

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 32 (1990)
Heft: 169

Artikel: Gespräch mit Sidney Lumet : "Den Rhythmus des Films habe ich ständig im Kopf"
Autor: Beier, Lars-Olav / Lumet, Sidney
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866866>

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: 05.05.2025

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

Gespräch mit Sidney Lumet

„Den Rhythmus des Films habe ich ständig im Kopf“

FILMBULLETIN: Sie haben sich in Ihren Filmen auffallend häufig mit der Familie beschäftigt, angefangen mit Lee J. Cobbs Beziehung zu seinem missratenen Sohn in *TWELVE ANGRY MEN* (1957). Woher rührt dieses starke Interesse?

SIDNEY LUMET: Ich bin nicht sicher, ob mein Interesse an der Familie stärker ausgeprägt ist als bei den meisten anderen Menschen. Die Familie ist der Ursprung von allem. Die Zeitspanne, die Eltern mit ihren Kindern verbringen, ist bei allen Menschen nahezu identisch, wenngleich sie natürlich jeweils verschieden verläuft. Weil es eine universelle Erfahrung ist, findet man leicht einen emotionalen Zugang zu jedem Thema, das mit der Familie zu tun hat. Es gehört keine besondere Sensibilität dazu, ein solches Thema aufzuspüren. Es ist da, seitdem es Menschen gibt, und wurde daher in der Literatur, im Theater und natürlich auch im Film behandelt.

FILMBULLETIN: Sie sagten über *DANIEL* (1983), die entscheidende Frage sei, welche Familienmitglieder für das Engagement bezahlen. Gleiches gilt für *RUNNING ON EMPTY* (1988). Bei *FAMILY BUSINESS* heisst es jedoch: Wer bezahlt für das Verbrechen?

SIDNEY LUMET: (lacht) Völlig richtig. Das macht Dustins Rolle so interessant. Sein Vater hat sich das Leben eine Menge kosten lassen, dafür hat er es aber auch ausgekostet. Dustin glaubt, er müsse für die Lebenslust des alten Herrn zahlen. Er hat recht. Gleichzeitig ist es aber eine Entschuldigung für eigene Versäumnisse. Und völlig überrascht muss er feststellen, dass sein eigener Sohn genau das will, was er nicht will. Während der Arbeit an dem Film ist es mir nicht aufgefallen, aber wenn von den drei Männern überhaupt jemanden die Schuld trifft, dann ist es der Jüngste. Er hatte die Idee zu dem Einbruch, er hat das Logbuch am Tatort liegengelassen. In *DANIEL* und *RUNNING ON EMPTY* zahlen die Kinder für ihre Eltern, hier zahlen die Eltern für das Kind.

FILMBULLETIN: In *DANIEL* haben Sie sich mit den Achtundsechzigern und ihren Eltern, in *RUNNING ON EMPTY* mit Achtundsechzigern und ihren Kindern beschäftigt.

SIDNEY LUMET: Diese Verbindungen und Variationen werden mir so gut wie immer erst im nachhinein bewusst. Ich suche meine Stoffe nicht wegen ihrer Gemeinsamkeiten aus. Ich suche nicht bewusst nach diesen Themen, sondern entscheide mich instinktiv für ein Drehbuch. Ganz und gar instinktiv. Dann versuche ich die Gründe für meine Entscheidungen zu rekonstruieren, aber meist nach Abschluss der Arbeit, selten davor. Oder ich halte nach einigen Jahren Rückschau und sage zu

mir: «Ah, das war es also, an dem ich interessiert war!»

FILMBULLETIN: In *FAIL SAFE* (1964) soll der Pilot von seiner Frau überzeugt werden, die Bombe nicht zu werfen, in *DOG DAY AFTERNOON* (1975) versuchen Familienmitglieder Pacino zur Aufgabe zu bewegen. In beiden Fällen ohne Erfolg.

SIDNEY LUMET: Nein, in beiden Fällen sind sie hilflos. Im ersten Film ist der äussere Druck zu gross, in *DOG DAY AFTERNOON* der innere. Dennoch sind Eltern-Kind-Beziehungen so intensiv, dass sie oft ein ganzes Leben lang andauern. Ich möchte Ihnen von einer Bekannten von mir erzählen, einer Frau von Siebzig mit einer vierzigjährigen Tochter. Eines Abends kam diese Bekannte zu uns zum Essen und sah völlig verändert aus. «Zum allerersten Mal in meinem Leben», erzählte sie, «haben meine Tochter und ich wirklich miteinander gesprochen. Ich bin so glücklich.» Was immer die beiden für ein Gefecht ausgestanden haben, es hat vierzig Jahre angehalten. Manchmal bricht die Beziehung früh ab, manchmal dauert sie bis zum Tod.

