

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

**Artikel:** "Das Denken überlassen wir den Zuschauenden" : Gespräch mit D.A. Pennebaker und Chris Hegedus  
**Autor:** Hossli, Peter / Pennebaker, D.A. / Hegedus, Chris  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866630>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 13.04.2026

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

# «Das Denken überlassen wir den Zuschauenden»

Gespräch mit D. A. Pennebaker  
und Chris Hegedus



John F. Kennedy  
in PRIMARY

**FILMBULLETIN** 1992, während des Wahlkampfes um die amerikanische Präsidentschaft, hielten Sie sich mit einer 16mm-Kamera und einem Tonbandgerät fast pausenlos in der Kommandozentrale, «War Room» genannt, des Wahlkampagne-Teams von Bill Clinton auf. Dabei verfolgten Sie vor allem die beiden Leiter dieser Kampagne: James Carville und George Stephanopoulos, die den bis anhin wohl professionellsten Wahlkampf in der Geschichte der USA geführt haben.

Warum sind Sie nur den Leuten von Bill Clinton gefolgt und haben weder Bush noch Perot beachtet? In

PRIMARY, einem Projekt über die Vorwahlen der Demokraten im Jahre 1960, verfolgten Sie mit Richard Leacock sowohl John F. Kennedy wie auch Hubert Humphrey.

**D. A. PENNEBAKER** THE WAR ROOM ist ein anderer Film. Bei PRIMARY begleiteten wir ja zwei Kandidaten derselben Partei, nämlich Hubert Humphrey und John F. Kennedy, beides Demokraten. Bei PRIMARY ging es nicht um die eigentliche Wahl des Präsidenten, sondern nur um die Wahl des Kandidaten. Als wir damit begannen, THE WAR ROOM zu drehen, stand Clinton schon beinahe als Kandidat fest.

**CHRIS HEGEDUS** Zu Beginn unseres Projektes war es durchaus unsere Absicht, alle drei Lager, also dasjenige von Bush, jenes von Perot und natürlich die Clinton-Leute mit unseren Kameras zu verfolgen. Wir wollten einen vergleichenden Film drehen, der mit der Wahl des Präsidenten enden sollte. Wir beantragten sodann in allen drei Lagern eine Drehbewilligung ...

**FILMBULLETIN** ... die Leute von Bush haben dies abgelehnt ...

**CHRIS HEGEDUS** ... ja, und Perot hat sich zu diesem Zeitpunkt erstmals aus dem Rennen um die Präsidentschaft zurückgezogen.

Nur Clintons Team gewährte uns Zugang. George Stephanopoulos, der Leiter für Öffentlichkeitsarbeit, willigte ein, dass wir beim demokratischen Konvent, bei dem Clinton zum Kandidaten nominiert wurde, filmten.

**FILMBULLETIN** Warum haben Sie sich dann entschieden, einen Film über die Kommandozentrale der Clinton-Kampagne, den «War Room» also, zu drehen und vom eigentlichen Kandidaten abzulassen?

**CHRIS HEGEDUS** Während des Konvents der Demokraten im Sommer 1992 in New York haben wir James Carville, den Hauptkoordinator der Clinton-Kampagne, kennengelernt. Er hat uns von Anfang an durch seine Strategie, seine Intelligenz, seinen Witz auch, begeistert.

**D. A. PENNEBAKER** James Carville und George Stephanopoulos waren die beiden Charaktere, die wir gesucht hatten. Wir spürten, dass es sehr viel interessanter sein könnte, einen Film über die beiden, über ihre Beziehung untereinander und über die Art, wie sie die Kampagne von Clinton leiten, zu drehen, als einfach dem Präsidentschaftskandidaten zu folgen.

**FILMBULLETIN** Warum waren eigentlich die Bush-Leute nicht an Ihrem Filmprojekt interessiert?

**CHRIS HEGEDUS** Genau weiss ich das bis heute nicht. George Bush war damals noch Präsident der Vereinigten Staaten, sein Stab identisch mit den Leuten vom Weissen Haus. Jeder Journalist und jede Journalistin weiss, dass es unheimlich schwierig ist, Zugang zum Sitz des Präsidenten zu erhalten. Wir wollten ja täglich verfolgen, was sich im Kampagnenzentrum von Bush abspielt. Die

Leute waren aber nicht bereit, uns diesen Zugang zu verschaffen.

**FILMBULLETIN** Unter welchen Bedingungen war es Ihnen denn erlaubt, im «War Room» zu drehen?

**D. A. PENNEBAKER** Carville und Stephanopoulos untersagten uns einzig, Bilder vor der Wahl zu veröffentlichen. Sowohl das Ton- wie auch das Bildmaterial musste von uns bis nach dem 3. November 1992 unter Verschluss gehalten werden. Die Wahlkampfstrategen der Demokraten hätten uns wohl auch schnellstens hinausgeworfen, wenn wir Informationen weitergegeben hätten. Wie bei fast allen unseren Projekten, haben wir den Porträtierten, also George und James, den fertig geschnittenen Film gezeigt, bevor wir ihn der Öffentlichkeit vorstellten. Ansonsten konnten wir uns so frei bewegen, wie wir wollten.

**FILMBULLETIN** Wie haben die beiden denn auf den fertigen Film reagiert?

**D. A. PENNEBAKER** Ich glaube nicht, dass James und George sich darüber im klaren waren, dass der Film eine derart grosse Resonanz haben würde. Wir haben zwar von Anfang an geplant, dass wir einen abendfüllenden Film drehen werden, wussten aber nicht, dass er wirklich ins Kino kommen und nicht nur von einem Fernsehkanal im Spätabendprogramm ausgestrahlt wird. Der Umstand, dass dieser Film in den USA derart erfolgreich angelaufen ist, hat sowohl uns wie auch die beiden Protagonisten des Films überrascht. Ich bin überzeugt, dass es sehr viel schwieriger gewesen wäre, ihre Zustimmung zum Projekt zu erhalten, wenn James und George gewusst hätten, welche Verbreitung der Film finden wird.

