

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 55 (2013)
Heft: 331

Artikel: "Ich schreibe seit fünfzig Jahren" : Gespräch mit Larry Cohen
Autor: Arnold, Frank
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864125>

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

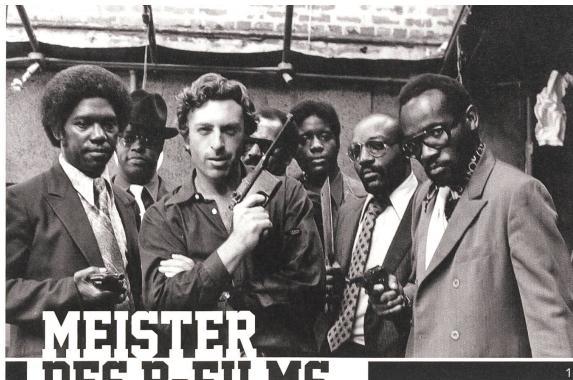
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 12.01.2026

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



MEISTER DES B-FILMS

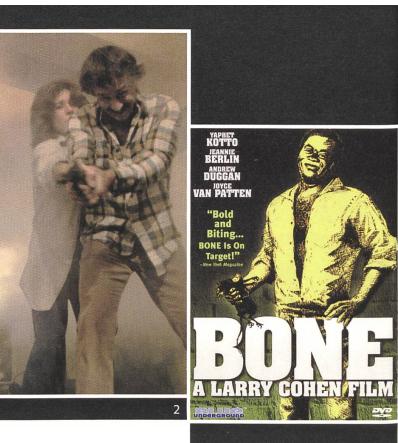
Larry Cohen, Drehbuchautor und Regisseur

In François Truffauts *LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI* kommen Catherine Deneuve und Jean-Paul Belmondo aus dem Kino, wo sie gerade Nicholas Rays *JOHNNY GUITAR* gesehen haben. Das sei ja gar kein Western gewesen, meint Deneuve, sondern mehr *gunplay and horses*. So ähnlich ging es mir im Herbst 1975, als ich in einem Schweizer Kino *IT'S ALIVE* sah, einen Horrorfilm über eine Frau, die ein mutiertes Baby zur Welt bringt, das sich als höchst mörderische Kreatur erweist. Und doch fühlt der Zuschauer mit den Eltern, die hin- und hergerissen sind, die Welt vor ihrem Nachwuchs und andererseits ihren Nachwuchs vor dieser Welt zu schützen. Mehr als ein Horrorfilm, mehr als *cheap thrills*. «Written, produced and directed by Larry Cohen», den Namen habe ich mir seitdem gemerkt. Im Kino bekam man ihn nicht so oft zu lesen, dort gab es in den nachfolgenden Jahren gerade mal *AMERICAN MONSTER*, die *Monkey-Spilane-Adaption* *I, THE JURY* (bei der er als Regisseur gefeiert wurde) und *AMBULANCE*.

Dagegen wurde man beim Gang in die Videothek fündig, wo als Videopremieren nicht nur die beiden Fortsetzungen von *IT'S ALIVE* vorhanden waren, sondern auch *A RETURN TO SALEM'S LOT* (mit *Samuel Fuller* in einer Hauptrolle), *THE PRIVATE FILES OF J. EDGAR HOOVER* und *THE STUFF*.

Für seine beiden im deutschen Sprachraum nie herausgebrachten Meisterwerke *BONE* (1972, sein Regiedebüt) und *GOD TOLD ME TO* (1976) musste man einstweilen auf die Fernsehmit-schnitte ausländischer, ebenfalls sammelnder Kollegen zurückgreifen, bevor man sie, nachdem die Videokassette von der DVD abgelöst wurde, als vorzüglich ausgestattete US-DVD erwerben konnte.

Hätte schon ein Bruchteil dieser Filme genügt, mein Interesse an diesem Filmemacher wachzuhalten, so wurde das noch vertieft durch das, was man in englischsprachigen Filmzeitschriften und Publikationen zum Horrorfilm über ihn lesen konnte: So langsam gewann man einen Einblick in die Produktivität dieses Mannes, der – anders, als man hätte vermuten können – keiner aus der New-Hollywood-Generation war, sondern Jahrgang 1941, und dessen erste Credits, die Drehbücher für zwei Folgen der Fernsehserie *KRAFT MYSTERY THEATER*, aus dem Jahr 1958 stammten, als er gerade mal siebzehn Jahre alt war.



