

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 42 (2000)

Heft: 228

Artikel: "Loyalität ist schwer zu finden" : Gespräch mit dem Produzenten Eric Pleskow

Autor: Rothschild, Thomas / Pleskow, Eric

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865543>

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: 12.04.2026

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

1
Arno Assmann
und Margarete
Hagen in
DER APFEL IST
AB
Regie:
Helmut Käutner

2
Jack Nicholson
in ONE FLEW
OVER THE
CUCKOO'S NEST
Regie: Milos
Forman

Eric Pleskow wurde 1924 in Wien geboren und emigrierte 1939 nach den USA. Mit der amerikanischen Armee kehrte er nach Europa zurück und wurde nach dem Krieg Filmoffizier der Militärregierung in Bayern, wo er die Bavaria-Studios wiedereröffnete. Von 1946 bis 1948 war Pleskow Filmberater des War Department. Ab 1951 arbeitete er für United Artists; 1962 wurde er Vizepräsident des Internationalen Vertriebs, 1973 Executive Vice President und neun Monate später Präsident. Unter seiner Ägide entstanden zehn Filme, die den Oscar als bester Film des Jahres erhielten, darunter 1960 Billy Wilders THE APARTMENT, 1975 Milos Formans ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST, 1976 ROCKY von John G. Avildsen und 1977 Woody Allens ANNIE HALL. 1978 gründete Eric Pleskow mit mehreren Partnern die Firma Orion Pictures, wo er als Präsident und Chief Executive Officer fungierte. Während seiner Präsi-

«Loyalität ist schwer zu finden»

Gespräch mit dem Produzenten Eric Pleskow

Berufung: Produzent



1



2

denschaft wurden unter anderem die Oscar-gekrönten Filme **AMADEUS** von Milos Forman, **DANCES WITH WOLFES** von Kevin Costner und **SILENCE OF THE LAMBS** von Jonathan Demme produziert. 1998 hat Pleskow mit dem Schriftsteller (und Filmregisseur) Leon de Winter die Produktionsfirma Pleswin Entertainment Group mit Sitz in Amsterdam gegründet. Für Pleswin arbeitet Sönke Wortmann seit diesem Frühjahr an **THE HOLLYWOOD SIGN**, einer Verfilmung von de Winters Roman «Der Himmel über Hollywood». Seit 1998 ist Eric Pleskow auch Präsident der Viennele.

FILMBULLETIN Herr Pleskow, schauen Sie sich gern neue deutsche Filme an?

ERIC PLESKOW Na ja, ich schau sie mir natürlich gerne an, aber ich habe wenig Gelegenheit dazu. Ich hoffe jedoch, in den kommenden Monaten gewisse Dinge nachzuholen, weil ich in Europa wieder etwas machen will, und da muss man deutsche Filme und deutsche Filmemacher kennen. Immerhin ist Deutschland nach den Vereinigten Staaten der grösste Markt der Welt für Kino.

FILMBULLETIN Sie haben ja durch Ihre Biographie eine besondere Beziehung zum deutschen Film.

ERIC PLESKOW Ich kam mit der amerikanischen Armee im Zweiten Weltkrieg nach Deutschland. Nach Absolvierung meiner anderen Tätigkeiten in der Armee wurde ich Filmoffizier in Bayern, und Bayern – wo die Bavaria durch den Krieg nicht

völlig zerstört war – spielte bei der Wiedergeburt des deutschen Films eine wichtige Rolle.

FILMBULLETIN Was muss man sich unter einem Filmoffizier vorstellen?

ERIC PLESKOW Die Tatsache, dass ich in der Bavaria stationiert war, war an und für sich nicht das Wichtigste. Das Wichtige war für uns – also für die Amerikaner –, der deutschen Bevölkerung die Möglichkeit zu geben, Filme zu sehen und von der Strasse wegzukommen. Damals waren die Zeiten, was Nahrung und Heizungsmaterial anbelangt, ja furchtbar. Also *bread and circus* sozusagen. Ich habe innerhalb ganz Bayerns rund 800 Kinos lizenziert. Das war Nummer eins. Nummer zwei war, einen Filmvertrieb aufzubauen, der anfangs amerikanische Filme, synchronisiert oder unternitelt, vertrieben hat. Nachdem ich Personen gefunden habe, die damals politisch einwandfrei oder nahezu einwandfrei waren, ging es auch darum, Produktionsfirmen zu lizenzieren, deutsche Filme zu produzieren und den Atelierbetrieb zusammenzuhalten. Das Rohmaterial dazu habe ich aus der Schweiz und so weiter beschafft.