**FILMBULLETIN** Wie haben die beiden Profi-Politiker auf die Kamera reagiert?

**D. A. PENNEBAKER** Während der ersten paar Tage gab es so etwas wie Lampenfieber. Die beiden sind ja keine Schauspieler. Sie mussten ihre Hemmungen vor der Kamera abbauen. Anweisungen haben wir ihnen aber keine geben können und wollen. Wir haben einfach versucht, eine Atmosphäre zu erzeugen, in welcher meine und Chris' Präsenz so wenig wie möglich zu spüren ist. Sie haben uns dann auch vergessen, ja sie mussten uns ja vergessen, denn

sonst hätten sie ihre Arbeit nicht machen können.

**FILMBULLETIN** Sie haben jetzt einen ganz wichtigen Aspekt angesprochen: Die Präsenz der Kamera, die Präsenz eines Filmteams. Die ursprüngliche Absicht von *direct cinema* war es, möglichst so zu arbeiten, dass die Kamera von den gefilmten Personen mit der Zeit nicht mehr wahrgenommen wird. Ist das in einer Zeit, in der Kameras fast überall präsent sind, in der wir ständig unter dem Einfluss der Medien leben, überhaupt noch möglich? War das bei den beiden Medienprofis James Carville und George Stephanopoulos überhaupt durchführbar?

**D. A. PENNEBAKER** Ich stimme mit Ihnen nicht ganz überein. Wir wollen die Präsenz der Kamera nicht herunterspielen; das ist angesichts der Medienpräsenz, wie Sie gesagt haben, heute wohl gar nicht mehr möglich. Die Leute, mit denen wir es bei *THE WAR ROOM* zu tun hatten, sind viel zu gescheit, um nicht zu wissen, dass die Kamera ständig präsent ist und das Tonbandgerät alles aufnimmt, was die Tonmeisterin für relevant hält. Carville und Stephanopoulos wussten jederzeit, dass sie gefilmt werden. Was wir aber erreichen wollten, ist, dass die Kamera nicht penetrant wirkt. Wir wollten keinesfalls das Gefühl vermitteln, die Kamera filme durch ein Schlüsselloch, nehme also etwas Verbotenes auf oder verberge ihre Wirkung vor den gefilmten Leuten. Wir wollten ein Art Beziehung zwischen uns und den Leuten aufbauen, wollten ihnen klar machen, dass wir keine Ausserirdischen sind, keine Bedrohung. Die Kamera diene dabei als Verbindungsinstrument. Ignorieren konnten sie uns aber nicht. Wir waren da, haben mit ihnen diskutiert.

**FILMBULLETIN** Wie hat sich denn die Beziehung zwischen Ihnen und den Leuten des «War Room» entwickelt?

**D. A. PENNEBAKER** Es war eine ganz normale Entwicklung: Zu Beginn waren wir Fremde, denen man nicht auf Anhieb die intimsten Geheimnisse erzählt. Um wichtige Dinge zu besprechen, gingen James und George oft in einen anderen Raum, zu dem wir keinen Zugang hatten. Erst im Lauf der Zeit, in der wir eine vertrauensvolle Atmosphäre schaf-

«Dennoch, glaube ich, dass diese Art von Filmen in den Köpfen der Menschen entstehen und nicht von technischen Apparaten erzeugt werden.»

fen konnten, hat sich dies gelöst. Die Leute haben uns akzeptiert. Wir waren plötzlich ein Teil ihres Stabes, ohne dass wir uns in irgendeine Diskussion eingemischt hätten. Sie haben uns auch nicht mehr als Presseleute gesehen, sondern als Menschen, die ihre Kampagne begleiten.

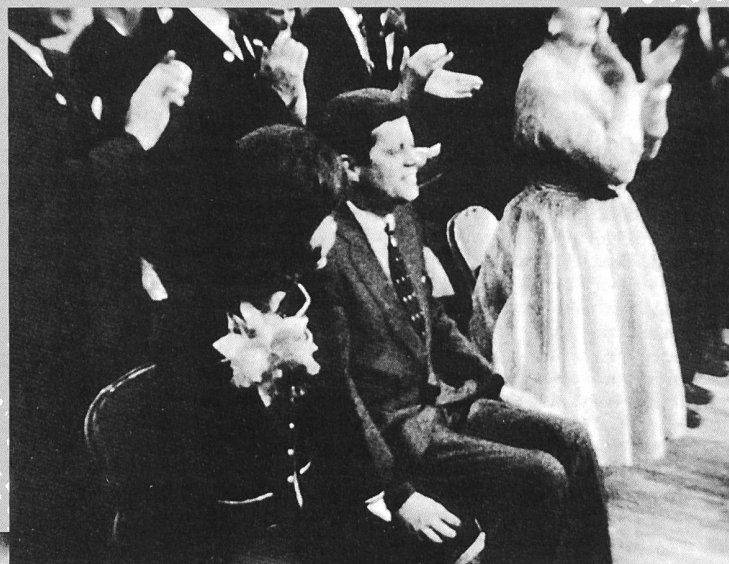
**CHRIS HEGEDUS** Was die Ursprünge des *direct cinema* betreffen, so sind wir nicht derart strikt, wir befolgen die Regeln, welche von der Filmwissenschaft aufgestellt wurden, nicht blind.

**FILMBULLETIN** Was mich überraschte, war die Frische Eures Filmes. Es war erstaunlich zu beobachten, dass die Stilmittel des *direct cinema*, das schon bald vierzig Jahre alt ist, anscheinend nichts von dieser Frische eingebüsst haben. Hat denn die allgegenwärtige Präsenz von Fernseh-Kameras Ihren Ansatz nicht verändert?

**D. A. PENNEBAKER** Ich glaube schon, dass der Umstand, dass heute sehr viel mehr Kameras präsent sind, unsere Arbeit verändert hat. Als wir in den späten fünfziger Jahren damit begonnen hatten, *direct-cinema*-Filme zu drehen, hatten viele Menschen noch keine grosse Ahnung davon, was eine Kamera ist. Es gab höchstens ein paar wenige 16mm-Handkameras, mit denen man anfing, Bilder für die Nachrichtensendungen des Fernsehens zu drehen. Die wahren Auswirkungen dieser Kameras waren aber unbekannt. Hubert Humphrey beispielsweise dachte, wir seien Zeitungsredakteure. Er konnte sich anfänglich einfach nicht vorstellen, was eine Kamera bewirken kann. Jetzt wissen alle, was eine Kamera ist. Dennoch, und das ist mir sehr wichtig, glaube ich, dass diese Art von Filmen in den Köpfen der Menschen entstehen und nicht von technischen Apparaten erzeugt werden.