Wer ist Larry Cohen? Zunächst einmal ein Filmemacher, dessen ungeheure Produktivität seit fünfzig Jahren anhält. Als Drehbuchautor für das Fernsehen schrieb er für viele Serien einzelne Episoden, darunter eine für *THE FUGITIVE* (1964), sieben für *COLUMBO* (in den Siebziger), bis hin zu einer für *NYPD BLUE* (1995). Für die Science-Fiction-Serie *THE INVADERS* (*INVASION VON DER WEGA*, 1967) entwickelte er das Konzept. Mit *RETURN OF THE SEVEN*, der ersten Fortsetzung zum Erfolgswestern *THE MAGNIFICENT SEVEN*, hatte er 1966 seine erste Namensnennung als Drehbuchautor im Kino, mit *BONE* gab er 1972 sein Regiedebüt.

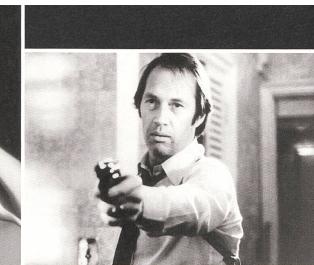
Als Regisseur waren die Jahre 1972 bis 1990

Cohens produktivste Phase, seine Filme wurden von etablierten B-Firmen wie American International Pictures (wo in den fünfziger Jahren Roger Corman begonnen hatte) oder New World (während und nach Cormans Zeit dort) in die Kinos gebracht oder aber direkt für den damals lukrativen Videomarkt gedreht, darunter *IT LIVES AGAIN* und *IT'S ALIVE III: ISLAND OF THE ALIVE*, die Warner Bros. Jahre nach dem Kinoerfolg von *IT'S ALIVE* bei Cohen in Auftrag gab. Cohens bislang letzte Regiearbeit datiert aus dem Jahr 2006: *PICK ME UP* war ein Beitrag zur TV-Anthologie «Masters of Horror», die ihn in Gesellschaft von Genre-veteranen wie John Landis, Joe Dante, Tobe Hooper, Dario Argento und Mick Garris (der sie auch konzipierte) sah. Als Drehbuchautor tauchte Cohens Name im Kino regelmässig, wenn auch in grösseren Abständen auf, so bei *John Flynn's BEST SELLER* (1987), *Sidney Lumets GUILTY AS SIN* (1993) und zuletzt bei *David R. Ellis'* *CELLULAR* (2005) – allesamt Filme, die sich durch originelle Ausgangskonstellationen auszeichnen, deren Potential aber nicht immer so realisiert wurde, wie es Cohen intendiert hatte. Er erscheint als einer, der in einem so hohen Ausmass Ideen produziert, dass er sie selber als Regisseur gar nicht alle umsetzen kann (und der auch lieber eine neue Idee entwickelt als dass er bei einer Serie bleibt und fortlaufend Variationen schreibt). Dass seine Stoffe fast ausschliesslich Genrematerial sind, dabei zu einem grossen Teil dem Horrorgenre zuzurechnen sind, hängt nicht zuletzt mit der Nicht-beachtung zusammen, die sein Regiedebüt *BONE* fand, wie Cohen im Gespräch mit Tony Williams bekannt. Der – mehrfach mit unterschiedlichen

Titeln und Werbekampagnen herausgebrachte Film knüpft ähnlich wie andere Arbeiten von New Yorker Filmemachern aus jener Zeit, darunter Jim McBride (mit *DAVID HOLZMAN'S DIARY*) oder auch Brian De Palma (mit *GREETINGS* und *HIM, MOM*) stilistisch an das europäische Kino an und ist ein klassisches Kammerspiel, das ein gutbürglerisches weisses Ehepaar in ihrem Beverly-Hills-Luxuswesen mit einem schwarzen Ein dringling konfrontiert. Ist er wirklich gekommen, um die tote Ratte im Swimmingpool zu beseitigen, oder hat er ganz andere, finstere Pläne? Hasskenschlagend zwischen Thriller, Komödie und Erotikdrama wirft der Film einen sarkastischen Blick hinter die Fassaden. Der konsumkritisch-satirische Zugriff auf die Wirklichkeit wird zuge spitzt in *THE STUFF* (treffender deutscher Titelzusatz: *EIN TÖDLICHER LECKERBISSEN*), wo ein neues, im Fernsehen massiv beworbenes Genussmittel (eine Art Eiskrem) die Konsumenten süchtig macht.