FILMBULLETIN: Der Zusammenhalt der drei Männer in *FAMILY BUSINESS* wird nicht nur von aussen, sondern auch durch Vertrauensverlust bedroht. Das gilt für das junge Paar in *THE APPOINTMENT* (1969) ebenso wie für die politischen Systeme in *FAIL SAFE*. In *PRINCE OF THE CITY* (1981) geht es genau um die Kollision des privaten und öffentlichen Vertrauens.

SIDNEY LUMET: *PRINCE OF THE CITY* beschäftigt sich genau mit dem Gegenteil von Vertrauen. Keiner traut dem anderen. Von Anfang an wissen alle, dass der Verrat allgegenwärtig sein wird. Die Leute von der Regierung wissen, dass sie Treat Williams verraten werden. Er weiss, dass sie ihn verraten werden. Und er weiss, dass sie wissen, dass sie ihn verraten werden. Sie tun es mit Vorsatz. Jeder, der mit einem anderen in Kontakt tritt, weiss, dass er womöglich, ja sogar wahrscheinlich verraten wird. Als Williams und Jerry Orbach sich am Flughafen treffen, sagen sie zueinander: «Ich vertraue dir! Wir müssen nur ein- und dieselbe Geschichte erzählen.» Dann umarmen sie sich, und während sie das tun, tasten sie sich nach Mikrofonen ab. Das ist diese Welt! Genau so geht es dort zu. Mein neuester Film *QUESTIONS & ANSWERS* spielt in einer Welt völligen Misstrauens. Nur der Held vertraut jedem und wird deshalb von allen betrogen.

FILMBULLETIN: Ist das auch ein Polizeifilm?

SIDNEY LUMET: Ja.

FILMBULLETIN: Es ist unverkennbar, dass Sie an zwei so-

zialen Institutionen besonders stark interessiert sind: der Polizei und der Gerichtsbarkeit.

SIDNEY LUMET: Tatsächlich sind es nur zwei Seiten ein- und derselben Medaille. Das eine ist nur das ausführende Organ des anderen. Ich bin kein Zyniker, aber ich mache mir nichts vor: Verrat ist in unserem Rechtssystem stets gegenwärtig, wahrscheinlich stärker als in jedem anderen Lebensbereich. Dort, wo man am meisten Vertrauen braucht, gibt es keins.

FILMBULLETIN: Auch den Medien ist ja nicht zu trauen, wenn man an DOG DAY AFTERNOON oder NETWORK (1976) denkt. Sie planen doch auch einen Film über einen TV-Prediger?

SIDNEY LUMET: «Kingdom». Aber der Film wird nie gedreht werden, weil uns die Wirklichkeit zuvorgekommen ist. Es war die Geschichte eines völlig korrupten Predigers, der den Leuten im Fernsehen ins Gewissen brüllt und sich am Ende um die Präsidentschaft bewirbt. Nun sind in den USA in jüngster Zeit ja bekanntlich zwei korrupte TV-Prediger aufgefliegen. Bis dahin war das Projekt überfällig, danach war es hinfällig.

FILMBULLETIN: Ist das Verhältnis zwischen Regisseur und Publikum auch eine Angelegenheit des Vertrauens?

SIDNEY LUMET: Mit Sicherheit. Ich bin nicht zynisch, ich mache Filme über grosse Vertrauensbrüche wie PRINCE OF THE CITY und QUESTIONS & ANSWERS, nur weil ich glaube, dass dies der Wahrheit entspricht. Ich selbst habe grosses Vertrauen in meine Mitmenschen. Ich vertraue auf das Publikum und seine Intelligenz.

FILMBULLETIN: Doch befürchten Sie nicht, das Publikum mit der Mischung aus komischen und tragischen Momenten zu überfordern? In DOG DAY AFTERNOON wird mit dem nahenden Abend auch die Tonlage der Geschichte langsam dunkler, doch in FAMILY BUSINESS gibt es nach dem missglückten Einbruch einen regelrechten Stimmungseinbruch.