**FILMBULLETIN** Wie würden Sie den Unterschied zwischen Ihrem Ansatz und herkömmlicher Fernsehberichterstattung beschreiben?

**D. A. PENNEBAKER** Fernsehberichterstattung lässt es nicht zu, jemanden während Monate zu begleiten, ihn zu beobachten, seine Ideen aufzunehmen. Alles muss hier und jetzt passieren. Was heute Morgen geschehen ist, muss unbedingt noch heute Abend in den Nachrichten ge-



John F. Kennedy  
in PRIMARY

# Wahlkampfprofis aus der Nähe betrachtet

THE WAR ROOM von D. A. Pennebaker und Chris Hegedus

James Carville ist ein ungehobelter, energischer Mann mit Witz. Trotz seiner Glatze wirkt er jugendlich, er spricht schnell, laut und impulsiv. Der hübsche George Stephanopoulos strahlt hingegen Ruhe und Sanftheit aus, wenn er spricht, wirkt er ruhig und beherrscht.

1992, Präsidentschaftswahlen in den USA. James Carville und George Stephanopoulos leiten Bill Clintons Wahlkampagne. In ihrem Hauptquartier, «War Room» genannt, werden sie von D. A. Pennebaker und seiner Frau Chris Hegedus bei der Arbeit gefilmt. Das Filmer-Ehepaar beobachtet die beiden Wahlkampfprofis während neun Monaten, von den Vorwahlen bis zum grossen Wahltag im November. Der Ablauf des Films ist dabei streng chronologisch, er zeigt zunächst das Gerangel in den Vorwahlen um Clintons angebliche eheliche Untreue und die Kontroverse um seine Einberufung nach Vietnam. Clinton setzt sich in den Vorwahlen trotzdem als demokratischer Kandidat durch. Perot steigt aus dem Wahlkampf aus, später wieder ein. Bush greift Clinton immer wieder auf primitivste Weise an, doch je länger desto mehr manövriert er sich damit in die Defensive und verliert am Ende.

Im «War Room» überprüfen Carville und Stephanopoulos die Wahlkampfstrategie dauernd und reagieren auf die Schachzüge der Gegner. So versucht Carville einmal erfolglos, einer Fernsehstation Informationen über Bushs undurchsichtige Wahlkampffinanzierung zuzuspielen. Mehr Erfolg haben Carville und Stephanopoulos mit der Strategie, sich nicht auf Diskussionen um Clintons Vergangenheit einzulassen, sondern immer wieder die Schlagwörter Gesundheitswesen, Arbeitsplätze und

Steuern zu wiederholen. Die ganze Kampagne soll darauf hinauslaufen, den Leuten weiszumachen, dass es Zeit ist für eine Veränderung.

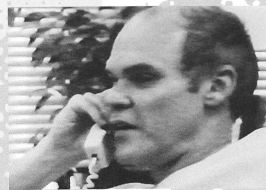
Carville ist ein alter Wahlkampfprofi, das ist ihm anzumerken. Je nach Situation zeigt er sich im Anzug oder in lockerer Freizeitbekleidung, an einer Pressekonferenz spielt er den Sprücheklopfer und lässt so kritische Fragen abprallen. Wie ein Kind freut er sich über Schnitzer der Gegner, wenn etwas nicht nach seinem Kopf geht, flucht er tüchtig, und im richtigen Moment lässt er die Tränen fliesen. Stephanopoulos bleibt fast den ganzen Film hindurch im Hintergrund, das liegt wohl vor allem an seinem introvertierten Wesen.

Pennebaker und Hegedus kommentieren ihren Film nicht und stellen keine Fragen, sie fühlen sich der Devise des *direct cinema* verpflichtet, möglichst objektiv zu bleiben. Leider fehlt es dem Film im grossen Bogen an Spannung, immer wieder sehen wir Carville oder Stephanopoulos am Telefon oder an Sitzungen mit Wahlkampfstrategen, Fernsehbilder werden direkt vom Bildschirm abgefilmt, Schlagzeilen aus Zeitungen einmontiert. Die versuchte Objektivität führt hier eher zu einer unüberwindbaren Distanz zu den beiden Hauptprotagonisten, die ja Medienprofis erster Klasse sind und wissen, was sie der Kamera zeigen wollen und was nicht. Vor allem bei Stephanopoulos entsteht manchmal der Eindruck, dass er bewusst für die Kamera agiert.

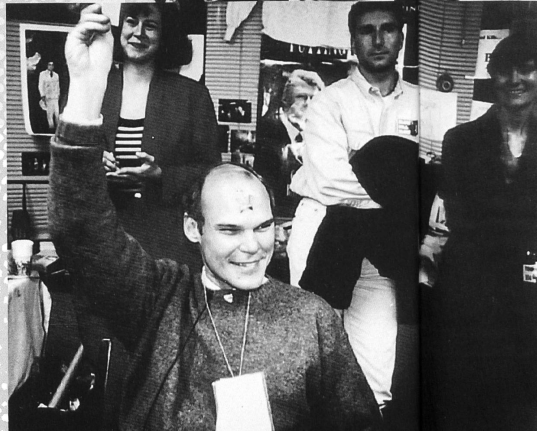
In den sechziger Jahren mögen die Stilmittel des *direct cinema* frisch und revolutionär gewesen sein, doch auch für den Dokumentarfilm gilt: The Times They Are A-Changin'.