Immer wieder benutzt Cohen das klassische Horrormotiv des Doppelgängers. *GOD TOLD ME TO* etwa beginnt geradezu dokumentarisch nüchtern mit Amok laufenden New Yorkern, die auf die Frage nach dem Warum? mit «God told me to» antworten. Am Ende wird der ermittelnde Detektiv mit einem höchst eigenwilligen Monster konfrontiert und in seinem katholischen Glauben schwer erschüttert. In *Q – THE WINGED SERPENT* steht das *Q* nicht nur für das Monster Quetzalcoatl, eine Art Riesenechse, die sich in der Spitze des New Yorker Chrysler Building eingenistet hat und von dort aus auf Beutezug unter der Bevölkerung Manhattans geht, sondern eben auch für Jimmy Quinn, einen Klein kriminellen mit grossen Aspirationen, der das Versteck des Monsters entdeckt und beschliesst, daraus Profit zu ziehen. Als sich selbst überschätzender und ewig quasselnder Juwelendieb brilliert Michael Moriarity (kontrastierend mit dem nominellen Helden des Films, dem von David Carradine lakonisch gespielten Detective), der unter Cohens Regie gleich fünfmal zu Hochform auflaufen durfte.

Denn auch das ist ein Merkmal von Cohens Arbeiten, dass er aus seinen Darstellern mehr herausholt, als man gemeinhin von (neueren) B-Filmen erwarten darf. Andre character actors, die bei Cohen tragende Rollen verkörpern durften, sind John P. Ryan (*IT'S ALIVE*) und Andrew Duggan (un



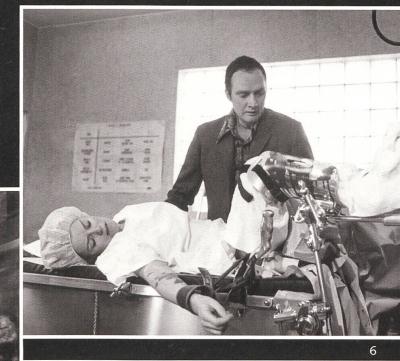
ter anderem in *BONE*). Auch Altstars wie Sylvia Sidney (*GOD TOLD ME TO*) oder Broderick Crawford in der Titelrolle des berüchtigten FBI-Chefs in *THE PRIVATE FILES OF J. EDGAR HOOVER* zeigten sich noch ganz auf der Höhe ihrer Schauspielkunst, der letztere Film ist geradezu ein Veteranentreffen.

Cohen ist schllichtweg ein Meister des B-Films, wobei B-Film dabei nicht für mindre Qualität steht, sondern für die bewusste Entscheidung, kleine Budgets zu akzeptieren, weil diese ihm die Freiheit sichern, seine Filme so zu machen, wie er es will – ohne dass ihm jemand dreinredet. Darin kann man ihn als eine moderne Variante von Edgar G. Ulmer sehen, der es ebenfalls vorzog, zeit seines Lebens mit wenig Geld zu arbeiten, dafür aber sein eigener Herr war.

Manche cineastische Zuneigung hat man ganz für sich allein. Denkt man. Während im englischsprachigen Raum bereits 1979 Robin Wood in seinem «The American Nightmare» Cohen ein eigenes Kapitel gewidmet hatte, sich in den britischen Filmzeitschriften «Sight and Sound», «Monthly Film Bulletin» und «Movie» etwas fand und mit «Larry Cohen. The Radical Allegories of an Independent Filmmaker» von Tony Williams schliesslich 1997 sogar eine – immerhin 453 Seiten starke – Monografie erschien, dauerte es dreizehn Jahre, bis ich die erste deutschsprachige Würdigung Larry Cohens las: Dreizehn Seiten lang war Corinne Schelberts «Eine Liebeserklärung» untertitelter Text «He's Alive», der in «Der Rabe» Nr. 20, 1988, dem Almanach des Zürcher Haffmanns Verlags, erschien, zwischen lauter Texten zu ungleich bekannten Filmgrössen. Und es dauerte weitere zwölf Jahre, bis ein Festival im deutschsprachigen Raum eine Cohen-Hommage ankündigte und neben einigen Raritäten in Gestalt seiner frühen Fernseharbeiten auch die Anwesenheit des Meisters selber verhiess. Dank der Viennale 2010.

