

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 162

Artikel: Gerspräch mit Penny Marshall
Autor: Kremski, Peter / Marshall, Penny
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866782>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

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

sequenz, der Zuschauer erlebt das als Repression. Das mag dann alles noch so sorgfältig inszeniert und charmant gespielt sein – man lacht, aber wird nicht froh. Capras Zaubermärchen *IT'S A WONDERFULL LIFE* (1946) und Hawks' Märchenkomödie *MONKEY BUSINESS* (1952) waren da anders.

Peter Kremski

Gespräch mit Penny Marshall

FILMBULLETIN: An Hollywood-Komödien lässt sich im Moment der Trend beobachten, einen Rollentausch zweier Charaktere oder einen Rollenwechsel einer einzigen Person zur Ausgangssituation der Handlung zu machen. Zu diesem Komödien-Typ gehören Coppolas *PEGGY SUE GOT MARRIED*, *ALL OF ME* mit Steve Martin und, schon etwas älter, die Disney-Produktion *FREAKY FRIDAY*. Neu angelaufen sind *EIGHTEEN AGAIN*, *LIKE FATHER, LIKE SON* und *VICE VERSA*. Haben Sie den Film *BIG* im Bewusstsein gemacht, hier ein schon mehrfach bearbeitetes Thema noch einmal variieren zu müssen?

PENNY MARSHALL: Eigentlich habe ich das gar nicht in einem solchen Zusammenhang gesehen. Das Genre hat mich nicht interessiert. Ich habe einfach nur ein Drehbuch vorgelegt bekommen und gedacht: Das ist eine hübsche Geschichte. Allerdings gebe ich zu, dass ich das Drehbuch von *PEGGY SUE GOT MARRIED* kannte, da ich bei diesem Film ursprünglich für die Regie vorgesehen war. *BIG* hat mich in seiner Art daran erinnert, und das war sicherlich ein Grund, warum mich der Stoff gereizt hat. *FREAKY FRIDAY* habe ich nicht gesehen, und *EIGHTEEN AGAIN*, *VICE VERSA* oder *LIKE FATHER, LIKE SON* konnte ich nicht sehen, weil sie zur gleichen Zeit gedreht wurden wie *BIG*. Dass wir zu diesen Filmen in Konkurrenz stehen würden, war uns natürlich bekannt und hat uns etwas beunruhigt. Der Produzent wollte sogar die Drehzeit verkürzen, um als erster auf dem Markt zu sein. Wir haben uns dann aber entschieden, die Dreharbeiten so durchzuführen wie geplant, selbst wenn wir dann die letzten sein sollten.

FILMBULLETIN: Haben Sie eine Erklä-

rung dafür, warum in Hollywood augenblicklich Filme mit dieser Thematik so gehäuft hergestellt werden?

PENNY MARSHALL: Da ich die anderen Filme nicht gesehen habe, kann ich die Frage nur in bezug auf *PEGGY SUE GOT MARRIED* und *BIG* beantworten. Die Themen dieser Filme sind universell. Jeder denkt doch darüber nach, was er in seinem Leben hätte anders machen können. Und jeder Junge wünscht sich, gross zu sein, damit er endlich machen kann, was er will, und fragt sich, wie es wäre, einen Lebensabschnitt einfach zu überspringen. Das alles sind optimale Ausgangsideen für Komödien, und deswegen werden solche Filme gemacht.

FILMBULLETIN: Sie sagten eben, Sie hätten das Angebot gehabt, anstelle von Francis Coppola bei *PEGGY SUE GOT MARRIED* Regie zu führen. Was hätten Sie anders gemacht?