Jan Christian Derrero

Die wichtigsten Daten zu THE WAR ROOM:	Pennebaker, Nick Doob, Kevin Rafferty, Schmitt: Chris Hegedus, Erez Laufer, D.A. Pennebaker, Chris Hegedus; Kamera: D. A.	Hegedus, Charles Arnot, David Dawkins, Judy Karp, Pennebaker Associates, Production;	Produzenten: R. J. Cutler, Wendy Ettinger, Frazer Pennebaker, USA 1993, Farbe, Dolby; Dauer: 94 Min.
--	---	--	--



THE WAR ROOM



DIRECT CINEMA

«Das grosse Problem bei jedem Film ist es aber, gute Charaktere zu finden, die nicht langweilig sind und genügend hergeben.»

zeigt werden, sonst hat es seinen Aktualitätsgrad verloren. Und es war seit den späten fünfziger Jahren unsere Absicht, dem Druck der Aktualität die Langzeitstudie entgegenzuhalten. Dies hat sich, zumindest für mich, trotz der ständigen Präsenz von filmenden Kameras, nicht verändert.

**FILMBULLETIN** Ist es denn nicht schwieriger geworden, derart unschuldige Charaktere zu finden, wie etwa Hubert Humphrey einer war?

**D. A. PENNEBAKER** Einen passenden Charakter zu finden, ist in der Tat immer der schwierigste Teil unserer Arbeit. Es gibt einfach nicht mehr genug davon. Wir hatten immer Probleme, wirklich spannende Leute zu finden. Bei unseren ersten paar Filmen waren wir sehr glücklich. Ich meine, Hubert Humphrey war wirklich ein Glücksfall. Kennedy war sicher auch spannend, aber Humphrey war ein einmaliger Charakter. Wir haben bereits nach PRIMARY und weiteren frühen Filmen gemerkt, dass die Persönlichkeit der von uns porträtierten Menschen das wohl Wichtigste für einen *direct-cinema*-Film sind.

**FILMBULLETIN** Wie seid Ihr denn auf George Stephanopoulos und James Carville gestossen?

**CHRIS HEGEDUS** Wir haben am demokratischen Konvent Tage damit verbracht, spannende Charaktere zu suchen, die wir schliesslich in THE WAR ROOM beobachten wollten. Wir kannten zu Beginn ja niemanden, wussten nicht, wer wichtig für die Kampagne war und wer nicht. Grosse Namen versprechen noch keine spannenden Figuren. Anfänglich waren wir auch sehr verunsichert. Als wir beispielsweise erstmals an einem War-Room-Treffen teilnahmen, diskutierten sie dort gerade, ob es wohl besser sei, handgemalte oder gedruckte Tafeln für den Konvent herzustellen. Wir dachten: «Sind das langweilige Leute. Wollen wir darüber wirklich einen Film machen? Alle werden dabei einschlafen.» Weitere Treffen verliefen ähnlich enttäuschend. Bevor wir James Carville trafen, haben wir sicher ein Woche damit verbracht, Leute zu studieren, um dann entscheiden zu können, um wen sich dieser Film drehen sollte.

**D. A. PENNEBAKER** Es ist nicht schwierig, Leute zu finden, die einen

unterstützen. Das grosse Problem bei jedem Film ist es aber, gute Charaktere zu finden. Ich habe einige Filme zu drehen begonnen, und erst später stellte sich dann heraus, dass die Leute, die ich porträtieren wollte, sehr langweilig sind, nicht genügend hergeben.

**FILMBULLETIN** Wie gross war Ihr Team? Mit welchen technischen Hilfsmitteln habt Ihr gearbeitet?

**CHRIS HEGEDUS** Auf dem Set waren nur «Penny» und ich. Wir drehten mit einer 16mm-Kamera, welche Penny bediente, und einem «Delwax»-Aufnahmegerät ...

**D. A. PENNEBAKER** ... das ja ursprünglich ein Schweizer Tonbandgerät war ...

**CHRIS HEGEDUS** ... , das ich bediente. Nur gerade während grösserer Ereignisse, wie dem Konvent oder dem Ende der Kampagne, unterstützten uns zwei andere Filmemacher, ebenfalls mit einer Kamera und einem Tonbandgerät ausgestattet. Ansonsten wurde zumindest die Arbeit auf dem Set von Penny und mir geleistet.

**FILMBULLETIN** Sie hatten keinen Techniker, der die Beleuchtung besorgte?

**CHRIS HEGEDUS** Wir benutzten überhaupt keine zusätzlichen Lichtquellen.

**D. A. PENNEBAKER** Wir wechselten höchstens bei schon vorhandenen Lichtquellen mal eine 40-Watt- gegen eine 100-Watt-Glühbirne aus. Meistens hatten wir aber gar keine Zeit dafür und mussten uns den Umständen, die wir vorfanden, anpassen. Glücklicherweise hat sich die Technologie der Film labs in den letzten Jahren extrem verbessert. Heute können bei der Entwicklung noch Lichtkorrekturen vorgenommen werden, die der Qualität des Bildes nichts anhaben können. Gerade deshalb ist es auch sehr viel einfacher, mit Film als mit Video zu arbeiten.

**CHRIS HEGEDUS** Um einen solchen Film zu machen, braucht es viel Geduld. Penny und ich haben da ein System entwickelt, wie wir die Zeit mit den Leuten verbringen, sie beobachten, Teil von ihnen werden. Nicht selten bedienen wir uns auch technischer Hilfsmittel.

**FILMBULLETIN** Können Sie das anhand von THE WAR ROOM konkretisieren?

**CHRIS HEGEDUS** Bei THE WAR ROOM waren wir mit kleinen Funkgeräten ausgerüstet, über die Penny und ich uns jederzeit verständigen konnten. Wenn er etwas Spannendes sah, hat er mich gerufen und umgekehrt. Zudem haben wir in der gesamten Kommandozentrale Mikrophone aufgestellt, die mit unseren Funkgeräten verbunden waren. Wir konnten also mithören, über was gerade gesprochen, welche Telefongespräche geführt wurden. Die Arbeit war für uns vor allem deshalb sehr anstrengend, weil wir dauernd aufmerksam verfolgen mussten, was gerade geschieht. Da Filmmaterial ja etwas sehr teures ist, war es uns nicht möglich, andauernd zu drehen.

**FILMBULLETIN** Wie lange war das gedrehte Material?

**CHRIS HEGEDUS** Wir haben insgesamt dreissig Stunden Material aufgenommen, was für ein solches Projekt nicht sehr viel ist. Zusätzlich habe ich noch etwa vierzig Stunden fremdes Material gesichtet, von dem wir zu Beginn des Filmes einige Ausschnitte verarbeitet haben.