Mit *Homage to Larry Cohen*, die das Neuchâtel International Fantastic Film Festival in diesem Jahr ausrichtet, und der Möglichkeit, aus diesem Anlass das Cohen-Interview zu veröffentlichen, schliesst sich damit auch ein Kreis: Larry Cohen, die Schweiz und ich.

Frank Arnold



hatte nichts dagegen, ich lud ihn zu den Dreharbeiten ein.

FILMBULLETIN Sie haben sicher auch die Szenen hinzugefügt, wo Michael Moriarty am Klavier ein Stück zum Besten gibt?

LARRY COHEN Selbstverständlich, ich wusste, dass er so etwas gerne macht.

FILMBULLETIN Sie haben in einem Interview einmal geäussert, dass viele Filme besser gewesen wären, wenn sie mit Stars besetzt hätte, etwa der von Ihnen geschriebene *DADDY'S GONE A-HUNTING*.

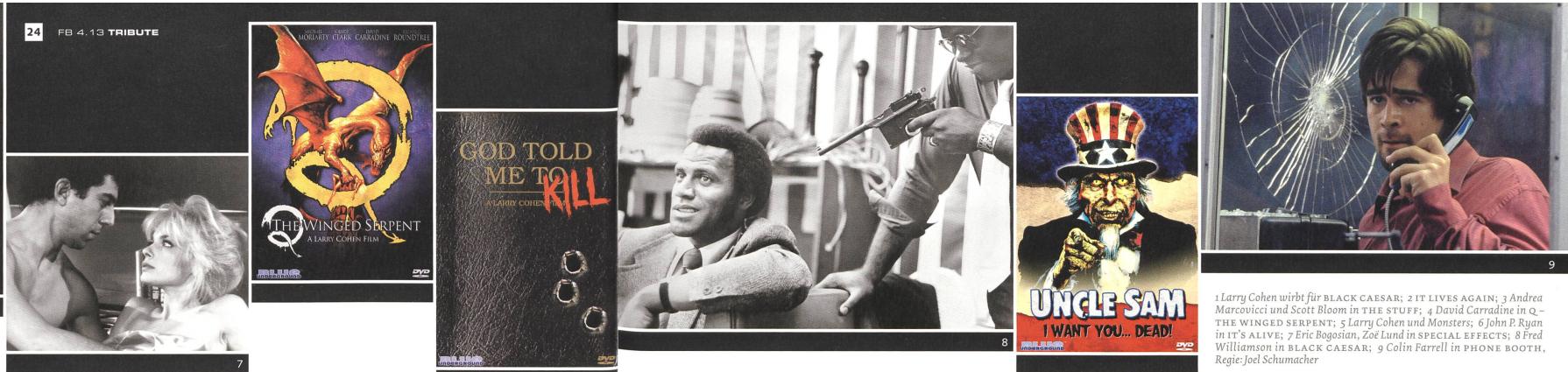
LARRY COHEN Der Auffassung bin ich auch heute noch. Nehmen wir nur Hitchcocks *FRENZY*. Wie viel besser wäre der gewesen, hätte man die Hauptrolle mit Michael Caine statt mit Jon Finch besetzt? Finch war adäquat, aber mehr nicht. Bei Caine hätten sich die Zuschauer viel stärker mit dem Protagonisten identifiziert.

FILMBULLETIN Ihre Drehbücher sollen ziemlich detailliert sein, was Beschreibungen anbe langt. Hat sich je ein Regisseur darüber be schwert, weil er sich dadurch in seiner inszenatorischen Freiheit eingeschränkt fühlt?

LARRY COHEN Hitchcock meinte, ich hätte ihm nichts mehr zu tun übrig gelassen.

FILMBULLETIN Dabei ging es um *DADDY'S GONE A-HUNTING* (1969)?

