die Schauspieler, all das ist ihm mehr oder weniger egal. Er leuchtet eine Szene

aus, dann geht er weg, sagt noch zum Abschied: «Damit könnt ihr auch eine 360-Grad-Fahrt drehen!» – und legt sich schlafen. Wenn ich eine Grossaufnahme drehen will, muss ich jemanden losschicken: «Weck David auf, ich glaub', wir brauchen etwas mehr Licht.» Eine Viertelstunde später kommt er angeschlurft und murmelt: «Ach, ja ...» – schiebt einen Reflektor in die richtige Position und zieht wieder von dannen. David arbeitet gerade an der Grenze. Aber er ist verdammt gut.

FILMBULLETIN AN OTHER PEOPLE'S MONEY (1991) gefällt mir vor allem, wie Sie die beiden Antipoden – Gregory Peck und Danny De Vito – durch ihre Büros charakterisiert haben: Pecks Büro ist sehr dunkel, aber warm, denn das Interieur besteht aus Holz; im Hintergrund kann man durch ein Fenster in die Werkhalle blicken. Das spärliche Licht, das durch die Fenster in den Raum fällt, ist herbstlich. Man merkt: Hier geht etwas zu Ende. De Vito dagegen residiert in einem Wolkenkratzer, umgeben von Metall und Glas. Wenn man aus dem Fenster blickt, sieht man den Himmel und hat den Eindruck, dass dieser Mann sogar über den Jahreszeiten schwebt.

NORMAN JEWISON Ganz genau, darauf haben wir sehr viel Mühe verwandt. Nur: Dem Wandel der Zeiten, von dem der Film handelt, ist er dann letztlich selbst zum Opfer gefallen. In OTHER PEOPLE'S MONEY geht es um die Gier der Achtziger, über den Ausverkauf der

«Es ist unglaublich schwierig, eine Telefon-Szene interessant zu machen.»

alten Werte. Er kam einfach zu spät, zwei, drei Jahre früher hätten wir ihn drehen müssen. Die Szene in dem japanischen Restaurant, in der Danny De Vito und Penelope Ann Miller auf dem Boden essen, gefällt mir aber immer noch sehr.

FILMBULLETIN Oder die Szene, in der die beiden miteinander telefonieren.

NORMAN JEWISON Wenn De Vito Violine ins Telefon spielt, das ist witzig.

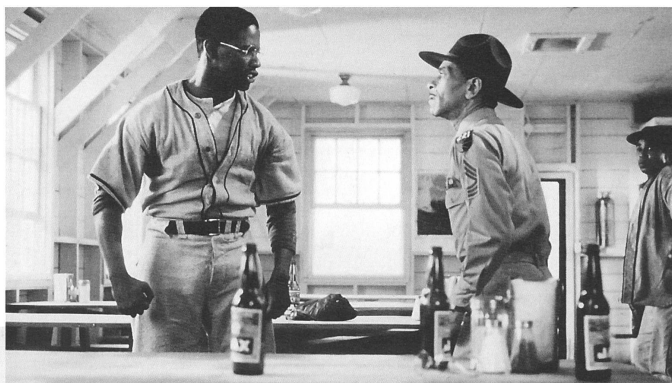
FILMBULLETIN Die Telefon-Szenen in Ihren Filmen sind ohnehin interessant. Ich denke da an James Garners verzweifelte Versuche in THE THRILL OF IT ALL, seinem kleinen Sohn verständlich zu machen, dass er Doris Day sprechen will, oder die Raffinesse, mit der McQueen in THE THOMAS CROWN AFFAIR seine Leute instruiert. In IN THE HEAT OF THE NIGHT gibt es ein wichtiges Telefongespräch, in dem Poitier von seinem Chef gezwungen wird, in Sparta zu bleiben und bei den Ermittlungen zu helfen. Dieser Anruf ändert den Lauf der Dinge völlig, und dennoch zeigen Sie den Mann am anderen Ende der Leitung nicht. Genau das gleiche gilt für Chers Anruf bei Nicholas Cage, den sie zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht kennt, in MOONSTRUCK und Marisa Tomeis Gespräch mit Robert Downey jr., dem sie noch nie begegnet ist, in ONLY YOU – wir sehen nur die Frauen. Ich habe den Eindruck, Sie sagen sich jedesmal: Telefon-Szenen sind per se so langweilig, dass sie entweder ganz

besonders originell oder so einfach wie möglich sein sollten.

NORMAN JEWISON Beides ist richtig! Es ist unglaublich schwierig, eine Telefon-Szene interessant zu machen, und ich muss gestehen, dass ich immer ein wenig Angst habe, wenn wieder eine auf mich zukommt. Auch wenn der Telefon-Partner beim Drehen der Szene tatsächlich anwesend ist, hat es der Schauspieler sehr schwer. Jeder Mensch verhält sich anders, wenn er telefoniert, und er verhält sich auf eine besondere Weise, weil er sich unbeobachtet fühlt. Es kommt hinzu, dass man selbst gar nicht sagen kann, was man so alles anstellt, wenn man telefoniert. Die Augen wandern, die Haltung verändert sich – irgendwie macht sich der Körper selbständig. Deshalb ist es so schwierig.