**FILMBULLETIN** Haben Sie jeweils an Ort entschieden, was gedreht wird, oder wurden Sie von James Carville und George Stephanopoulos informiert, was gerade passiert?

**CHRIS HEGEDUS** Es war uns ja nur erlaubt zu beobachten. Informiert wurden wir zu keiner Zeit. Penny und ich verstehen es aber sehr gut, Situationen zu antizipieren. Wir waren auch dauernd am Zeitungslernen und konnten uns so vorstellen, was passieren würde. (lacht)

**FILMBULLETIN** Die Qualität des Tones hat mich angesichts Ihres niedrigen Budgets überrascht.

**CHRIS HEGEDUS** Das freut mich sehr. Ich fand den Ton abscheulich.

**FILMBULLETIN** Wie war es möglich, eine derart hohe Tonqualität zu erreichen?

**CHRIS HEGEDUS** Die Aufnahme des Tons war sehr schwierig. Die Kommandozentrale der Demokraten befand sich in einem sehr grossen Raum, in welchem allerhand Töne widerhallen. Es gab Fernsehapparate, die ständig liefen. Dazu kommt, dass Computergeräusche, die das menschliche Ohr zu unterdrücken versteht, von den empfindlichen Mikrofonen sehr genau wahrgenommen werden und man auf dem Magnetband immer ein dumpfes Surren hört.

Ich habe deshalb versucht, möglichst nahe an die Leute heranzugehen. Im Film sieht man auch, dass James Carville und George Stephanopolous in einzelnen Sequenzen angesteckte Mikrophone tragen, was meine Arbeit natürlich erleichterte.

**D. A. PENNEBAKER** Wenn sich in den letzten zwanzig Jahren beim Filmpublikum etwas verändert hat, so ist es seine Sensibilität für den Ton. Früher hat sich kaum jemand beschwert, wenn der Film interessant genug, der Ton aber nur mittelmässig war. Wir haben damals noch sowohl den Dialog als auch die Musik und andere Geräusche auf 16mm-Magnettonband überspielt. Später, als wir Musikfilme drehten, nahmen wir die Musik auf 35mm-Magnetband auf. Die Dialoge befanden sich aber noch immer auf 16mm. Heute wird alles gleich auf 35mm-Magnetband überspielt. Das Publikum ist viel wählerischer geworden. Die Tonsysteme in den Kinos sind ausgereifter als früher, und jeder hat heute eine Hi-Fi-Stereo-Anlage zu Hause. Wenn ein Film bezüglich des Tones diesen hohen Anforderungen nicht entsprechen kann, so hat er es sehr schwer, ein Publikum zu finden.

**CHRIS HEGEDUS** Ich arbeite nicht gern mit einem Boom-Mikrofon, denn ein derart auffälliges Instrument stört den Prozess der diskreten Filmarbeit stark. Wer mich kennt, kann feststellen, dass ich bei *THE WAR ROOM* sehr häufig im Bild zu sehen bin und das Mikrofon unauffällig halte. Ich habe auch versucht, so zu wirken, als ob ich Teil der Kommandozentrale sei.

**FILMBULLETIN** Mit welcher Art von Kamera haben Sie den Film gedreht?

**D. A. PENNEBAKER** Mit einer ganz einfachen 16mm-Handkamera. Wenn man einen solchen Film drehen will, so darf ein kein grosser technischer Aufwand behindern. Ich versuche immer, mit so wenig Instrumenten wie möglich zu arbeiten.

**FILMBULLETIN** Haben Sie sich nie überlegt, den Film auf Video zu drehen?

**D. A. PENNEBAKER** *THE WAR ROOM* auf Video zu drehen und ihn dann auf Film umzukopieren, war nur eine sehr kurzlebige Idee. Video ist ganz einfach ein *limitiertes* Aufnahme-medium. Nur gerade das Medium Film ermöglicht es bei-

spielsweise, den Farbparameter eines Bildes aufrecht zu erhalten. Video, auch wenn man es auf Film transferiert, sieht nicht gut aus. Bei dunklen Aufnahmen wirkt Video oft komisch, in solchen mit grossen Lichtkontrasten versagt Video meistens. Zudem fehlt es dem Medium oft an Focus. Vor allem Weitwinkel-Video-Bilder sind an den Rändern unscharf und genügen nicht den Anforderungen, die ich an ein Bild stelle. Die Qualität des Videobildes ist aber nur eine Seite. Hinzu kommt, dass die Videoausrüstung sehr viel umfangreicher und schwerer ist als unsere 16mm-Kamera und unser Tonbandgerät. Für die Art, wie Chris und ich Filme machen, ist Video kein taugliches Medium.

**CHRIS HEGEDUS** Es ist zudem sehr teuer, professionelle Videoausrüstungen zu mieten. Wir besitzen glücklicherweise unsere eigene Film-ausrüstung. Ich kann mir vorstellen, dass Leute, die zusätzlich zum Film-material auch noch die Kosten für die Kameramiete aufbringen müssen, zu Video greifen, weil dabei zumindest die Bänder billiger sind. Ein Aspekt, der mir sehr wichtig ist, ist derjenige der Erhaltung der Bilder. Bis jetzt ist Film das einzige Medium, welches bewegte Bilder zu konservieren vermag. Wir verfolgen mit unseren Kameras ja meistens historische Ereignisse und machen dabei Bilder, bei denen es sich lohnt, sie der Nachwelt zu erhalten. Für uns ist die Auswertung des nicht in den Filmen verwendeten Materials zudem lebenswichtig. Wir verkaufen an andere Filmemacher Footage und können so neue Filmprojekte finanzieren.

**FILMBULLETIN** Sie finanzieren Ihre Filme völlig unabhängig von den grossen Hollywood-Studios. War es sehr schwierig, für *THE WAR ROOM* die nötigen Mittel aufzutreiben?

**CHRIS HEGEDUS** Es war sehr schwierig. (lacht) Wir stehen noch immer vor einem grossen Schuldenberg. In den USA sind wir es uns aber – im Gegensatz zu Europa – gewohnt, keine Unterstützung für diese Art von Filmen zu bekommen.