SIDNEY LUMET: Wie Sie sich vorstellen können, ist es sehr schwierig, das richtige Mass zu finden. Wenn die Komödie zuviel Raum einnimmt, kann das Publikum tragische Ereignisse nicht mehr ernst nehmen. Wenn Sie die Komödie zu früh zurücknehmen, geht der Film aus der Form und wird schwerfällig. Die richtige Balance zu halten, hat bei diesem Film sehr viel Zeit und harte Arbeit gekostet.

FILMBULLETIN: Mit den Todesfällen in FAMILY BUSINESS gehen Sie sehr lakonisch um. Die erste Beerdigungsszene hat keine wichtige dramaturgische Funktion, ist aber unverzichtbar, um auf Connerys Tod vorzubereiten.

SIDNEY LUMET: Diese Szene war im Drehbuch zunächst gar nicht vorgesehen. Wir haben sie hinzugefügt, um das Thema «Tod» frühzeitig und möglichst unbeschwert einzuführen und das Publikum so auf Connerys Tod einzustimmen. Alle komischen Momente der ersten Beerdigung haben wir in der zweiten wieder aufgenommen. So wird der Schock des Zuschauers abgemildert. Wir wollen nicht, dass Connery stirbt, weil wir ihn im Lauf des Films liebgewonnen haben.

THE PAWNBROKER (1965)





TWELVE ANGRY MEN (1957)

FILMBULLETIN: Während Sie in *FAMILY BUSINESS* Connerys Sterben aussparen, zeigen Sie in *DANIEL* die Exekutionen beider Eltern, obwohl unter ökonomischem Gesichtspunkt eine Hinrichtung reichen würde. Sie halten bis zum bitteren Ende zu Ihren Figuren.

SIDNEY LUMET: Halten Sie eine der beiden Hinrichtungen für verzichtbar? Die beiden sterben doch völlig verschieden. Er, der flammende Ideologe, wird hilflos und ohne Widerstand auf den Stuhl geschnallt, der Stromstoss kommt, er stirbt. Doch sie kämpft, kämpft und kämpft. Sie bäumt sich so sehr gegen den Tod auf, dass die ganze Prozedur wiederholt werden muss. Die Art des Sterbens zu kennen, ist unerlässlich für das Verständnis der Figuren.

FILMBULLETIN: Hat es bei *FAMILY BUSINESS* Probleme bei der Zusammenarbeit der drei Stars gegeben?

SIDNEY LUMET: Überhaupt nicht. Wir können uns in den USA überaus glücklich schätzen, dass fast alle grossen Stars gute Schauspieler sind. Eines wollen diese guten Schauspieler ganz besonders: andere gute Schauspieler als Partner.

FILMBULLETIN: Der überzeugte Verbrecher Connery ist viel sympathischer als der bekehrte Verbrecher Hoffman. Dustin Hoffman wendet auch als einziger Gewalt an: er schlägt seinen Sohn, einen seiner Arbeiter, sogar seinen Vater.

SIDNEY LUMET: Weil er seine Aggressionen unterdrückt, brechen sie umso stärker hervor. Aber auch Connery ist

sehr brutal. Sie haben ständig das Gefühl, er könnte jeden Moment zuschlagen. Ausserdem kennt der Zuschauer Connerys frühere Rollen, und da kommt ein ganz schönes Vorstrafenregister zusammen.

FILMBULLETIN: Während Sie hier also das Image des Schauspielers bewusst einkalkulieren, haben Sie bei *PRINCE OF THE CITY* gegenüber der Produktionsfirma ORION darauf bestanden, die Hauptrolle mit einem Unbekannten zu besetzen.

SIDNEY LUMET: De Niro arbeitete für ORION an dem Projekt, zusammen mit David Rabe, einem hervorragenden amerikanischen Schriftsteller. Mir schien die ambivalente Haltung des Publikums zur Hauptfigur überaus wichtig zu sein. Doch jeder Star ist an sich ein Sympathieträger, sofort stellt sich ein Kontakt zum Publikum her. Diesen Vorschuss wollte ich der Figur auf keinen Fall geben. Der Zuschauer sollte kein vorgeprägtes Bild von der Figur haben, um sich unvoreingenommen auf die Geschichte einlassen zu können. Einen Mann wie De Niro abzulehnen ist natürlich glatter Wahnsinn, weil er ein echter Ausnahmeschauspieler ist, mit dem ich unbedingt irgendwann zusammenarbeiten möchte. Als ORION mich fragte, hatte De Niro das Projekt jedoch schon aufgegeben. Ich legte also meinen Standpunkt klar, dass für mich ein Star nicht infrage käme. So hatten wir von Anfang an eine gemeinsame Arbeitsgrundlage.

