

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 49 (2007)
Heft: 286

Artikel: "Wichtig ist der Raum und die Anordnung" : Gespräch mit David Cronenberg
Autor: Ranze, Michael / Cronenberg, David
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864431>

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

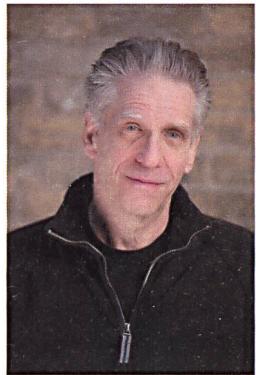
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 07.02.2026

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

«Wichtig ist der Raum und die Anordnung»

Gespräch mit David Cronenberg



FILMBULLETIN Sie haben beim Hamburger Filmfest den Douglas-Sirk-Preis erhalten, der jedes Jahr an einen herausragenden Regisseur vergeben wird. Was bedeutet Ihnen Sirk?

DAVID CRONENBERG Die Preisvergabe ausgerechnet an mich hat mich sehr überrascht. Ich würde meine Arbeit nicht notwendigerweise mit der von Sirk verbinden. Anderseits habe ich ihn immer für einen sehr interessanten Regisseur gehalten. Ich habe einige seiner Filme auch im Kino gesehen, als sie in den fünfziger Jahren herauskamen. Leider kenne ich seine deutschen Filme nicht. Was ich interessant finde: Er führte, wenn man so will, ein doppeltes Leben. Erst drehte er in Deutschland, dann in den USA, hat dort sogar seinen Namen geändert oder besser: amerikanisiert. Ich sehe mich mit meinen Filmen auch zwischen Hollywood und Europa, auch wenn ich eigentlich aus Toronto komme. Darum ist es durchaus angemessen, dass ich den Preis erhalte. Ich habe allerdings überhaupt keine Idee, ob ihm meine Filme gefallen hätten. Möglichweise, nein, bestimmt sogar, hätte er sie gehasst. (lacht) Darüberhinaus habe ich keinen Bezug zu seiner Person. Ich habe noch nicht einmal gewusst, wie er aussieht – bis ich mir im Internet Fotos von ihm heruntergeladen habe. In den fünfziger Jahren wusste man, abgesehen von Alfred Hitchcock, noch nicht, wie Regisseure aussehen. Sie waren keine Personen, über die man etwas wusste – so wie heute.

FILMBULLETIN Wie gehen Sie mit Ihrem Ruf als Kultregisseur um?

DAVID CRONENBERG Ich habe überhaupt kein Bewusstsein davon, ein Kultregisseur zu sein. Ich halte mich auch nicht für einen Künstler. Ich hatte immer nur den Ehrgeiz, dass meine Filme, auch die Low-Bud-

get-Filme zu Beginn meiner Karriere, mehr sein würden als nur Unterhaltung. Es ist allerdings gut, beständig zu sein. Einige Regisseure schaffen es nur, drei oder vier Filme zu drehen, auch wenn zwei oder drei davon höchst erfolgreich waren. Am Leben zu bleiben, ist gut. (lacht) Und natürlich meiner eigenen Sensibilität treu zu bleiben. Gewöhnlich dauert es zwei oder drei Jahre, einen Film auf die Beine zu stellen. Da braucht man schon grosse Leidenschaft für ein Projekt, egal ob ich das Drehbuch selber schreibe oder es sich um eine Adaption handelt.

FILMBULLETIN Geht die Idee zu einem Film vom Charakter einer Figur oder von einem Handlungsstrang aus?

DAVID CRONENBERG Es ist eine Kombination aus beidem. Einige Leute denken wahrscheinlich, dass ich eine Liste von Dingen habe, die ich abarbeiten will: körperlichen Horror, Transformation, Identität und ähnliches. Nichts davon. In diesem Fall habe ich zum Beispiel das Drehbuch eines anderen verfilmt. Ich selbst käme gar nicht auf die Idee, einen Film innerhalb der russischen Mafia spielen zu lassen. Zumindest habe ich nie darüber nachgedacht. Sicherlich gibt es Russen, die ich bewundere. Dostojewskij zum Beispiel oder Nabokov. Der Drehbuchautor schreibt gut, die Charaktere packen mich, das Ambiente ist wundervoll, die Idee ist originell. Aber es stimmt nie als Ganzes, so dass ich sagen würde: Danach habe ich gesucht. Ich weiss gar nicht, was ich suche. Ich sehe dies und jenes. Ich suche etwas Provokierendes, etwas, das mich zu interessanter Vielschichtigkeit verleitet, zu interessanter Recherche, zu interessanten Entdeckungen. Es ist auch ein Weg zu lernen. Gute Schauspieler sind richtig gebildet, weil sie soviel reisen und so unterschiedliche Rollen annehmen.