PENNY MARSHALL: Debra Winger sollte die Hauptrolle spielen und bot mir die Regie an. Es wäre mit Sicherheit nicht der Film geworden, den Sie kennen. Erst einmal hätte ich die Rolle der Peggy Sue doppelt besetzt, verschiedene Darstellerinnen für die ältere und die jüngere Peggy Sue genommen. Ihre drei Partner – Charlie, den sie heiraten wird, dann den wissenschaftsvernarrten Jungen und schliesslich den Beatnik-Poeten – hätte ich dagegen nur einfach besetzt. Neben Debra Winger als Peggy Sue hätten Tom Hanks ihren Mann und Sean Penn entweder den Streber oder den James-Dean-Typen gespielt. Alle anderen Personen hätte ich doppelt besetzt, so dass Rollen und Darsteller altersmässig übereingestimmt hätten. Nur so hätte der Film funktionieren können.

FILMBULLETIN: Haben Sie den Film nicht machen können, weil Debra Winger ausgestiegen ist?

PENNY MARSHALL: Nein, weil ich mit dem Produzenten nicht zurechtkam. Deswegen sind sowohl Debra als auch ich ausgestiegen. Debra hat dann vorgeschlagen, dass sie ja die Hauptrolle in *BIG* spielen könnte, wenn ich aus dem Jungen ein Mädchen machen würde. Die Geschichte hätte sich mit einem Mädchen aber nicht erzählen lassen. Die Liebesgeschichte wäre zu heikel gewesen. Nach dem Verlust der Jungfräulichkeit hätten wir das Mädchen nicht wieder in die Kindheit zurückschicken können.

FILMBULLETIN: Bei *BIG* hatten Sie keine Schwierigkeiten mit dem Produzenten? James L. Brooks ist ja immerhin selber Regisseur.

PENNY MARSHALL: Bei den Dreharbeiten war er glücklicherweise nicht dabei, weil er zu sehr mit *BROADCAST*

NEWS beschäftigt war. Der ausführende Produzent war Robert Greenhut, der mir sowohl bei der *preproduction* als auch bei den Dreharbeiten völlig freie Hand gelassen hat – gedreht wurde in New York und er sass in Los Angeles. Jim Brooks hat sich eigentlich erst wieder blicken lassen, als geschnitten wurde, wobei ich aber auch über den Schnitt, die Tonmischung und die Musik die Kontrolle hatte.

FILMBULLETIN: Hatten Sie auch die Möglichkeit, das Drehbuch zu verändern oder eigene Ideen einzubringen?

PENNY MARSHALL: Mich interessierte es vor allem, die Charaktere zu entwickeln und bestimmte Verhaltensweisen zu verdeutlichen. Das lief dann mehr darauf hinaus, zu den *Szenen* etwas zu addieren, und weniger darauf, die *Dialoge* zu verändern.

FILMBULLETIN: Glauben Sie, dass der Film wesentlich anders aussähe, wenn ihn ein Mann inszeniert hätte?

PENNY MARSHALL: Ich denke schon, dass der Film von einem weiblichen Standpunkt aus gemacht ist, auch wenn ich mir selbst nicht klar darüber bin, worin der besteht. Wahrscheinlich habe ich das Sanfte und Unschuldige stärker herausgearbeitet, während ein männlicher Regisseur einen etwas rüdereren Komödienton angeschlagen hätte.

FILMBULLETIN: Denken Sie bereits ans Publikum, wenn Sie einen Film drehen?

PENNY MARSHALL: Nein, eigentlich mache ich den Film nur für mich selbst. Die Struktur eines Films muss mir persönlich sinnvoll erscheinen. Wenn er dann ein grosses Publikum findet, freut mich das natürlich.

FILMBULLETIN: Bevor Sie zur Regie kamen, haben Sie als Fernsehspielerin gearbeitet. Hat das Ihre Art und Weise, Regie zu führen, beeinflusst?