Wir wollten *THE WAR ROOM* aber von Anfang an einfach drehen, ob wir nun das Geld bis zum Drehbeginn zusammen hatten oder nicht, spielte keine zentrale Rolle. Wir haben gesagt: You just do it!

**FILMBULLETIN** Nicht einmal das Fernsehen unterstützt solche Filme?

**CHRIS HEGEDUS** Die Leute, welche in den USA für Fernsehanstalten tätig sind, scheren sich meistens einen Deut um Filmkultur oder Kunst.

**FILMBULLETIN** Früher wurden Ihre Filme aber von den Fernsehanstalten finanziert. Viele Ihrer Filme waren auch Auftragsarbeiten für Nachrichtensendungen.

**D. A. PENNEBAKER** Nachrichtensendungen kann man nicht sagen. Wir, das heisst *Drew Associates*, drehten Filme, die als stündige journalistische Reportagen, zusammen mit Werbespots, ausgestrahlt wurden. Die Begrenzung auf nur gerade eine Stunde erwies sich aber sehr bald als Problem. Eine Persönlichkeit – oder wie in manchen Fällen mehrere – in einer Stunde zu porträtieren, ist fast unmöglich. Oft kann man nicht genügend auf sie eingehen. Wir merkten schon früh, dass unsere Art Filme dem Fernsehen voraus war. Das Zielpublikum orteten wir immer eher im Avantgarde-Umfeld. Und dieses traf sich vornehmlich in Kinos. Dadurch wurden unsere Filme auch länger und konnten vertiefend auf die Personen eingehen.

**FILMBULLETIN** Wirkte sich dies auch auf die Qualität der Filme aus?

**D. A. PENNEBAKER** Es gibt diese magische Zahl der neunzig Minuten. Fast jeder Film, der im Kino ausgewertet wird, ist anderthalb Stunden lang. Wenn ich einen Film schneide, so habe ich diese Länge im Hinterkopf. Wir haben auch die Erfahrung gemacht, dass neunzig Minuten die Länge ist, welche wir unserem Publikum zumuten können. Interessant ist ja, dass man es zwar sehr spannend findet, kommentarlos einer Person zu folgen. Aber plötzlich hat man genug und kann nicht mehr hinsehen. Wir haben beispielsweise einen Film über eine Konzert-tournee der Depeche Mode gedreht und ihn auf eine Länge von zwei Stunden geschnitten. Der Film war zu lange ...

**CHRIS HEGEDUS** ... da stimme ich Dir nicht ganz zu ...

**D. A. PENNEBAKER** ... jedenfalls für das junge Publikum, welches wir mit *DEPECHE MODE* anpeilen wollten. Wenn wir bei *THE WAR ROOM* auch noch Perots und Bushs Team gefolgt wären, so wäre es wohl ein zwei-

stündiger Film geworden, und ich glaube aber nicht, dass er derart spannend geworden wäre. Irgendwann hat der Zuschauer oder die Zuschauerin ganz einfach genug. Das Publikum mag es, wenn ein Film kurz und einfach ist und man schnell auf den Punkt kommt.

**CHRIS HEGEDUS** Um auf Ihre Frage nach der Finanzierung zurückzukommen: Das Projekt wurde von aussen, von Theaterleuten an uns herangetragen, die ein wenig Geld hatten und gerne einen Film produzieren wollten. Wir hatten also genug Geld, um den Konvent der demokratischen Partei mit der Kamera zu beobachten. Da wir unsere eigene Ausrüstung besitzen und selber während der ganzen Zeit nichts verdienten, konnten wir mit der finanziellen Hilfe von Einzelpersonen das Projekt zu Ende drehen. Während der Dreharbeiten war es uns aber nicht möglich, Geld zu beschaffen. Erst nach den Wahlen hatten wir Zeit, uns darum zu kümmern. Zu diesem Zeitpunkt war auch kein einziger Dollar mehr vorhanden, mit dem wir die Postproduktion hätten finanzieren können.

**FILMBULLETIN** Wie finanzierten Sie denn die Fertigstellung und den Vertrieb des Filmes?

**CHRIS HEGEDUS** Nach den Wahlen haben wir etwa vierzig Stiftungen in den USA angeschrieben, die alle negativ reagiert haben. Dann gingen wir zur englischen BBC, die schliesslich einen grossen Teil des Geldes aufbrachte, worauf andere Geldgeber ebenfalls einstiegen. Die amerikanische Verleihfirma finanzierte den Blow-Up von 16mm auf 35mm. Schulden haben wir aber noch immer.

**FILMBULLETIN** Was hat der Film denn gekostet?

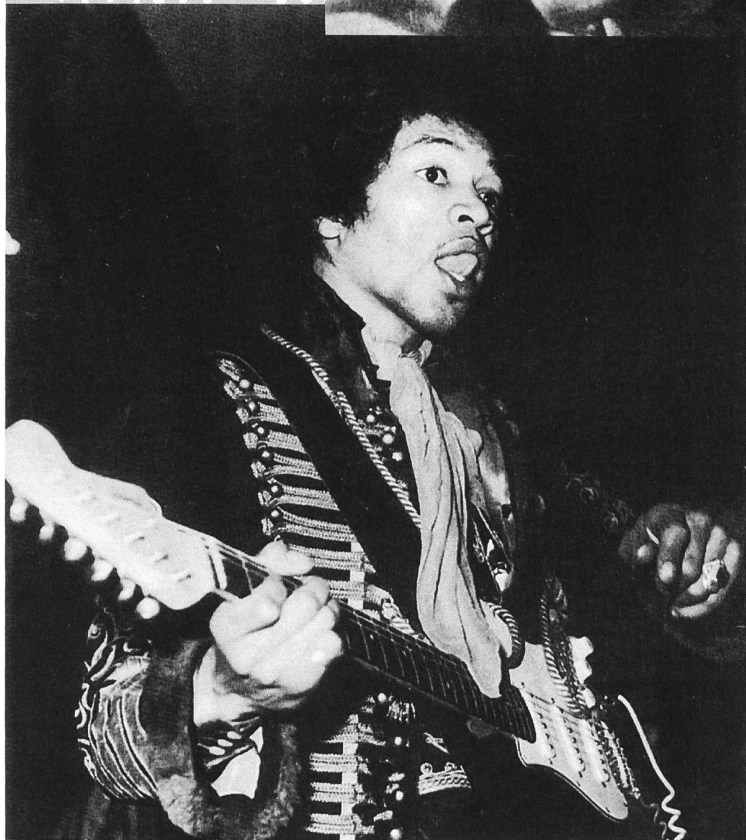
**CHRIS HEGEDUS** 600 000 Dollar. Bis jetzt haben wir 260 000 Dollar zusammen. Der wirklich kostspielige Teil unseres Filmes waren übrigens die zugekauften Ausschnitte von den New Hampshire-Primaries. Für das Footage haben wir etwa 3 000 Dollar pro Minute bezahlt. Es war überhaupt das erste Mal, dass wir fremdes Material in einem unserer Filme verarbeitet haben.