Viggo Mortensen ist ein akribischer Rechercheur. Für diesen Film flog er nach Russland und unterhielt sich mit vielen Menschen. Es ist eine Art von Bildung – und darum für mich auch ein wichtiger Aspekt des Filmemachens. Wenn mir ein Thema zu vertraut ist, wenn ich schon alles darüber weiß, verliere ich das Interesse. Es muss eine Herausforderung sein. Das ist die einzige Regel. Sonst gibt es keine.

FILMBULLETIN Sie erwähnten gerade Ihre Low-Budget-Filme aus den siebziger Jahren. Nun machen Sie grössere Filme für ein grösseres Publikum. Kann man sagen, dass Sie im Mainstream angekommen sind?

DAVID CRONENBERG Nein. Die Antwort ist eindeutig «Nein».

FILMBULLETIN Ihr letzter Film war aber kommerziell überaus erfolgreich.

DAVID CRONENBERG Nehmen Sie *SPIDER*, der ist noch gar nicht solange her. Ein Low-Budget-Film für ein spezielles Publikum. Niemand wurde bezahlt – mich eingeschlossen. Ralph Fiennes, Miranda Richardson, dem Drehbuchautor Patrick McGrath – uns allen war klar, dass wir den Film nur dann machen können, wenn wir auf das Honorar verzichten. Wir konnten keine zehn Millionen Dollar für die Dreharbeiten aufbringen, sondern nur acht. Die Entscheidung war also, entweder den Film nicht zu machen oder kein Geld zu verdienen. Kurzum: Wir wurden nicht bezahlt. Trotzdem ist es etwas, was ich wieder machen würde. Im Moment bin ich nach Hollywood-Massstäben vielleicht hot. Immerhin habe ich kurz hintereinander zwei Erfolge bei Kritik und Publikum. Doch wenn ich jetzt *SPIDER* drehen wollte, würde ich noch immer keine zehn Millionen Dollar erhalten. Die Geldgeber sind Narren. Sie lesen das Script und sagen: «Das ist nicht sehr kommerziell.»

Nicht einmal Steven Spielberg würde zehn Millionen Dollar bekommen, wenn er meinen Film *CRASH* inszenieren wollte. Ich geniesse den Moment der Popularität. *EASTERN PROMISES* gewann den Zuschauerpreis beim Filmfest in Toronto, was ein kleiner Hinweis auf kommenden Erfolg ist. Darüber habe ich mich sehr gefreut. Das bedeutet aber nicht, dass der nächste Film einfach zu finanzieren sein wird. Ich denke nicht über den Verlauf meiner Karriere nach. Das interessiert nur Kritiker. Als ich vor etwa fünfundzwanzig Jahren *DEAD ZONE* drehte, hieß es: «Nun macht er Mainstream-Filme nach einem Bestseller von Stephen King – mit berühmten Schauspielern wie Martin Sheen oder Christopher Walken. Wahrscheinlich ist er auch nicht mehr so sperrig und extrem wie früher.» Doch dann machte ich *THE FLY*, der sehr furchterregend und extrem ist. Kurioserweise war er noch erfolgreicher als *DEAD ZONE*, was aber purer Zufall ist. (lacht) Was ich damit sagen will: Man kann nie sicher sein. Ich sehe darum im Moment auch keine bestimmte Tendenz. Ich lebe jetzt im «*EASTERN PROMISES*-Moment». Das sagt mir aber nichts darüber, was als nächstes passieren wird.

FILMBULLETIN Wie haben Sie sich dem Thema von *EASTERN PROMISES* genähert? Haben Sie viel recherchiert?

DAVID CRONENBERG Meine Herangehensweise war wie bei jedem meiner Filme: Ich drehe keine Dokumentarfilme. Ich habe keine Obsession für dokumentarische Genauigkeit. Ich erfinde Dinge, die Charaktere sind Fiktion. Wenn ich einen Film wie *EXISTENZ* drehe, erfinde ich alles selber. Da ist überhaupt keine Recherche nötig, weil ich alles im Kopf habe. In diesem Fall ging es um eine kriminelle Vereinigung, die so durchaus denkbar ist. Darum hat Viggo Mortensen



«Warum sollten sich zwei Menschen unabhängig voneinander hundertfünfzig Jahre später mit Dostojewskij beschäftigen? Wir waren beide auf der Suche nach der russischen Seele.»