LARRY COHEN Ja. Ich hatte Hitch die Geschichte vorgetragen, er mochte sie. Aber Universal hatte Vorbehalte, weil es darin auch um eine Abtreibung ging. Sie redeten Hitch das Projekt aus, was mir das Herz brach, denn die drei Stunden, die ich mit ihm verbracht hatte, waren wirklich inspirierend. Mein Freund Lorenzo Semple schlug mir daraufhin vor, zusammen das Drehbuch zu schreiben, um es Hitchcock noch einmal vorzulegen. Das machten wir, und dann sagte Hitch, ich hätte für ihn nichts mehr zu tun übrig gelassen. Wenig später bekam ich aber einen Anruf von Joan Harrison, die seine Fernseharbeiten produziert hatte. Sie wollte diesen Film gerne produzieren, konnte aber letztlich die Finanzierung nicht auf die Beine stellen. Schliesslich bekundete Mark Robson sein Interesse. Er hatte in der Vergangenheit einige ziemlich gute Filme gemacht, wie *HOME OF THE BRAVE* oder *CHAMPION*. Angefangen hatte er bei dem Produzenten Val Lewton und dessen für wenig Geld gedrehten Horrorfilmen Mitte der vier



ziger Jahre, das war mir sympathisch. Große Kassenerfolge hatte er aber erst mit aufwendigen Filmen wie *PEYTON PLACE* und *VALLEY OF THE DOLLS*. Ich ließ ihn das Drehbuch kaufen und bekam viel Geld dafür, sie boten mir den Job eines Associate Producers an, aber nach dem Casting stieg ich aus.

FILMBULLETIN Als Sie *Bernard Herrmann* für die Musik zu *IT'S ALIVE* (1974) ansprachen, mussten Sie da die Tatsache verbergen, dass Sie Hitchcock kannten? Immerhin hatte Hitchcock ja dem Drängen des Studios nachgegeben und Herrmanns Musik für *TORN CURTAIN* durch eine andere ersetzen lassen. Danach sollen die beiden kein Wort mehr miteinander gesprochen haben.

LARRY COHEN Nein, das musste ich nicht. Aber er hat das Thema von sich aus auch nicht angesprochen. Als John Williams von Hitchcock gebeten wurde, die Musik für *FAMILY PLOT* zu schreiben, meinte der: «Warum engagieren Sie nicht *Bernard Herrmann*?» – «Das ist alles vorbei», antwortete Hitchcock. Er wollte sich damit nicht mehr auseinandersetzen.

FILMBULLETIN Für Leute wie Herrmann oder auch Miklos Rosza, der eine sehr kraftvolle Komposition für *THE PRIVATE FILES OF J. EDGAR HOOVER* beisteuerte, muss es bitter gewesen sein, keine Musiken mehr für die großen Hollywood-Filme schreiben zu dürfen.

LARRY COHEN Was immer sie an Honorar forderten, ich habe es ihnen gegeben, da habe ich nie zu verhandeln versucht. Ich war einfach froh, sie dabei zu haben, auch wenn ihr Honorar im Hinblick auf das Gesamtbudget des Films unvernünftig war. Beide bestanden darauf, die Aufnahmen mit dem London Philharmonic Orchestra zu machen. Das war für mich die Erfüllung eines Traums, ich hätte die beiden Filme auch einzeln aus dem Grund gemacht, ihre Musik darin zu haben. Ich bin beiden wirklich nahegekommen. Herrmann wurde praktisch zu einem Teil meiner Familie. Wir übersiedelten nach England und trafen uns zweimal die Woche zum Essen. Dann kam er zurück nach New York, wo er die Musik für *TAXI DRIVER* komponierte. Am Abend, als er das abgeschlossen hatte, waren wir wieder zusammen. In derselben Nacht starb er in seinem Hotelzimmer. Am Morgen holten wir seine Frau in unser Haus und organisierten das Begräbnis von dort aus, auch

die Totenwache fand bei uns statt. Alle kamen, darunter John Williams und Brian De Palma, und blieben für eine Woche da.

FILMBULLETIN Wäre es heute noch möglich, einen Film auf den Straßen von New York *guerilla style* zu drehen, wie Sie es 1973 bei *BLACK CAESAR* gemacht haben?