FILMBULLETIN War das eine rein organisatorische Tätigkeit, oder ist das im Zusammenhang mit der *reeducation* zu sehen, also als politische Aufgabe?

ERIC PLESKOW Die Alliierten wollten keine Nachfolge zum Propagandaministerium, und so waren wir quasi diese Nachfolger, ich zum Beispiel für den Film. Es gab *reeducation* durch Dokumentarfilme. Wir machten einen Film, **TODESMÜHLEN**, der hatte die dreihundert Kon-



1

United Artists



2



3



1
Eric Pleskow

2
Louise Fletcher
und Jack
Nicholson in
ONE FLEW OVER
THE CUCKOO'S
NEST Regie:
Milos Forman

3
Mia Farrow
und Woody
Allen in
HANNAH AND
HER SISTERS
Regie: Woody
Allen

4
Maria Schneider
und Marlon
Brando in
L'ULTIMO
TANGO A
PARIGI Regie:
Bernardo
Bertolucci

zentrationenlager in Deutschland zum Thema. Zusammen mit den Engländern haben wir auch eine Wochenschau produziert, die in den amerikanischen und englisch besetzten Gebieten gezeigt wurde. Wir haben natürlich auch die Drehbücher gelesen, bevor die Filme gemacht wurden, aber unsere Tätigkeit war politisch nur darauf beschränkt, dass wir keine Neonazifilme zugelassen hätten. Alles andere war frei. Wir wollten für das Filmwesen, besonders in der Nachfolge von Herrn Goebbels, eine demokratische Möglichkeit schaffen.

FILMBULLETIN Hatten Sie damals, unmittelbar nach dem Krieg, noch Kontakt zu den Russen, oder hat sofort der Kalte Krieg zugeschlagen?

ERIC PLESKOW Wir hatten zu Anfang Kontakt. Da gab es auch einen Austausch von Filmen von Zone zu Zone, nicht bedeutend. Wir gaben zwei oder drei Filme dorthin und die Russen gaben uns welche. Die waren natürlich nicht sehr erfolgreich. Wir haben laut Abkommen die Erfolgs- oder Nichterfolgszahlen ausgetauscht. Wir haben unsere Zahlen den Russen in Berlin gegeben und erwarteten von ihnen die Erfolgszahlen unserer Filme. Die kamen aber nicht, und die Russen sagten: «Bei uns ist das anders, das ist schwierig.»

FILMBULLETIN In welchem Zustand haben Sie die Bavaria bei Ihrer Ankunft in München vorgefunden?

ERIC PLESKOW Im Vergleich zu dem, was ich auf der Fahrt von Bad Homburg über Franken nach München gesehen hatte, war die Bavaria durch den Krieg nicht so beschädigt. Weil aber Material in den Kriegsjahren schwer zu beschaffen ge-

wesen war, waren die Studios stark vernachlässigt. Die Dächer mussten gerichtet werden und so weiter. Ich fand auch den Ziegelrohbau zur grössten Halle Europas vor. Diese Halle haben wir fertig gebaut, haben sie aber unterteilt, weil Filme, die eine so grosse Halle brauchten, zu dem Zeitpunkt nicht vorauszusehen waren. Ich habe dann viele dieser Ateliers instand gesetzt. Als ich reinkam – das spricht für die Besessenheit dieser Leute –, drehte Erich Engel, ein sehr netter, feiner Mann, der dann Intendant der Kammerspiele wurde, noch immer einen Film: WO IST HERR BELLING? Der drehte, und ich übernachtete in einem Panzer auf der Leopoldstrasse und kam morgens rein und sagte: «Hören Sie mal, Sie müssen aufhören, da war ein Krieg, der ist jetzt beendet.» Das fand ich also vor. Nun hörte ich aber auch, dass Goebbels kein Freund der Bavaria war und dass er Babelsberg oder ein kleineres Studio in Tempelhof unterstützt hatte.