**FILMBULLETIN** Wie würdet Ihr Euch als Filmschaffende definieren? Seid Ihr politische FilmemacherInnen?

«Wir merkten schon früh, dass unsere Art Filme dem Fernsehen voraus war. Das Zielpublikum orteten wir immer eher im Avantgarde-Umfeld. Und dieses traf sich vornehmlich in Kinos.»



Bob Dylan  
in DON'T LOOK BACK



Jimmy Hendrix  
in JIMMY PLAYS MONTEREY

**D. A. Pennebaker**

D. A. (Donn Alan) Pennebaker geboren 1925 in Evanston, Illinois, Studium am Massachusetts Institute of Technology und an der Yale University, graduiertes Ingenieur, entwickelte computergesteuertes Buchungssystem für Fluglinien, Autor von Technikbüchern, ab 1953 Filmemacher

- 1953 **DAYBREAK EXPRESS**  
Fünfminütige impressionistische Zugfahrt durch New York
- 1957 **YOUR SHARE IN TOMORROW**  
Spezialeffekte und Co-Regie mit Francis Thompson
- 1958 **LOOP FILMS FOR BRUSSELS WORLD'S FAIR**

Gründung von «Drew Associates» mit Richard Leacock, Albert Maysles und Robert Drew; Times Inc. finanzierte dieses Reportagefilmprojekt für das Fernsehen, in dem das Konzept von «direct cinema» dank leichtem 16mm-Kamerasystem und besserer Ton-synchronisation entwickelt wurde; Pennebaker arbeitet als Kameramann und Cutter an rund 15 Filmen mit. Darunter:

- 1959 **OPENING IN MOSCOW**  
Berühmt für die Debatte zwischen Nixon und Chruschtschow in einer Küche
- 1960 **CHRISTOPHER AND ME**  
Titel song von Pennebaker
- BREAKING IT UP**  
**AT THE MUSEUM**  
Über den Tinguely-Brunnen des Museum of Modern Art
- ON THE POLE**  
Eddie Sachs, Autorennfahrer
- PRIMARY**  
Wahlkampf zwischen John F. Kennedy und Hubert Humphrey um die Nominierung zum demokratischen Präsidentschaftskandidaten
- YANKI, NO!**  
Kuba nach Castros Machtergreifung
- 1961 **DAVID**  
Über einen drogenabhängigen Jazzmusiker auf Entzug
- BLACKIE**
- 1962 **THE CHAIR**  
Paul Crup, zum Tod Verurteilter, und sein Anwalt auf der Suche nach Begnadigung
- SUSAN STARR**  
Ein Mädchen bereitet sich auf einen Musikwettbewerb vor
- JANE**  
Jane Fondas Broadway-Debüt



- 1963 **EDDIE**  
Eddie Sachs, Autorennfahrer, ein Jahr später
- CRISIS: BEHIND A PRESIDENTIAL COMMITMENT**  
Auseinandersetzung um die Aufhebung der Rassentrennung an der University of Alabama

Pennebaker verlässt «Drew Associates» und gründet bald darauf mit Leacock eine eigene Firma, die auch nicht selbst produzierte Filme verleiht. Leacock verlässt später die Firma, beide arbeiten aber weiterhin sporadisch zusammen.

- 1964 **LAMBERT & COMPANY**  
Kurzer Musikfilm
- YOU'RE NOBODY TILL SOMEBODY LOVES YOU**  
Hochzeit von Timothy Leary
- 1965 **ELIZABETH AND MARY**  
Tagesablauf eines geistig behinderten Mädchens und seiner gesunden Schwester
- 1966 **RICHARD AVEDON**  
Unvollendet
- CASALS AT 88**  
Pablo Casals Konzertreise nach Budapest
- HERR STRAUSS**  
Franz Josef Strauss auf Wahlkampftournee
- DON'T LOOK BACK**  
Bob Dylans England-Tournee
- 1967 **VAN CLIBURN**
- DYLAN ABC COLOR SPECIAL**
- 1968 **MONTEREY POP**  
Konzertfilm mit unter anderen Janis Joplin und Jimi Hendrix
- RAINFOREST**  
Performance mit Merce Cunningham, John Cage u. a.

Kamera für Norman Mailer bei seinen Filmen **WILD 90, BEYOND THE LAW, MAIDSTONE**

- TWO AMERICAN AUDIENCES**  
Jean-Luc Godard spricht mit New Yorker Filmstudenten über **LA CHINOISE**

Mitarbeit an Godards nicht abgeschlossenen Projekt **ONE A.M.** mit u.a. «Jefferson Airplane»

- 1969 **AWAKE AT GENERATION**  
Gedenkveranstaltung für Martin Luther King mit Janis Joplin, Jimi Hendrix, Richie Havens, B. B. King u.a.
- MOSCOW – TEN YEARS AFTER**  
Mit Henri Langlois, dem Gründer der Cinémathèque Française

- RAMBLIN'**  
Session mit Kris Kristofferson und anderen Musikern
- SWEET TORONTO (KEEP ON ROCKIN')**  
Über das Toronto Musikfestival, mit Chuck Berry, Little Richard, John Lennon, Yoko Ono, Eric Clapton u. a.