PENNY MARSHALL: Die Fernseharbeit ist viel schneller und routinierter. Da nimmt sich kein Regisseur die Zeit, auf die Schauspieler einzugehen. Er gibt bloss Positionsanweisungen: Da steht der Schauspieler und dort die Kamera. Ausserdem ist es so, dass in Fernsehserien die Schauspieler die einzige Konstante sind, während die Regisseure ständig wechseln. Deshalb kennt der Schauspieler die Rolle, die er zu spielen hat, ohnehin besser als der Regisseur. Was meine Regie betrifft, gebe ich mir im Umgang mit den Schauspielern entschieden mehr Mühe, schon weil ich selbst Schauspielerin bin. Meine Methode ist es, die Rollen im Kopf selbst durchzuspielen, um sie den Darstellern genauer umreissen zu können.



«Ich denke schon, dass der Film...



... von einem weiblichen Standpunkt aus gemacht ist »



FILMBULLETIN: Ihre erste Regie-Arbeit war JUMPIN' JACK FLASH mit Whoopi Goldberg. Wenn Sie die Produktionsbedingungen von BIG damit vergleichen: waren das ganz andere oder ähnliche Erfahrungen, die Sie gemacht haben?

PENNY MARSHALL: Ganz andere. Ich bin zu JUMPIN' JACK FLASH gestossen, als die Dreharbeiten längst im Gange waren. Ich war nicht an der *pre-production* beteiligt und wusste nicht einmal, was das überhaupt ist. Inzwischen habe ich natürlich begriffen, wie entscheidend wichtig gerade diese Produktionsphase ist. Bei JUMPIN' JACK FLASH gab es fünfzehn verschiedene Skript-Versionen, die ich dann mehr oder weniger zusammengekleistert habe. Einen Teil habe ich auch ersetzt, und zwar in der Weise, dass ich Freunde gefragt habe, ob sie mir nicht mal eben eine Szene ausfüllen können. Das waren ziemlich schwierige Dreharbeiten, weil es im Grunde nur darum ging, den Film überhaupt zum Abschluss zu bringen.

Für BIG lag dagegen ein ganz solides Drehbuch vor, das von James Brooks im Laufe von eineinhalb Jahren entwickelt worden war. Dann bin ich als Regisseurin dazugekommen und habe, *pre- und postproduction*, alles zusammen weitere eineinhalb Jahre an dem Film gearbeitet. Die eigentlichen Dreharbeiten haben zwölf Wochen gedauert. Weil wir ohnehin drei Monate darauf warten mussten, bis Tom Hanks frei war, die Rolle zu übernehmen, konnten wir den Film in aller Ruhe vorbereiten. Genauso hatten wir bei den Dreharbeiten die Zeit, in New York und an anderen Orten *on location* zu drehen. Wir haben nur zweimal mit Studio-Dekorationen gearbeitet: für die Hotelzimmer-Szene und die Szenen im Elternhaus.

Auch die Schauspieler waren in BIG kooperativer als in JUMPIN' JACK FLASH.

FILMBULLETIN: BIG erzählt die Geschichte, wie ein Junge über Nacht zum Mann wird und sich im Lauf der Zeit den veränderten Bedingungen immer besser anzupassen versteht. Sein Verhalten wird zusehends erwachsener, so dass man ihn zuletzt auch nur noch als Erwachsenen begreift. Er hat sogar eine Liebesaffäre, doch verlässt er dann von einem Moment auf den anderen seine Geliebte, um zurück zu seiner Mutter zu gehen. Ist das dramaturgische Ratlosigkeit oder Zynismus?

PENNY MARSHALL: Nein, nein, innerhalb der Geschichte ist dieser «Mann» nach wie vor erst dreizehn Jahre alt, was er nur die ganze Zeit vergessen

hat. Liebe und Erfolg haben ihn bloss verwirrt. Wenn er bleiben und nicht in seine Kindheit zurückgehen würde, wäre das doch aufgrund des Überspringens eines ganzen Lebensabschnittes ein immenser Verlust an Erfahrungen, die er nur als Kind machen kann. Er muss erst einmal den Prozess des Wachsens durchlaufen, bevor er wirklich erwachsen sein kann. Genausogut gibt es für Susan, seine Geliebte, keinen Grund, in ihre Kindheit zurückzugehen, weil sie nur Erfahrungen wiederholen könnte, die sie längst gemacht hat. Man darf keine Zeit überspringen und kann keine zweimal durchleben. So will es die Story, so steht's im Drehbuch, so hab' ich's gemacht.