FILMBULLETIN: Sie haben einmal den Wunsch nach Vertragsschauspielern geäussert. Hätten Sie gern im Studiosystem gearbeitet?

SIDNEY LUMET: Ich hätte mich im Studiosystem wohlfühlt, natürlich abgesehen davon, dass man keine Freiheit hatte. Es hätte mich wahnsinnig gemacht, jemand anderem die *post-production* zu überlassen. Den Film zu schneiden, die Musik hinzuzufügen. Wie jeder Mensch würde ich von zwei Welten am liebsten die besten Seiten kombinieren. Wäre es nicht wunderbar, Dustin, Sean und Matthew bei einem Studio unter Vertrag zu haben? Oder Henry Fonda, James Mason und Simone Signoret?

FILMBULLETIN: Ein grosser Vorteil des Studiosystems war sicher die personelle Kontinuität, die Ihnen ja auch sehr wichtig zu sein scheint. In den Fünzigern und Sechzigern haben Sie oft mit *Boris Kaufman* gearbeitet. Ihre letzten neun Filme hat *Andrzej Bartkowiak* fotografiert. Sie haben jedoch fast nie einen Drehbuchautor mehr als einmal verpflichtet. Sie haben sich auch für *David Mamets* Drehbuch zu *THE VERDICT* (1982) entschieden, obwohl *Jay Presson Allen*, die Autorin von *PRINCE OF THE CITY*, eine neue Version geschrieben hatte.

SIDNEY LUMET: Jays Drehbuch war nicht das letzte. Zwei weitere Entwürfe sind danach noch entstanden. Jay ist eine hervorragende Autorin, doch ihre Überarbeitung des Mamet-Scriptes beschränkte sich auf eine Verbalisierung dessen, was David unausgesprochen gelassen hatte. Was David geschrieben hatte, war aber völlig klar und unmissverständlich. Ich hatte keinerlei Verständnisprobleme und ging davon aus, dass es dem Publikum

genauso gehen würde. Alles in Worte zu fassen, wäre zuviel des Guten gewesen. Wie Sie sicher wissen, war ja auch Redford lange Zeit an dem Projekt interessiert. Wenn nun ein Star seine Zusage hinauszögert, setzen die Autoren oft alles daran, ihm zu schmeicheln und ihm die Sache schmackhaft zu machen. Sie überarbeiten, überarbeiten und überarbeiten, solange, bis sie ihr Drehbuch völlig ruiniert haben.

FILMBULLETIN: Als Sie in den Fünzigern anfangen, Filme zu drehen, war das Studiosystem schon zusammengebrochen. Es gab einen Generationswechsel, mit Ihnen gingen Leute wie *George Roy Hill*, *John Frankenheimer* oder auch *Arthur Penn* vom Fernsehen zum Film. Gab es damals eine Art *esprit de corps*?

SIDNEY LUMET: Unbedingt. Wir waren vom Fernsehen begeistert. Alles war neu, es gab keine Regeln, wir mussten sie erfinden. Es war eine sehr experimentierfreudige und abenteuerliche Zeit. Wir haben dann fast alle zur gleichen Zeit zum Film gewechselt, weil die Liveübertragungen von Fernsehspielen, die uns am meisten Spass gemacht hatten, weitgehend eingestellt wurden.

FILMBULLETIN: Sind Sie aus dieser Zeit gut mit *Martin Ritt* bekannt? Sie haben an *THE LAST OF THE MOBILE HOTSHOTS* (1970) mit *James Wong Howe* gearbeitet, der in den Sechzigern viele Filme für Ritt fotografiert hatte, später verpflichtete Ritt für *NUTS* *Andrzej Bartkowiak*, der sich soeben mit *THE VERDICT* für das Gerichtsfilm-Genre empfohlen hatte.

SIDNEY LUMET: Marty und ich kennen uns seit vielen Jah-

FAMILY BUSINESS (1989)



ren. Er war beim live television mein Produzent. Aber da er in Kalifornien lebt, ist unser Kontakt vollständig abgerissen. Wir haben uns seit fünfundzwanzig Jahren nicht mehr gesehen. Ich war natürlich froh, dass er Andrzej für NUTS genommen hat. Marty rief mich an, und ich habe ihm Andrzej empfohlen.