FILMBULLETIN Die Bavaria ist also unmittelbar unter die Leitung der amerikanischen Armee gestellt worden?

ERIC PLESKOW Ja.

FILMBULLETIN Konnten Sie überhaupt jemanden aus dem Personal übernehmen?

ERIC PLESKOW Bei den Spitzen war es natürlich schwierig, weil das alles ziemlich engagierte Parteimitglieder waren, aber was Personal der unteren Stufe anbelangt, habe ich fast alle behalten können.

FILMBULLETIN Hatten Sie denn ausser dem Auftrag, das Studio technisch und kaufmännisch in Schuss zu bringen, auch inhaltliche Vorgaben?

«Brot und Zirkus sozusagen»



1
Marlon Brando
und Maria
Schneider in
L'ULTIMO
TANGO A
PARIGI Regie:
Bernardo
Bertolucci

2
Tom Hulce in
AMADEUS Regie:
Milos Forman

3
Sylvester
Stallone in
ROCKY Regie:
John G.
Avildsen

4
Jodie Foster in
THE SILENCE OF
THE LAMBS
Regie: Jonathan
Demme

ERIC PLESKOW Überhaupt nicht.
FILMBULLETIN Wie sind die Entscheidungen in den ersten Jahren gefallen?
ERIC PLESKOW Solange die Stoffe politisch einwandfrei waren, waren die Leute frei, sie zu verfilmen. Ein Problem hatte ich einmal durch ein Missverständnis mit dem Käutner-Film *DER APFEL IST AB*, eine Persiflage auf die Adam-und-Eva-Geschichte. Da wurde ich gebeten, einen Jesuitenpriester aufs Gelände zu lassen, der mal sehen wollte, wie Filme gemacht werden. Ich habe das, unter der Voraussetzung, dass er in Zivilkleidern kommt, gestattet. Er hat die Tatsache, dass er Priester war, ausgenützt und einen jungen Mann fast gezwungen, ihm ein Drehbuch auszuhändigen, das vertraulich war. Es gab damals undurchsichtige Kunststoffe zur Bekleidung, aber im Drehbuch stand «nackt». Daraus wurde eine Riesengeschichte mit der Kirche in Bayern. Das hat mir viel Scherereien gebracht, bis es beigelegt war. Aber das war keine Einflussnahme von uns, sondern von den lokalen Behörden und der Kirche.

FILMBULLETIN Käutner gehörte ja zu den Regisseuren, die auch im Dritten Reich Filme drehen konnten, die aber nicht, wie zum Beispiel Veit Harlan, politisch belastet waren. Wurden da Überprüfungen vorgenommen?

ERIC PLESKOW Jeder, der im Filmschaffen tätig war, wurde überprüft. Käutner, der einwandfrei war, war kein Problem, aber Veit Harlan war ein Problem.

FILMBULLETIN Konnte man das amerikanische Produktionsmodell übernehmen, oder musste

man sich auf die deutsche Situation einlassen, wo es keine grossen kapitalkräftigen Produzenten gab?

ERIC PLESKOW Die Tatsache, dass das heute noch so ist, beweist, dass wir uns auf das System eingelassen haben. Ich finde das schade. Den UFA-Konzern aber, wie er damals war, konnte man nicht mehr aufbauen. Der war ja eine rein politische Sache geworden im Vergleich zu dem, was die UFA früher mit Pommer und anderen war.

FILMBULLETIN Wie sind Sie persönlich zum Film gekommen?

ERIC PLESKOW Durch Zufall. Meine Mutter hatte, als wir nach New York emigriert sind, einen Vorführraum entworfen, die Vorhänge gemacht und so weiter. Ich habe dort mit einem Sommerjob begonnen, lernte Filmschnitt, bekam dann einen festen Posten und ging nachts zur Universität. Dann kam ich zum Militär und wurde auch beim Film eingesetzt. Ich war sehr jung und hatte alle Möglichkeiten, die von einem Schritt zum anderen führten. Ich war einundzwanzig, als ich die Bavaria übernommen habe.