FILMBULLETTIN: Aber als Kind hat er doch unter Restriktionen gelitten, die er als Erwachsener abschütteln konnte. Warum soll er dann in die Verhältnisse, die ihn beengen, zurückkehren?

PENNY MARSHALL: Weil er lernt, dass Kind sein leichter ist als Erwachsen sein. Er hat die Wahl, in die Kindheit zurückzugehen, was man als Erwachsener auch manchmal möchte, aber nicht kann. Er hat es als Kind einfach besser und braucht sich nicht mit Konferenzen herumzuschlagen, keine Anzüge anzuziehen, keine Verkaufspreise für irgendwelche Produkte festzulegen...

FILMBULLETTIN: Aber er hat als Erwachsener – im Unterschied zu seiner Kindheit – in jeder Beziehung Erfolg.

PENNY MARSHALL: Aber nur weil er sich in einer Komödie befindet. Das ist eben ein Stück Eskapismus.

Das Gespräch mit Penny Marshall führte Peter Kremiski

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Penny Marshall; Drehbuch: Gary Ross und Anne Spielberg; Kamera: Barry Sonnenfeld; Kamera-Operator: Anthony Jannelli; Schnitt: Barry Malkin; Ausstattung: Tom Warren, Speed Hopkins; Dekor: Santo Loquasto; Kostüme: Judianna Makovsky; Maske: Mickey Scott; Frisuren: Lyndell Quiyou; Musik: Howard Shore; Ton: Les Lazarowitz (C.S.A.); Besetzung: Juliet Taylor, Paula Herald.

Darsteller (Rolle): Tom Hanks (Josh), Elizabeth Perkins (Susan), Robert Loggia (MacMillan), John Heard (Paul), Jared Rushton (Billy), David Moscow (junger Josh), Jon Lovitz (Scotty Brennen), Mercedes Ruehl (Mrs. Baskin), Josh Clark (Mr. Baskin), Kimberlee M. Davis (Cynthia Benson), Oliver Block (Freddie Benson), u.v.a.

Produzenten: Robert Greenhut und James L. Brooks; Ko-Produzenten: Anne Spielberg, Gary Ross; USA 1988, Farbe, 123 Min.; CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève.

A CORPS PERDU von Léa Pool

Sie habe immer weniger Lust, narrative Filme zu machen, meint Léa Pool und, wie mir schien, sagte sie dies ein wenig schuld bewusst. Als sei es zu viel, was sie ihrem Publikum abverlangt. Tatsächlich spielt sie mit mindestens vier Elementen in ihrem jüngsten Film A CORPS PERDU, mit einem Stück Lebensgeschichte des Pressefotografen Pierre Kurwenal mit seinen Schwarzweiss-Fotografien, die er in Nicaragua und in seiner Heimatstadt Montréal aufnimmt, mit Rückblenden in seine unmittelbare Vergangenheit mit Sarah und David und mit einem leitmotivisch wiederkehrenden kleinen Jungen, der fasziniert ein Segelflugzeug am Himmel vorbeiziehen sieht. Aber was zu Beginn manchmal verwirrend montiert, überraschend mit abrupten Wechseln daher kommt und manchmal beinahe auseinanderzubrechen scheint, wird immer klarer, lesbarer, dichter, bis es sich gegen den Schluss hin abrundet und auflöst. Geheilt verlässt Pierre die psychiatrische Klinik, und die Spannung, die einen während des Films gefangen gehalten hatte, zerspringt wie eine Luftblase. Man hat dem Wandlungsprozess eines Menschen beigewohnt, seinem Abstieg ins innere Labyrinth, sein Verstommen beobachtet und schliesslich wieder seine ersten Worte vernommen: «Je suis Pierre». Die Handvoll Leute, die nach der Pressevisionierung dasassen, und vor die sich Léa Pool hinstellte, um Fragen zu beantworten, blieben stumm. Nicht weil sie durch den impressionistischen Stil von A CORPS PERDU überfordert gewesen wären, sondern weil sie den Film ausklingen liessen.