FILMBULLETIN MOONSTRUCK und ONLY YOU sind insofern Ausnahmen in Ihrem Werk, als sie wirkliche Ensemble-Filme sind. In den meisten Ihrer Filme gibt es dagegen eine Art Duell zwischen zwei Personen.

NORMAN JEWISON Dramatische Konzentration, richtig. Doch bei MOONSTRUCK lag der Ensemble-Charakter sozusagen in der Natur der Sache. Wir erzählen viele verschiedene Geschichten zur gleichen Zeit, wechseln ständig von einem Strang zum anderen. Für ONLY YOU gilt das auch. Wir haben die Geschichte von Marisa Tomei, die von Bonnie Hunt und die der verschiedenen Männer.



Norman Jewison

Geboren am 21. Juli 1926 in Toronto, Kanada; Bachelor of Art der University of Toronto; von 1950 bis 52 bei der BBC, London; bis 1958 beim kanadischen Fernsehen CBC, dann bis 1961 beim amerikanischen Network CBS

1963 FORTY POUNDS OF TROUBLE
Buch: Marion Hargrove;
Kamera: Joseph MacDonald;
Schnitt: Marjorie Fowles; Darsteller: Tony Curtis, Phil Silvers, Suzanne Pleshette

THE THRILL OF IT ALL
Buch: Carl Reiner; Kamera: Russell Metty; Schnitt: Milton Carruth; Darsteller: Doris Day, James Garner

1964 SEND ME NO FLOWERS
Buch: Julius J. Epstein; Kamera: Daniel L. Fapp; Schnitt: J. Terry Williams; Darsteller: Rock Hudson, Doris Day

1965 THE ART OF LOVE
Buch: Carl Reiner; Kamera: Russell Metty; Schnitt: Milton Carruth; Darsteller: James Garner, Elke Sommer, Dick van Dyke

THE CINCINNATI KID
Buch: Ring Lardner, Terry Southern, nach einem Roman von Richard Jessup; Kamera: Philip H. Lathrop; Schnitt: Hal Ashby; Darsteller: Steve McQueen, Edward G. Robinson, Karl Malden, Ann-Margret

1966 THE RUSSIANS ARE COMING, THE RUSSIANS ARE COMING
Buch: William Rose, nach einem Roman von Nathaniel Benchley; Kamera: Joseph Biroc; Schnitt: Hal Ashby; Darsteller: Carl Reiner, Eva Marie Saint, Alan Arkin

1967 IN THE HEAT OF THE NIGHT
Buch: Stirling Silliphant, nach einem Roman von John Ball;

1968

Kamera: Haskell Wexler; Schnitt: Hal Ashby; Darsteller: Sidney Poitier, Rod Steiger, Warren Oates

1968 THE THOMAS CROWN AFFAIR
Buch: Alan R. Trustman; Kamera: Haskell Wexler; Schnitt: Hal Ashby, Ralph Winters, Byron Brandt; Darsteller: Steve McQueen, Faye Dunaway, Paul Burke, Jack Weston

1969 GAILY, GAILY
Buch: Abram S. Ginn, nach einem Roman von Ben Hecht; Kamera: Richard Kline; Schnitt: Ralph Winters; Darsteller: Beau Bridges, Brian Keith, Melina Mercouri

1971 FIDDLER ON THE ROOF
Buch: Joseph Stein, nach Erzählungen und dem Bühnenstück von Sholem Aleichem; Kamera: Oswald Morris; Schnitt: Anthony Gibbs, Robert Lawrence; Darsteller: Chaim Topol, Norma Crane, Molly Picon

1973 JESUS CHRIST SUPERSTAR
Buch: nach der Rockoper von Tim Rice und Andrew Lloyd Webber; Kamera: Douglas Slocombe; Schnitt: Anthony Gibbs; Darsteller: Ted Neeley, Carl Anderson, Yvonne Elliman

1975 ROLLERBALL
Buch: William Harrison; Kamera: Douglas Slocombe; Schnitt: Anthony Gibbs; Darsteller: James Caan, John Houseman, Maud Adams

1978 F.I.S.T.
Buch: Joe Eszterhas, Sylvester Stallone; Kamera: Laszlo Kovacs; Schnitt: Graeme Clifford, Anthony Gibbs; Darsteller: Sylvester Stallone, Rod Steiger, Peter Boyle, Melinda Dillon

1979 AND JUSTICE FOR ALL
Buch: Valerie Curin, Barry

1982

Levinson; Kamera: Victor J. Kemper; Schnitt: John F. Burnett; Darsteller: Al Pacino, John Forsythe, Jack Warden