- 1970 **ORIGINAL CAST ALBUM: COMPANY!**  
Albumproduktion einer Broadway-Show
- 1971 **TOWN BLOODY HALL**  
Über die amerikanische «Women's Lib'»
- PENTAGON**  
Der militärisch-industrielle Komplex der USA
- THE CHILDREN'S THEATRE OF JOHN DONAHUE**
- 1972 **AGNEW IN CHEYENNE**
- 1973 **ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS**  
David Bowie im Londoner «Hammersmith Odeon»
- 1974 **JULE STYNE TRIBUTE**

Seit 1975 Zusammenarbeit mit Chris Hegedus, die auch als Kamerafrau, etwa bei Lizzie Bordens **BORN IN FLAMES**, arbeitet, verschiedene Musikclips produzierte und ein Jazzfilmprogramm leitet; 1982 heirateten sie sich

- 1976 **IVES REHEARSAL**
- 1978 **JINGLE BELLS**  
Weihnachten mit Sammy Davis Jr. und Robert Kennedy
- 1979 **BALI**  
**THE ENERGY WAR**  
5stündige TV-Dokumentation
- 1980 **ELLIOT CARTER AT BUFFALO BALTIMORE**  
Über Randy Newman
- 1981 **DE LOREAN**
- 1982 **ROCKABY**  
Nach einem Theaterstück von Samuel Beckett
- 1983 **HAITI, A VISIT TO KATHERYN DUNHAM**  
**DANCE BLACK AMERICA**  
Amerikanisches schwarzes Tanztruppenfestival
- 1986 **JIMI PLAYS MONTEREY**  
Jimi Hendrix am Monterey Musikfestival
- SHAKE – OTIS REDDING AT MONTEREY**  
Soul-Sänger Redding am Monterey-Musikfestival
- 1989 **DEPECHE MODE**  
Tournée dokumentation und Videoclip
- 1991 **COMIN' HOME JANIS JOPLIN**
- 1993 **THE WAR ROOM**

**D. A. PENNEBAKER** Nein, nein. Wir sind sicher keine politischen Filmschaffenden.

**CHRIS HEGEDUS** Ich würde sogar meinen, dass unsere Filme im herkömmlichen Sinn nicht politisch sind. Unsere Filme behandeln politische Themen, sind aber nicht politisch. Wir beobachten, halten fest, aber das Denken überlassen wir den Zuschauenden.

**D. A. PENNEBAKER** Das Spannende bei *THE WAR ROOM* ist ja, dass man beim Zuschauen vergisst, wie wichtig die Sache eigentlich ist, an welcher James Carville und George Stephanopoulos arbeiten. Die "machen" gerade den mächtigsten Mann der Welt!

**FILMBULLETIN** Weshalb stehen dann immer wieder Politiker im Zentrum Ihrer Filme?

**D. A. PENNEBAKER** Wir haben nicht nur solche Filme gedreht. Man darf aber nicht vergessen, dass es nur eine sehr begrenzte Anzahl wirklich spannender Situationen gibt. Meistens sind das Wahlkampagnen, und da hat's halt Politiker. Wir haben keine Drehbuchautoren, keine Schauspieler, die eine Figur bestimmen könnten. Wir müssen die Persönlichkeiten selber finden. Mit Menschen, die in der Politik tätig sind, habe ich bis anhin gute Erfahrungen gemacht. Aber, wie

gesagt, wir drehen auch Filme über Musiker, vor allem deshalb, weil in der Musikindustrie Geld für solche Filme da ist.

**CHRIS HEGEDUS** Ich glaube, wir machen einfach Filme. Ich möchte diese nicht einmal explizit als Dokumentarfilme sehen. Wir erfinden immer neue Genres für unsere Filme. Letzthin sprachen wir von *lived reality*, also gelebter Realität.

**D. A. PENNEBAKER** Es ist nicht unsere Aufgabe, Kategorien für unsere Filme zu finden. Jean Rouch macht das gerne, wir können darauf verzichten.

**CHRIS HEGEDUS** Wir interessieren uns in erster Linie für Drama und Charakter und wollen die Leute unterhalten. Für hartgesottene Dokumentaristen mag das schon fast einer Sünde nahe kommen, doch wir lassen uns nicht kategorisieren.

**FILMBULLETIN** Was mich bei *THE WAR ROOM* sehr überrascht hat, war, dass die Leute, George und James, im Vergleich zu den Bush-Männern und -Frauen überhaupt nicht zynisch sind. War dies ein Aspekt, der Sie dazu bewogen hat, diesen Film zu machen?

**D. A. PENNEBAKER** Ich bin in der Tat kein zynischer Mensch, obwohl ich Leute, die zynisch sein können, wie etwa Tom Wolfe, sehr bewundere. Was mich beim Geschichtenerzählen

interessiert, sind Situationen, die für sich betrachtet funktionieren, die dir sagen, wie es ist, und nicht unbedingt solche, die dir sagen, wie es nicht ist.

**FILMBULLETIN** Glauben Sie denn, dass mit Clinton so etwas wie ein neuer politischer und gesellschaftlicher Stil in Amerika Einzug gehalten hat, weg vom korrupten Zynismus der Bush-Reagan-Jahre?

**D. A. PENNEBAKER** Ich weiss es nicht. Persönlich muss ich sagen, dass ich den Typen gerne mag, es gut finde, dass er hinter dem Steuer steht. Clinton ist gescheit, ehrgeizig, und er spricht die Probleme an. Man darf aber nicht vergessen, dass er in Tat und Wahrheit gar nicht über so viel Macht verfügt. Ich wünsche ihm viel Glück und hoffe, dass er genügend Kaffee trinken kann, um wachsam zu bleiben. Lieber Clinton mit all seinen negativen Seiten als George Bush, der kein einziges Problem anschneiden wollte. Aber wie gesagt: Ich bin kein Experte der Politik.

Das Gespräch mit D. A. Pennebaker und Chris Hegedus führte Peter Hossli

«Wir haben keine Drehbuchautoren, keine Schauspieler, die eine Figur bestimmen können. Wir müssen die Persönlichkeiten selber finden.»