Nach ANNE TRISTER, die in unseren Kinos mit Erfolg gespielt wurde, erzählt Léa Pool diesmal die Geschichte eines Mannes: Pierre Kurwenal lebt seit zehn Jahren in einer *ménage à trois* mit Sarah und David. In einer Zeit, in der gewagte Beziehungskonstellationen eher aus der Mode geraten sind, eine etwas utopische Ausgangssituation, die aber auch gleich zu Beginn zerstört wird: Als Pierre von einer Re-

portagentour aus Nicaragua zurückkehrt, findet er seine Wohnung leer vor. Ohne vorherige Ankündigung haben die beiden ihn verlassen, er leidet, ohne dessen Sinn zu verstehen. Genauso sinnlos erscheinen die Morde, denen Pierre auf seinen Reisen durch Nicaragua beiwohnt. Er fotografiert mit der Leichtfertigkeit eines Spürhundes und der Beflissenheit des Sensationsreporters, der intuitiv weiss, was auf dem Medienmarkt lukrativ sein wird: Männer werden aus einem Bus gezerrt, einige ausgesondert und abgeknallt.

Per Zufall wohnt Pierre später einem Kindermord bei. Wiederum gänzlich uneinsichtig schießen Soldaten einen kleinen Jungen vor den Augen seiner Mutter nieder. Reflexartig fotografiert Pierre, er *schießt* Bilder einer verzweifelten Mutter mit totem Kind, einer südamerikanischen Pietà; Bilder, die später eine fette Mediengesellschaft mit ein paar schnellen Emotionen beliefern werden. Die Mutter schreit dem Fotografen «assasino» entgegen, «perro», Mörder und Hund. Pierre versteht ihren Ausbruch nicht. Als er später für seine «Leistungen» den Pulitzer-Preis erhält, zeugt diese Wahl von einer zynischen Logik, mit der er nichts mehr anzufangen weiss.

Zunächst benützt Pierre seine Kamera aber weiter als Waffe, mit der er David und Sarah nachstellt, sie damit auf der Strasse, in der U-Bahn, auf dem Nachhauseweg observiert. Er sucht nach einem Schuldigen für seinen Verlust. Dann beginnt er anstatt der Unterstellungen Fragen zu stellen: «Vielleicht habe ich nicht genug geliebt»: Und es drängen sich farblose Erinnerungsfetzen, triste Visionen in sein Bewusstsein, die ihn mitten in der Arbeit, in Gesprächen zu überfallen beginnen. Immer ausschliesslicher wendet sich Pierre diesen spontan auf- und wieder abtauchenden Empfindungen und Obsessionen zu. Ein immer wiederkehrendes Bild des Jungen, der einem Segelflugzeug nachsieht, lässt ihn nicht mehr los. Er fotografiert zwar weiter, aber diese Bilder sind nicht mehr die eines Pressefotografen, sie erhalten eine zunehmend künstlerische Qualität. Beklemmende Bilder von Häuserschluchten, Schlünden, Autobahnarchitektur und Stadtruinen werden zu vielschichtigen, allgemein nachvollziehbaren Aussagen.

Pierre hört schliesslich auf zu fotografieren, er lässt sich in sich selbst hineinfallen, verstummt – während einer kleinen Weile versucht er nochmals eine Beziehung zu einem stummen (!) jungen Mann – und lässt sich dann vollends gehen. In einer psychiatri-