1982 BEST FRIENDS
Buch: Valerie Curin, Barry Levinson; Kamera: Jordan Cronenweth; Schnitt: Don Zimmerman; Darsteller: Burt Reynolds, Goldie Hawn, Jessica Tandy

1984 A SOLDIER'S STORY
Buch: Charles Fuller; Kamera: Russell Boyd; Schnitt: Mark Warner, Caroline Biggerstaff; Darsteller: Howard E. Rollins, Adolph Caesar, Dennis Lipscomb

1986 AGNES OF GOD
Buch: John Pielmeier; Kamera: Sven Nykoist; Schnitt: Anthony Gibbs; Darsteller: Jane Fonda, Anne Bancroft, Meg Tilly

1987 MOONSTRUCK
Buch: John Patrick Shanley; Kamera: David Watkin; Schnitt: Lou Lombardo; Darsteller: Cher, Nicholas Cage, Vincent Gardenia

1989 IN COUNTRY
Buch: Frank Pierson, Cynthia Cidre, nach einem Roman von Bobbie Ann Mason; Kamera: Russell Boyd; Schnitt: Anthony Gibbs, Lou Lombardo; Darsteller: Bruce Willis, Emily Lloyd, Joan Allen

1991 OTHER PEOPLE'S MONEY
Buch: Alvin Sargent; Kamera: Haskell Wexler; Schnitt: Lou Lombardo; Darsteller: Danny De Vito, Gregory Peck, Penelope Ann Miller, Piper Laurie

1994 ONLY YOU
Buch: Diane Drake; Kamera: Sven Nykoist; Schnitt: Stephen Rivkin; Darsteller: Marisa Tomei, Robert Downey jr., Bonnie Hunt, Joaquim de Almeida

FILMBULLETIN Beide Filme haben – auch im Detail – grosse Ähnlichkeiten und beschäftigten sich mit der italienischen Kultur. Vielleicht hängt der Ensemble-Charakter auch damit zusammen.

NORMAN JEWISON Das könnte sein. Ich mag die italienische Lebenslust und Geselligkeit sehr. Italien ist der ideale Schauplatz für eine Oper oder eine romantische Komödie wie ONLY YOU. Die zwei wichtigsten Dinge im Leben der Italiener sind Essen und Sex. E forse la terza ... dopo cena: la politica. Es war eine wunderbare Erfahrung, mit einer italienischen Crew zu arbeiten, tutti italiani – mit Ausnahme von Sven Nykoist, aber der hat sich, als er im Alter von siebzehn einmal in Rom war, über beide Ohren verliebt. Mein Sohn ist übrigens Svens operator, und mein anderer Sohn war associate producer und Regisseur des zweiten Teams.

FILMBULLETIN Ein halbes Familienunternehmen.

NORMAN JEWISON Ja. Was die Dreharbeiten angeht, war das eine der angenehmsten Erfahrungen, die ich je gemacht habe. Es war zwar alles immer etwas durcheinander, die Organisation dort ist chaotisch, und wer sich von der Polizei Unterstützung erhofft, der kann lange warten. Den Hintergrund einer Szene unter Kontrolle zu behalten ist nahezu unmöglich, weil jeder drauflosredet, aber da die Italiener geborene Schauspieler sind, stört das gar nicht. Im Gegenteil. Man kann die Leute von der Strasse weg

verpflichten und wird immer einen Glücksgriff tun. Ich weiss nicht, vielleicht beginnt jetzt meine italienische Periode.

FILMBULLETIN Vor kurzem haben Sie wieder für das Fernsehen gearbeitet.

NORMAN JEWISON Richtig, ich habe einen halbstündigen Film gemacht. Er entstand komplett in Kanada, und Alan Arkin, mit dem ich seit dreissig Jahren nicht gearbeitet hatte, kam dafür zu uns hoch. Das ist ein Projekt des amerikanischen Senders Showtime. Verschiedene Regisseure – so zum Beispiel auch Peter Bogdanovich, John Boorman, Joe Dante oder Jonathan Kaplan – suchen sich ein Gemälde aus und erzählen die Geschichte hinter dem Bild. Der Titel lautet «The Painted World». Mein Bild ist «Soir Bleu» von Edward Hopper aus dem Jahre 1914. In dem Bild kommt ein Clown vor, der in meinem Film zu einer Art Pagliacci wird. Eine kleine Oper, wenn Sie so wollen. Ich habe zum ersten Mal seit 1961 wieder für das Fernsehen gearbeitet, mit nur fünf Drehtagen, und dennoch bin ich sehr zufrieden. Das Leben verläuft offenbar wirklich im Kreis: Man kommt wieder da an, wo man begonnen hat.

Das Gespräch mit Norman Jewison wurde im Januar 1995 von Lars-Olav Beier geführt

F.I.S.T.