LARRY COHEN Nicht genau so. Zumindest könnte man nicht so mit Waffen hantieren wie damals. Heute gibt es überall Videouberwachung und Polizeipräsenz, dadurch liefe man Gefahr, erschossen zu werden.

FILMBULLETIN Haben Sie damals je um Genehmigungen nachgesucht?

LARRY COHEN Nein, weil ich wusste, wir würden die Erlaubnis nicht bekommen, um etwa die 5th Avenue abzusperren, um zu zeigen, wie jemand vor Tiffany's erschossen wird. Das ist eine der belebtesten Ecken der Stadt, da hätten sie an einem Werktag nie den Verkehr für uns umgeleitet. Wir haben dann Sonntag früh gedreht und mussten dafür einhundert Komparsen mitbringen, damit es so belebt aussah wie an einem Wochentag. Heute könnte man das natürlich mit handlichen digitalen Kameras aufnehmen und dann gleich die fünfzehn Polizeiautos filmen, die angerast kommen. Hm, lieber nicht, die wären bestimmt sauer, wenn sie erführen, dass wir da einen Film drehen. Das waren wundernde Zeiten, aber sie sind nun einmal vorbei. Seit den Terroranschlägen geht so etwas nicht mehr – der Terrorismus hat das Filmemachen im *guerilla style* unmöglich gemacht.

FILMBULLETIN Als ich jetzt *THE PRIVATE FILES OF J. EDGAR HOOVER* (1977) wieder sah, hatte ich den Eindruck, dass der Film sehr viel teurer war als etwa *BLACK CAESAR*: die vielen unterschiedlichen Locations, die vielen, teils namhaften Schauspieler.

LARRY COHEN Er war nicht teurer. Als wir anfingen, hatten wir gerade einmal hunderttausend Dollar, den Rest trieben wir im Lauf der Dreharbeiten auf. In Amerika spielte der Film nicht viel ein, aber nachdem er beim London Film Festival das Odeon Leicester Square bis auf den letzten Platz gefüllt hatte, lief er erfolgreich sieben Wochen lang im Screen on the Hill. Später strahlte ihn die BBC zweimal aus. Schliesslich lief er auch in New York, aber AIP, die den Film verliehen, war eher an anderen Filmen interessiert,

Horrorfilme, Filme für ein junges Publikum. Wir mussten den Film aber an AIP geben, denn all die anderen Verleie wollten ihn nicht haben, weil sie Angst davor hatten, Ärger mit dem FBI zu bekommen.

FILMBULLETIN Bei AIP hat auch Roger Corman begonnen. Seine Firma New World hat 1976 Ihren Film *GOD TOLD ME TO* in die Kinos gebracht.

LARRY COHEN Das war das einzige Mal, dass mich mit ihm zu tun hatte. Ihnen behagte der Titel nicht, so änderten sie ihn in *DEMON*. Ich schlug stattdessen den Titel *Alien* vor, aber da meinten sie, dann würde das Publikum denken, es sei ein Film über Mexikaner, die illegal in die USA kämen. Ein paar Jahre später, als Ridley Scotts Film in die Kinos kam, wusste jeder, was ein *alien* ist.

FILMBULLETIN In *HELL UP IN HARLEM* (1973) gibt es eine Verfolgungsjagd in New York, dann nehmen die Kontrahenten ein Flugzeug und setzen die Jagd nach der Landung fort. Das erinnerte mich an die alten Warner Cartoons, die *«Looney Tunes»*, in der Jäger und Gejagter manchmal das Bildfenster verlassen, das bemerkern und schnell wieder ins Bild zurückkehren.

LARRY COHEN Daran habe ich in der Tat gedacht. So eine Verfolgungsjagd machte einfach Spass. Ob Sie es glauben oder nicht, auch den Faustkampf auf dem Transportband haben wir ohne Genehmigung gedreht. Heute käme ich dafür zwanzig Jahre ins Gefängnis.

FILMBULLETIN War Ihre eigene Firma *Larco Productions* immer eine kleine Produktionsfirma?

LARRY COHEN Eine ganz kleine – nur ich selber. Ich hatte nicht einmal eine Sekretärin. Wenn ich einen Film unter Budget herstellen konnte, war der Profit für mich grösser. Um das zu erzielen, brauche ich Kontrolle, also so wenig Leute wie möglich, die mir dreinreden.