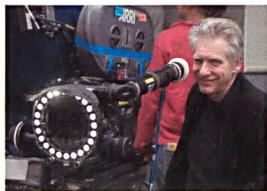
zum Beispiel mit Gefängnisinsassen und Kriminellen gesprochen. Ich habe das nie getan. Er flog nach Russland, ich nicht. Meine Schwester Denise hat sich um die Kostüme gekümmert und dabei herausgefunden, wie sich russische Männer in Machtpositionen von anderen bezüglich der Kleidung unterscheiden: Sie tragen vor allem schwarze Anzüge mit schwarzen Rollkragen-Pullovern, in vielen Fällen auch lange, elegante Lederjacken. Der Ausstatter hat herausgefunden, dass in diesen Kreisen der Mercedes als Statussymbol gilt, nicht der BMW. All das fliesst in den Film ein, obwohl mir diese Akkuratesse gar nicht so wichtig ist. Ralph Fiennes wollte für *SPIDER* mit Schizophrenen sprechen, weil er einen Schizophrenen spielt. Ich selbst hätte nie das Bedürfnis. Wir kreierten einen eigenen Charakter mit einem eigenen Krankheitsbild. Es gibt keine klassische Schizophrenie, in der alle Symptome vorkommen. Interessant ist aber ein ganz anderer Aspekt. Für die Vorbereitung auf *EASTERN PROMISES* habe ich viel gelesen, zum Beispiel eine neue Übersetzung von Dostojewskis «Die Dämonen». Als ich Viggo Mortensen davon erzählte, sagte er: «Ich habe es selbst gerade gelesen!» Die Frage ist: Warum sollten sich zwei Menschen unabhängig voneinander hundertfünfzig Jahre später mit Dostojewskij beschäftigen? Wir waren beide auf der Suche nach der russischen Seele, die es vor der Sowjetunion gab. Wir verbinden mit Russland immer noch den Kommunismus und vergessen die Kultur, die weit zurückreicht und noch immer existiert. Dostojewskij zu lesen war darum für mich wichtiger als ein russisches Mafiamitglied zu treffen.

FILMBULLETIN Ein beständiges Thema in Ihren Filmen ist die Frage nach der Identität.

DAVID CRONENBERG Zuallererst bin ich Dramatiker. Ich arbeite mit Schauspielern. Was gibt es für eine grundlegendere Frage als die nach der Identität? Wer ist der Charakter? Warum ist er so, wie er ist? Wie sollen der Schauspieler und ich als Regisseur ihn kreieren, damit er lebendig wird? Er existiert nämlich nicht, und wir müssen ihm für die Leinwand eine Gestalt geben. Ich bin Existentialist, und darum glaube ich, dass einem die Identität nicht genetisch weitergegeben wird. Identität ist eine Kombination aus Genetik und Kultur, auch Kreativität. In einer kreativen Welt muss man täglich seine Identität aufrecht erhalten. Und in dem Moment, wo man das nicht mehr kann, weil einem der Wille oder die Energie oder die Konzentration fehlt, geht sie verloren. Das sind Dinge, die mich faszinieren. Das herauszufinden, bedeutet auch, einen grundlegenden Aspekt der menschlichen Existenz zu entdecken.

FILMBULLETIN In Ihrem neuen Film geht es aber nicht nur um Identität, sondern auch um Familie, Gewalt und Vergangenheit, Themen, die auch in *A HISTORY OF VIOLENCE* vorkommen. Würden Sie zustimmen, dass beide Filme eng zusammen gehören?