FILMBULLETIN Wie sind Sie 1939 aus Österreich herausgekommen?

ERIC PLESKOW Rein durch Zufall. Mein Vater war von der SA in Gänserndorf interniert. Heute will in Österreich niemand gewusst haben, dass es dort ein KZ gab. Wir konnten ihn herausbekommen und sage und schreibe drei Tage vor Kriegsbeginn über Kehl nach Strassburg und Paris fliehen. Das Problem war dann, auf ein Schiff zu kommen. Es war nicht leicht.

Berufung: Produzent

2



FILMBULLETIN Es ist Ihnen wohl nicht schwer gefallen, die amerikanische Staatsbürgerschaft anzunehmen, als sich die Möglichkeit ergab?

ERIC PLESKOW Überhaupt nicht. Im Gegenteil, ich konnte es gar nicht erwarten.

FILMBULLETIN Dass man Sie nach Bayern geschickt hat, hing wahrscheinlich mit Ihren Sprachkenntnissen zusammen?

ERIC PLESKOW Durch die Sprachkenntnisse kam ich zur Abwehr, wo ich Gefangene verhörte. Ich hatte vom *secretary of war*, dem heutigen Verteidigungsministerium, eine Auszeichnung bekommen für einen Film, den ich geschnitten hatte, und das wurde in meinen Akten festgehalten. Die Sprache war weniger wichtig als die Tatsache, dass ich schon vier Jahre mit Film gearbeitet hatte.

FILMBULLETIN 1951 sind Sie zu *United Artists* gekommen.

ERIC PLESKOW Ich habe damals in der Auslandsabteilung begonnen und ging 1952 nach Afrika. Afrika südlich des Äquators war mein Gebiet. Ich war in Johannesburg stationiert. Was mir das Leben dort schwer machte, war die Einführung der Apartheid, eines Polizeistaats, der mich an viele Dinge erinnerte, von denen man nach dem Zweiten Weltkrieg gehofft hatte, dass sie sich nicht wiederholen würden. Dann kam ich nach Deutschland und habe die *United* hier aufgemacht.

FILMBULLETIN Sie hatten also vor allem mit dem Vertrieb zu tun, nicht mit der Produktion?

ERIC PLESKOW In Afrika mit dem Vertrieb, in Deutschland auch, aber dann ging ich nach Paris, und dort hatte ich mit der Produktion zu tun. Da

habe ich viele europäische Filme in Bewegung gesetzt, und zwar vor allem in Italien, Frankreich und England. Dann wurde ich Europachef und habe Drehbücher gelesen. *United Artists* war die erste Firma, bei der der Auslandsvertrieb mehr eingebracht hat als die USA und Kanada.

FILMBULLETIN Wenn man in Europa nach Drehbuchautoren oder Regisseuren gesucht hat – war das in Hinblick auf den amerikanischen Markt, oder hat man schon bewusst für Europa produziert?

ERIC PLESKOW Die Leute, die da tätig waren, hatten immer die Hoffnung, dass sie auch in Amerika Fuss fassen könnten. Ich habe mir da allerdings nichts vorgemacht und habe die Projekte nur auf europäischer Basis beurteilt. *L'ULTIMO TANGO A PARIGI* zum Beispiel: Ich war überzeugt, dass dieser Film in den USA trotz Marlon Brando nicht gespielt werden wird, und habe ihn budget- und besetzungsmässig total auf Europa ausgerichtet. Dass er dann in Amerika grosses Aufsehen erregte, war wunderbar. Dasselbe war der Fall mit *LA CAGE AUX FOLLES*. Ich habe mir auch da nichts vorgemacht für Amerika, obwohl er dann zum bis vor kurzem erfolgreichsten Auslandsfilm in Amerika wurde. Manchmal klappt es, manchmal nicht. Die Fellini-Filme *SATYRICON* und *ROMA* fanden zum Beispiel drüben nur ganz wenig Anklang.

FILMBULLETIN Hat sich die Situation seit den fünfziger, sechziger, siebziger Jahren geändert? Ist Europa heute für amerikanische Produzenten interessant?