FILMBULLETIN Sind Sie selber überrascht, wie sich eine Geschichte beim Schreiben manchmal entwickelt?

LARRY COHEN Ja, ich schreibe normalerweise keine *outlines*, nur wenn ich für ein Studio einen Auftrag habe, weil die immer so etwas brauchen. Wenn ich *on spec* schreibe, will ich mich überraschen lassen. Bei *PHONE BOOTH* etwa bringe ich den Protagonisten in die Situation, dass er die Telefonzelle nicht verlassen kann, und muss mir überlegen, wie bekomme ich ihn da wieder heraus?

FILMBULLETIN Bei *PHONE BOOTH* (2002) fanden Sie die Stimme des ursprünglichen Sprechers für den Empreser nicht kräftig genug und machten den Vorschlag, dafür Kiefer Sutherland zu engagieren. Wie schwierig ist es für Sie loszulassen, wenn es um Filme geht, die Sie geschrieben haben, die aber jemand anderer inszeniert?

LARRY COHEN Glücklicherweise hatte *Joel Schumacher*, der bei dem Film Regie führte, dafür ein Verständnis. Ich ging direkt zu ihm, und er engagierte Kiefer. Wenn man sich dagegen mit Produzenten oder Studios anlegt, hat man selten Erfolg. Schumacher hatte mich zum Dreh eingeladen, so war dieser Fehler noch zu beheben – sieht man erst den fertigen Film, ist es meist zu spät. Es waren weniger Änderungen am Drehbuch als die Besetzung und die Inszenierung, die viele Filme – wie *DADDY'S GONE A-HUNTING* – ruinieren haben, sodass ich beschloss, selber Regie zu führen. Ich habe den Film in meinem Kopf gemacht, wenn ich das Drehbuch schreibe. Dann verkaufe ich es, und jemand macht etwas anderes daraus. Wenn das für einen selber nicht funktioniert, sollte man dem nicht ewig nachtrauern, sondern etwas Neues beginnen.

FILMBULLETIN Haben Sie je versucht, längfristige Beziehungen zu Regisseuren aufzubauen? Ich denke an *William Lustig*, der vier Ihrer Drehbücher inszeniert hat?

LARRY COHEN Lustig ist ein netter Mensch, aber ein schrecklicher Regisseur. Ich traf ihn bei einem Filmfestival in Los Angeles, und er erzählte mir, dass er seit ein paar Jahren vergeblich versucht, ein Projekt auf die Beine zu stellen. Wir verabredeten uns zum Essen: Ich unterbreitete ihm meine Idee für einen Film mit dem Titel *MANIAC COP*. Als Werbeplatte hatte ich mir «Sie haben das Recht zu schweigen – für immer» ausgedacht. Der Cop steht also nicht für Gerechtigkeit, sondern für Selbstjustiz. Das gefiel ihm. Zwei Wochen später rief er mich an und sagte, er habe Geld aufgetrieben. Dann schrieb ich das Drehbuch. Später rief er erneut an und meinte, er hätte gerade das Geld für eine Fortsetzung aufgetrieben. Also schrieb ich die auch, dafür brauchte ich nur eine Woche. Und dann gab es noch einen dritten Teil. Und später auch noch *UNCLE SAM – I WANT YOU ... DEAD*. Lustig hatte die einzigartige Fähigkeit, Geldgeber zu finden. Ich konnte die Filme schreiben, ich

hätte auch Regie führen können, aber mit den Finanziers habe ich mich immer schwergetan. Ich verdanke ihm also einiges, auch hat er ziemlich gute DVD-Fassungen von einigen meiner Filme auf seinem DVD-Label *«Blue Underground»* herausgebracht. Er ist ein guter Geschäftsmann, aber ich kann nicht lügen und sagen, dass er ein guter Regisseur ist. Ich denke, das liegt daran, dass er Schauspieler nicht liebt. Er sieht sie als seine Gegner an. Ich dagegen habe grossen Respekt für meine Schauspieler, für mich macht die Arbeit mit ihnen das Vergnügen am Filmemachen aus.