DAVID CRONENBERG Auf intellektuelle Weise sicher. Ihr schöpferischer Prozess war aber total unterschiedlich. Ich hatte dieselbe Crew und natürlich denselben Viggo. Aber denken Sie mal an die Unterschiede: *A HISTORY OF VIOLENCE* ist amerikanisch, spielt in Amerika, die Charaktere sind Amerikaner. Schauplatz ist eine kleine Stadt in schöner, sonnendurchfluteter Landschaft. In *EASTERN PROMISES* gibt es keine Amerikaner, der Film spielt in einer grossen Stadt, hauptsächlich nachts. Er erinnert an einen Film noir: nachts, regennasse Strassen, düstere Charaktere. Jeder spricht



«Einen Film mit einem Budget von 27 Millionen Dollar kann man nicht mit unbekannten Schauspielern besetzen. Wenn ich nur russische Schauspieler hätte, die im Westen niemand kennt, hätte ich ein Finanzierungsproblem.»

mit einem Akzent. Und die Art, wie Viggo russisch spricht, ergibt einen völlig anderen Film, auch wenn man thematische Vergleiche ziehen kann. Sie mögen richtig sein, aber sie helfen uns nicht, den Film zu machen.

FILMBULLETIN Können Sie uns etwas über das Casting sagen? Sie haben zum Beispiel keine russischen Schauspieler besetzt ...

DAVID CRONENBERG Das war nicht nötig. *EASTERN PROMISES* ist eine Fantasie. Und es gehört zum Beruf des Schauspielers, in völlig andere Figuren, egal welcher Nationalität, zu schlüpfen. Einer der Gründe, warum ich Jerzy Skolimowski besetzt habe, ist, dass er wenigstens Pole ist. Zumindest ist er Osteuropäer, der auch russisch spricht. Noch wichtiger ist aber: Man kann einen Film nicht im Vakuum casten. Einen Film mit einem Budget von 27 Millionen Dollar kann man nicht mit unbekannten Schauspielern besetzen. Wenn ich nur russische Schauspieler hätte, die im Westen niemand kennt, hätte ich ein Finanzierungsproblem. Das Casting ist für einen Film das Entscheidende. Es geht nicht nur um Action und Cut, sondern auch um die Entscheidungen davor. Ich muss die Schauspieler finden im Kontext eines mittelteuren Films, der in fünfzig Ländern verbreitet wird. Wie kriegt man das hin? Ich kann nicht nur unbekannte Schauspieler nehmen, und wenn sie noch so gut sind.

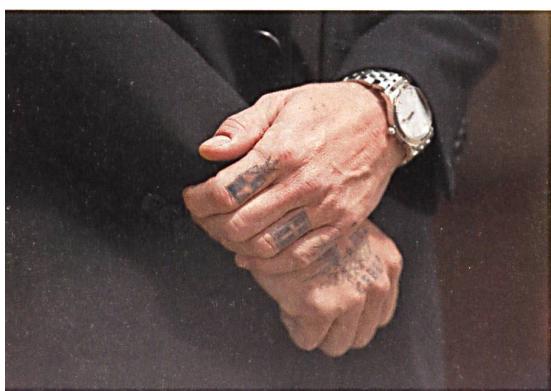
FILMBULLETIN Warum haben Sie Armin Mueller-Stahl besetzt?

DAVID CRONENBERG Ich kenne seine Arbeit seit den Fassbinder-Zeiten. Dann erfuhr ich, dass seine Mutter lange Zeit in St. Petersburg gelebt hatte und russisch sprach. Es gibt diese Zufälle und Verbindungen. Doch was man wirklich braucht, ist ein wunderbarer Schau-

spieler. Ein Schauspieler, der mich überzeugt, dass er Russe ist, dass er dieser spezielle Charakter ist. Natürlich ist es schwer für einen deutschen Schauspieler, englisch mit russischem Akzent zu sprechen. Zu Vincent Cassel habe ich gesagt: «Ich möchte kein französisch hören, wenn du englisch sprichst.» (lacht) Sie müssen alle so klingen, als seien sie aus demselben Land. Darüber hinaus sagen ihre Akzente aber auch sehr viel darüber aus, wann sie nach Amerika gekommen sind. Selbst russische Schauspieler hätten diesen Aspekt auf englisch einbringen müssen.

FILMBULLETIN Stimmt es, dass die Dreharbeiten während des Attentats auf Litvinenko stattfanden?