«aber im Drehbuch stand 'nackt'»

3



4

1
Shirley
MacLaine und
Jack Lemmon
in THE
APARTMENT
Regie: Billy
Wilder

2
Ugo Tognazzi in
LA CAGE AUX
FOLLES Regie:
Edouard
Molinaro

3
Jon Voight und
Dustin Hoffman
in MIDNIGHT
COWBOY Regie:
John Schlesinger

4
Jack Nicholson
in ONE FLEW
OVER THE
CUCKOO'S NEST
Regie: Milos
Forman

5
Tom Hulce in
AMADEUS Regie:
Milos Forman

ERIC PLESKOW Sehr interessant, besonders heute. Die Kosten sind ja von damals bis heute so wahnsinnig gestiegen. Man kann sich ja nicht absprechen, wegen der Kartellgesetze, aber das hätte man nie zulassen dürfen. Da wird natürlich jedes Land wichtig. Ich weiss nicht, ob heute Filme finanziert werden, wo man sagt: wie wird das in Europa laufen?, weil ein grosser Teil der entscheidenden Menschen drüben nicht soviel gereist ist und keine Kenntnisse hat über New York und Los Angeles hinaus. Das war mein grosser Vorteil, dass ich beide Kulturen im Griff hatte.

FILMBULLETIN Es kommt ja immer wieder vor, dass Regisseure, die Erfolg haben in Europa, dann nach Hollywood eingeladen werden. Wenn heute ein deutscher, italienischer, französischer Regisseur zu Ihnen käme und sagte: Ich habe ein Angebot aus Hollywood, soll ich hingehen? – was würden Sie ihm raten?

ERIC PLESKOW Das ist sehr schwer zu beantworten. Das kann gut gehen, das kann schlecht gehen. Das weiss man vorher nie. Ich habe jetzt eine Firma mit Leon de Winter, die heisst *Preswin Entertainment* und ist in Holland angesiedelt, weil wir holländische Gelder haben und viel mit Europäern arbeiten wollen. Der erste Film wird eine Verfilmung von de Winters «Der Himmel über Hollywood» sein, mit Sönke Wortmann als Regisseur, aber der Film wird in Englisch gedreht, weil hier kann man synchronisieren oder untertiteln, aber in den Vereinigten Staaten und in England wird das nicht so akzeptiert. Wir haben die Hoffnung, dass der Film reisen wird. Es ist ein

europäischer Film, der drüben gemacht wird, weil er dort drüben gemacht werden soll und muss. Ich hätte auch einen amerikanischen Regisseur finden können, es ist eine amerikanische *Ambiance*, aber ich will sie aus der Sicht eines Europäers sehen. *AMADEUS*, ein amerikanischer Film, aber hier gemacht von Milos Forman, einem Regisseur, der drüben auch Schwierigkeiten hatte und bei mir seinen zweiten Film *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* und drei weitere Filme gemacht hat. Ich habe ihm ganz andere Möglichkeiten schaffen können. *AMADEUS* hätte man ohne einen europäischen Regisseur schwer machen können. Ein europäischer Regisseur, aber der auch das Leben drüben kennt. *MIDNIGHT COWBOY* habe ich mit einem englischen Regisseur gemacht, der meines Erachtens New York ganz anders sieht als ein Einheimischer. Und das ist hoffentlich auch für den «Himmel über Hollywood» zutreffend.

FILMBULLETIN Sie haben 1978 eine eigene Produktionsfirma gegründet, *Orion Pictures*. Warum haben Sie das getan? Waren Sie unzufrieden mit den Möglichkeiten bei *United Artists*, was war der Grund?