FILMBULLETIN Hatte deshalb auch *Eric Bogosian* einen Mini-Auftritt in *THE STUFF* (1985), nachdem er im Jahr zuvor die Hauptrolle in *SPECIAL EFFECTS* gespielt hatte?

LARRY COHEN Wir drehten in einem New Yorker Supermarkt, und der Produktionsleiter hatte als Überraschung für mich viele Schauspieler engagiert, mit denen ich schon einmal gearbeitet hatte. Das war überhaupt eine lustige Crew, sie machten sich einen Spass daraus, in jeder Szene ein Gummihuhn unterzubringen, auch um mich zu testen, ob ich es bemerken würde. So war die Stimmung am Set, da konnte das Wetter noch so schlecht sein, der Dreh hat uns allen Vergnügen bereitet.

FILMBULLETIN Bei vielen Filmen, die nach Ihren Drehbüchern entstanden, verging nicht wenige Zeit zwischen dem Schreiben und dem Dreh.

LARRY COHEN Ich schreibe seit fünfzig Jahren. Wenn es langsam geht und ich Geld brauche, drehe ich den Film selber; wenn das Geld dafür noch nicht da ist, fange ich mit Second-Unit-Aufnahmen an – und meist taucht das Geld dann auf wundersame Weise auf. Die Zeiten sind weniger außerordentlich geworden, jeder macht heute einen Film. Es gibt so viele Filme, dass die Verleiher aussuchen und mit einem Hinweis auf die Konkurrenz die Preise drücken können. Ich will aber nicht zornig herumlaufen und die Leute verfluchen, die aus meinem guten Drehbuch einen schlechten Film gemacht haben, ich schaue lieber nach vorn. Ich habe immer noch meine Kreativität, die mich schreiben lässt. Vor nicht allzu langer Zeit habe ich das Drehbuch für einen Western verkauft, das siebenunddreißig Jahre alt war. The Hallmark Channel hat es für mehr Geld gekauft, als sie je für ein Drehbuch ausgegeben

haben. *THE GAMBLER*, *THE GIRL AND THE GUNSLINGER* heißt der Fernsehfilm, er hätte nicht schlimmer werden können. Das ist schade, denn vor siebenunddreißig Jahren hatte *Clint Eastwood* es optioniert – und das gleich zweimal. Er wollte *John Wayne* als seinen Partner haben, aber Wayne wollte nicht. Dabei drehte er zu der Zeit nur Filme, die heute längst vergessen sind. Das Drehbuch ging dann, nachdem Eastwood es aufgegeben hatte, durch verschiedene Hände, und schliesslich bekam ich den Anruf eines Produzenten: «Erinnern Sie sich noch an das Drehbuch, das Sie mir vor neun Jahren gegeben haben? Jetzt will es plötzlich jemand haben!»

Siebenunddreißig Jahre, das dürfte ein Rekord sein! Die Besetzung ist mittelmässig, die Inszenierung ebenfalls – aber: Sie haben den Film gemacht und gutes Geld dafür bezahlt.

FILMBULLETIN Sie haben 1958 als Drehbuchautor für Fernsehserien angefangen. Haben Sie je erwogen, noch einmal zu diesem Medium zurückzukehren – gerade in Anbetracht dessen, was Sender wie HBO heute für innovative Serien produzieren, die ja auch oft genug Regisseure von Kinofilmen anlocken?

LARRY COHEN Das Problem ist, dass die Sender jemand haben wollen, der die Serie von Anfang bis Ende verantwortlich betreut, das, was man heute Showrunner nennt. Das bedeutet vor allem, die Arbeit anderer Leute umzuschreiben. Das mache ich nicht – ich will nicht andere umschreiben, ich will meine eigenen Sachen schreiben. Außerdem sind die meisten Serien natürlich Variationen ihrer Grundidee, das langweilt mich schnell. Ich will ganz unterschiedliche Sachen schreiben, ich habe so viele Ideen.

Das Vergnügen, das ich habe, ist die Erschaffung einer Story. Ein Maler hat ja auch keine Kontrolle darüber, wer sein Bild kauft und wo und wie derjenige es aufhängt.

Das Gespräch mit Larry Cohen führte Frank Arnold im Oktober 2010 in Wien im Rahmen der Viennale, die Larry Cohen ein «Tribute» ausrichtete.

Dank an Fredi Themel.