DAVID CRONENBERG Ja. Zu Beginn der Dreharbeiten schien eine Geschichte über den russischen Mob in London sehr obskur zu sein. Niemand hatte je darüber nachgedacht. Am Ende der Dreharbeiten war der Skandal auf der ersten Seite einer jeden Tageszeitung überall auf der Welt. Wir haben nur einen halben Block von dem Restaurant, wo Litvinenko vergiftet wurde, gewohnt. Jeden Tag kamen wir daran vorbei. Und eines Tages war alles voller Polizei, mit Forensikern, die Spuren von Uranium fanden. In der Nähe war auch ein japanisches Restaurant, das über Nacht geschlossen wurde, weil es verstrahlt war. Trotz aller Tragik gefiel uns der Gedanke, dass wir mit unserem Film den Finger in eine Wunde gelegt hatten, die es wirklich zu geben scheint: das Auftauchen von Russland als grosse Kraft in Europa, und die eigenartige Form, die sie annimmt. Ich meine diese Mischung aus „altem“ Russland und Hass auf die Sowjetunion, was zu einer neuen Form von Kapitalismus geführt hat. Sehr packend, sehr mysteriös, vielleicht auch gefährlich und darum aufregend, so eigenartig das klingen mag.





FILMBULLETIN In der Mitte des Films gibt es eine packende Kampfszene in einem türkischen Bad, in dem sich Viggo Mortensen völlig nackt gegen zwei Killer wehren muss. Wie haben Sie diese komplexe Szene inszeniert? Arbeiten Sie mit Storyboards?

DAVID CRONENBERG Ich vertraue nicht auf Storyboards. Ich habe sie nie benutzt. Der Grund: Ich mag die Einschränkung nicht, die sie einem Regisseur auferlegen. Ich arbeite sehr intensiv mit den Schauspielern zusammen, und in dem Moment, wo man sich nach Storyboards richtet, beschneidet man ihre Kreativität. Man nimmt den Schauspielern die Möglichkeit, ihren Dialog vielleicht aus einem ganz anderen Winkel aufzusagen. «Nein, das geht nicht. So steht es nicht im Storyboard.» So arbeite ich nicht. Ich lege natürlich grossen Wert auf akkurate Vorbereitung. Die Szene unterscheidet sich gar nicht so sehr von anderen Kampfszenen. Zuerst entwarfen wir den Set, den wir nach unseren Bedürfnissen gestalteten. Vorbild war hier ein richtiges Bad, das es in London gibt, zum Zeitpunkt unserer Dreharbeiten aber renoviert wurde, also nicht in Frage kam. Wichtig ist vor allem der Raum und die Anordnung: Wie bewegt man die Schauspieler? Wo steht die Kamera? Wie bewegt man sie? Das muss man als Regisseur lernen und ausprobieren. Dann habe ich dem Stunt Coordinator, der mit den Schauspielern probt, anhand eines Modells des Bades gezeigt, wie die Bewegungen verlaufen sollen. Daraufhin hat er ausgiebig mit den Schauspielern trainiert. Sie lernten zu kämpfen und zu töten. Dabei waren auch einige weitere Fragen zu beachten: Wo wurde Viggo zum Killer ausgebildet? In der Armee, im KGB, auf der Strasse? Das gleiche gilt für die beiden anderen Männer. Sind sie vielleicht Tschetschenen? Dann: Welche Messer soll man

nehmen? Die kleinen, sichelförmigen? Im Film sind es Teppichmesser, die sehr billig sind. Man kann sie also schnell wegwerfen, falls man kontrolliert wird. Und: Sie werden nicht gleich als Waffen identifiziert, weil sie eigentlich einem anderen Zweck dienen. Das sind alles Dinge, an die man denken muss, bevor man zu drehen anfängt. Darüberhinaus überprüfte ich einmal in der Woche die Proben und machte Verbesserungsvorschläge. Schliesslich, nach dieser Anhäufung von kleinen Details, fängt man an zu drehen. Man bespricht mit der Crew die Choreographie, die ausgearbeitet worden ist. Sound: Man platziert das Mikrofon. Der Kameramann bestimmt das Licht. Wir sprechen dann über Blickwinkel, Objektive, vielleicht den Einsatz einer Steadicam. Auch Viggos Nacktheit wurde offen diskutiert. Er war sich darüber im Klaren, dass er solch eine Szene in einem Bad nur nackt drehen konnte. Und so wurde es dann auch gemacht. Der einzige Unterschied zu normalen Actionszenen war, dass sich Viggo aufgrund seiner Nacktheit nicht schützen konnte, durch Polster oder ähnliches. Er kriegt also eine Menge blaue Flecken – zum Unwillen der Maskenbildner. Wir haben die Szene sehr wirkungsvoll inszeniert, aber dafür braucht man keine Storyboards. Da käme ich mir vor, als würde ich einen Dokumentarfilm drehen.

Das Gespräch mit David Cronenberg
führte Michael Ranze