ERIC PLESKOW 1951 hat eine Gruppe von fünf Männern die *United Artists* von der Pickford und Chaplin übernommen. Sie wurden im Laufe der Jahre die Hauptaktionäre und gingen dann an die Börse. Bei diesen Leuten habe ich angefangen. Ich war damals noch zu jung und unerfahren und verfügte auch über keine eigenen Geldmittel, um eine eigene Firma zu gründen. Mit der Zeit wurde ich Chef der Firma. Die letzten fünf Jahre meiner

Berufung: Produzent



1



2

Tätigkeit – ich war sechsundzwanzig Jahre da – wurden die erfolgreichsten Jahre in der Geschichte von United Artists, die bereits 1919 gegründet worden war. Als ich die Firma übernahm, waren wir die vorletzte oder drittletzte unter den grossen Firmen, und danach waren wir an der Spitze, das ist mir gelungen. Die Transamerica-Leute wollten dann zunehmend Einfluss nehmen und schliesslich die beiden Teilhaber, die mich 1951 engagiert hatten, rausschmeissen und mich behalten. So lebe ich nicht. Das ist unethisches Benehmen. Heutzutage passiert das zwar dauernd, aber ich wollte mit ihnen nichts mehr zu tun haben. Ich konnte weggehen, weil mein Vertrag ausgelaufen war. Als ich wegging, gingen andere mit mir, und wir haben die Orion gegründet.

FILMBULLETIN Sie sind einer der wenigen Produzenten, die sowohl kommerziell wie künstlerisch erfolgreich sind. Zehn Filme, die Sie produzierten, haben den Oscar für den besten Film des Jahres bekommen. Milos Forman war ja schon in der Tschechoslowakei erfolgreich gewesen, er gehörte zu der Neuen Welle der fünfziger und frühen sechziger Jahre, die den tschechischen Film sehr geprägt hat. Wie haben Sie ihn als Mensch erlebt?

ERIC PLESKOW Der Stoff von *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST*, der uns zusammenbrachte, ging vierzehn Jahre in Hollywood rum. Keiner wollte das machen. Ich kannte Forman nur durch die tschechischen Filme, *TAKING OFF* hatte ich nicht gesehen. Und die haben mir sehr gefallen, *DIE LIEBE EINER BLONDINE* und *FEUERWEHRBALL*.

Nachdem ich die Wahl getroffen habe, lasse ich die Leute immer frei arbeiten, immer mit der Hoffnung, dass sie meine Intelligenz hoch genug einschätzen, um Bemerkungen, die ich zu machen habe, zu akzeptieren. Das ist mir mit Milos immer gelungen. Wir sind sehr gut miteinander ausgekommen.

FILMBULLETIN War Jack Nicholson seine Wahl oder Ihre Wahl?

ERIC PLESKOW Ich glaube, es war seine Wahl.

FILMBULLETIN Jack Nicholson war ja damals noch nicht der Superstar, der er heute ist.

ERIC PLESKOW Nein. Die Rolle als McMurphy war sein Durchbruch. Er hat auch den Oscar dafür bekommen. *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* war der zweite Film in der Oscar-Geschichte, der die fünf Hauptpreise gewonnen hat: bester Film, beste Regie, bestes Drehbuch, bester Hauptdarsteller, beste Hauptdarstellerin. Nicholson hat dadurch Karriere gemacht.

FILMBULLETIN Wäre der Film bei den heutigen Gagenforderungen Nicholsons überhaupt noch finanzierbar?

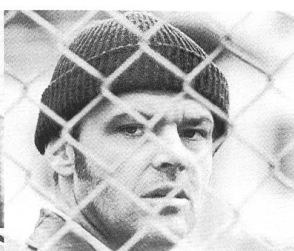
ERIC PLESKOW Es wäre schwierig. Für mich bedeutete der Film damals eine Kombination aus Stoff und Milos. Nicholson bedeutete, was Kasse anbelangt, damals nicht so viel. Ich weiss nicht, ob das heute noch so sein würde. Aber wenn ich das Geld hätte, würde ich es riskieren.

FILMBULLETIN Ich nehme an, es gibt viele Menschen auf der Welt, die Mozart über *AMADEUS* kennengelernt haben. Haben Sie den Erfolg dieses Films vorausgesehen?

«*AMADEUS* hätte man ohne europäischen Regisseur schwer machen können»



3



4



5

1
Anthony Hopkins in *THE SILENCE OF THE LAMBS* Regie: Jonathan Demme

2
Woody Allen und Jonathan Munk in *ANNIE HALL* Regie: Woody Allen

3
Kevin Costner in *DANCES WITH WOLVES* Regie: Kevin Costner

4
Jodie Foster und Harry Connick jr. in *LITTLE MAN TATE* Regie: Jodie Foster

ERIC PLESKOW Ich habe das Stück gesehen. Ich hatte mit Lumet schon ein Shaffer-Stück gedreht, *EQUUS*, das nicht so gut ging, aber von der Kritik ganz gut aufgenommen wurde. Ich habe mir «Amadeus» angeschaut und fand es schwierig einzuschätzen, weil ich aus Wien komme und mit der Musik aufgewachsen bin. Dass Milos wieder involviert war, das war für mich entscheidend. Wenn ich den Stoff ohne Milos genommen hätte: wer kann eine Regie über Mozart machen, die von der amerikanischen und der nichtamerikanischen Welt gleichermaßen akzeptiert wird? Das kann nur ein junger Billy Wilder oder ein Milos Forman – jemand, der in beiden Kulturen gelebt hat. Trotzdem: als der Film fertig war, hat einer in der Fachpresse geschrieben, dass ich offensichtlich von allen guten Geistern verlassen sei: zu lang, Kostüm, kein Mensch kenne Mozart. Ich bin einer, der sich immer irgendwie auf der anderen Seite fand. Ich fand den Film grossartig, aber ich wusste natürlich nicht, wie das ankommt, und in den Vereinigten Staaten war es nicht leicht, den Film zu lancieren. Selbst die jungen Leute wollten nicht hineingehen. Wenn sie aber einmal drinnen waren, haben sie sich den Film drei, vier Mal angesehen, weil sie sich identifizieren konnten mit dem Mozart, den wir zeigten. Das war der Rock'n'Roller der damaligen Zeit, der im Widerstand zum Bischof von Salzburg war und zu Kaisern und Königen, ein richtiger Rock-Star seiner Zeit. Das konnten sie verstehen. Mozart wurde dadurch wieder interessant. Aber der Film ging im Ausland viel besser als in Amerika. Wir haben damit viel Geld gemacht.

FILMBULLETIN Sie haben noch mit einem anderen Regisseur gearbeitet, der in Interviews gesagt hat, dass er in Europa sehr viel besser verstanden wird als in den Vereinigten Staaten: Woody Allen. Es war ja auch nicht von vornherein voraussehbar, dass er erfolgreich sein würde?

ERIC PLESKOW Am Anfang unserer Arbeitsbeziehung waren seine Filme nicht sehr teuer und sehr geistreich, sehr frisch und sehr neu. Was mich verwunderte, war, dass er im Lauf der Jahre im Ausland grösseren Erfolg hatte als in den Vereinigten Staaten. Ich schickte ihn ans Filmfestival von Taormina auf Sizilien, und Italien wurde das erfolgreichste Land für Woody Allen. Dann folgte Frankreich, auch dass sich Deutschland so sehr für Woody Allen begeistert hat, war verwunderlich, aber sehr erfreulich. In diesen Ländern ist er noch immer die grosse Masche. In den Vereinigten Staaten ist es in den letzten Jahren ein bisschen schwieriger geworden, aber ich hatte viel Freude mit ihm.

FILMBULLETIN Woody Allen ist ja ein sehr eigenwilliger Künstler, der sicher bis ins letzte Detail mitreden will. Ist er eigentlich schwierig, wenn man mit ihm arbeitet?

ERIC PLESKOW Wir hatten ein stillschweigendes Übereinkommen. Ich habe das Drehbuch über Nacht gelesen und liess ihn dann machen, was er wollte. Er hat mich mit einem Medici verglichen, der nur die Schecks unterschrieben hat. Er macht seine Sachen genau wie Chaplin. Der Unterschied war nur: Chaplin hat sie selber finanziert. Schwierig ist Woody nicht. Man kann mit ihm reden. Er kriegte auch alle Leute, die er als

Berufung: Produzent



1

2



3

Besetzung haben wollte, zu den niedrigsten Preisen, weil sie alle aus irgendwelchen Gründen das Gefühl haben, in einem Woody-Allen-Film zu spielen sei prestigemässig wichtig für sie.

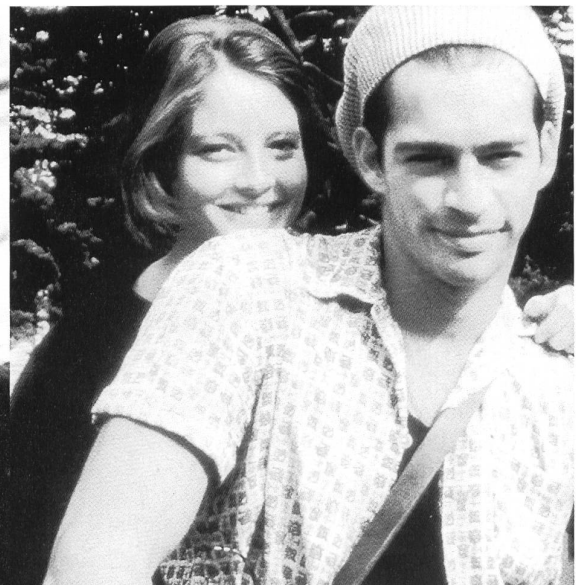
FILMBULLETTIN THE SILENCE OF THE LAMBS ist durch das ungewöhnliche Sujet aufgefallen. Das war ja wohl ein Wagnis, einen Kannibalen in einem Film vorzuführen?

ERIC PLESKOW Das war der dritte Film in der Geschichte des Oscars, der die fünf Hauptpreise gewonnen hat. Fast jeder Film hat eine Geschichte. Meine Frau hat diesen Roman gelesen. Sie sagte mir, das sei ein interessanter Stoff, und ich habe es wieder vergessen. Eines Tages kam ein Anruf von meiner Produktionsabteilung in Los Angeles, dass Gene Hackman diesen Stoff machen möchte. Ich habe das Buch noch einmal gelesen und war einverstanden. Gene Hackman wollte den Ankauf des Stoffes mitfinanzieren. Das haben wir auch getan, und er wollte das erste Mal Regie führen. Nun ist es kein Problem für mich, einem Menschen, der so viele Filme gemacht hat, eine Chance zu geben. Viele haben bei mir begonnen, Regie zu führen, Costner zum Beispiel mit DANCES WITH WOLVES, für den er den Oscar bekam, oder Jodie Foster mit LITTLE MAN TATE. Ich musste auch einmal anfangen und weiss, wie das ist. Also Hackman: kein Problem. Sechs Wochen später kam er – wir hatten schon das Drehbuch in Auftrag gegeben – und sagte, seine Tochter sei etwas bestürzt. Sie fand den Stoff brutal und der Vater, der viele Filme mit Brutalitäten gemacht hat, möge das bitte nicht noch einmal machen. Er war sehr verlegen und wollte dem

Wunsch seiner Tochter nachkommen, aber – er ist ein ehrenhafter Mann – er wollte sein Geld drinnenlassen. Ich habe das Angebot nicht angenommen, um frei entscheiden zu können, und habe dann den Stoff Jonathan Demme gegeben. Er fand ihn interessant. Dann sind wir an die Besetzung gegangen, da war ich sehr aktiv. Für die Hauptrolle kamen nur zwei, drei Schauspieler in Frage, Nicholson, De Niro, aber ich wollte etwas Frisches. Hopkins, den ich in A BRIDGE TOO FAR hatte und der in der Versenkung verschwunden war, trank nicht mehr und war wieder auf der Bühne tätig. Ich schickte Demme nach London, um sich das anzuschauen und mit ihm zu sprechen. Er war auch meiner Meinung, und so haben wir Hopkins engagiert. Ich wollte auch die Jodie haben. Der Rest ist Geschichte. Dieser Erfolg war nicht zu erwarten. Man kann sich die Gefühle Hackmans danach nur vorstellen. Aber zeigen sie mir jemanden, der nicht einmal im Leben etwas gemacht hat, was sich später als Fehler herausgestellt hat. Ich habe auch Fehler gemacht. Zum Beispiel habe ich mit Leuten gearbeitet, die einen sehr enttäuscht haben. Das kommt leider in unserem Geschäft sehr oft vor. Loyalität ist heutzutage schwer zu finden.

Das Gespräch mit Eric Pleskow führte Thomas Rothschild

«Woody Allen sah mich als Medici, der nur die Schecks unterschrieb»



4