FILMBULLETIN: In den frühen Fünfzigern schrieben Sie in einem Text über Ihre TV-Arbeit, die wichtigste Aufgabe sei die Koordination der verschiedenen Funktionsbereiche und künstlerischen Temperamente.

SIDNEY LUMET: Mehr als alles andere hat wahrscheinlich meine Theater-Erfahrung zu der Auffassung beigetragen, dass man dem Material in seiner besonderen Beschaffenheit nur durch die enge Kooperation aller Abteilungen gerecht werden kann. Damals ging es um die Plots der Theaterstücke, heute geht es um die Drehbücher. Beim Theater war die Zusammenarbeit lebenswichtig.

FILMBULLETIN: Ihre Theater-Erfahrung zahlte sich auch beim Umgang mit Situationen räumlicher Eingeschlossenheit aus, in die viele Ihrer Figuren geraten. Dennoch nehmen äussere Faktoren, zum Beispiel das Wetter, stets grossen Einfluss auf den Fortgang des Geschehens. Die Hitze in DOG DAY AFTERNOON, der Regen in THE LAST OF THE MOBILE HOT-SHOTS, Schnee in MURDER ON THE ORIENT EXPRESS (1974).

SIDNEY LUMET: Sie können es einfach nicht verhindern! Es ist allgegenwärtig, wie abgeschlossen Sie auch immer sein mögen. Sie haben darüber keine Kontrolle.

FILMBULLETIN: So möchte ja auch Henry Fonda in FAIL SAFE ziemlich unvermittelt wissen, wie das Wetter ausserhalb des Bunkers ist.

SIDNEY LUMET: Auch da haben wir wieder die Eingeschlossenheit, im Bunker und im Flugzeug. Wenn ich mich recht entsinne, schirmen nach dem Start des Flugzeugs Metallschilder die Fenster ab, so dass die Besatzung nicht sehen kann, wie das Wetter ist. Und dennoch wird es irgendwann eindringen. Und sei es über das Bewusstsein der Menschen.

FILMBULLETIN: Die Begrenzung der Räume wird in Ihren Filmen oft noch dadurch unterstrichen, dass Sie die Lichtquellen im Bild zeigen, Tischlampen oder Wandleuchten. Sowohl in NETWORK als auch in PRINCE OF THE CITY sind die Lichtquellen ständig im Bild, dabei wurden die Filme von verschiedenen Kameralenten fotografiert.

SIDNEY LUMET: Man muss bei der Wirklichkeit anfangen! Man bleibt nicht dort, sondern hofft, über sie hinaus gehen zu können. Aber die Wirklichkeit ist der Ausgangspunkt. Fang an mit dem, was vorhanden ist, und sieh zu, wie weit du es treiben kannst! (lacht) Nehmen wir DANIEL als Beispiel. Die verschiedenen Zeitebenen sind farblich voneinander getrennt. Aber weil die Lichtquellen oft im Bild zu sehen sind, wirkt es völlig realistisch. Was wie realistische Fotografie aussieht, ist oft weit davon entfernt. Ich will nicht, dass das Publikum die Technik wahrnimmt. Sie sollen es fühlen, nicht sehen.

FILMBULLETIN: Es gibt in Ihren Filmen manchmal aber

THE APPOINTMENT (1969)





THE VERDICT (1982)

auch grellfarbiges Licht. Zum Beispiel in THE LAST OF THE MOBILE HOT-SHOTS. Immer dann, wenn James Coburn sich erinnert...

SIDNEY LUMET: ... wird die ganze Angelegenheit blutrot. (lacht)

FILMBULLETIN: Auch die Rache-Szene in MURDER ON THE ORIENT EXPRESS ist tiefblau.

SIDNEY LUMET: Genau. Aber erneut war hier der Ausgangspunkt die Wirklichkeit. Das Nachtlicht im Schlafwagen ist nun mal blau.

FILMBULLETIN: In FROM RUSSIA WITH LOVE von Terence Young findet die Schlägerei zwischen Connery und Robert Shaw im Orientexpress auch bei blauer Beleuchtung statt.

SIDNEY LUMET: Die Kampfszene. Für die stilisierte Eröffnungssequenz in MURDER ON THE ORIENT EXPRESS habe ich die Idee auch in der Wirklichkeit gefunden. Der Film spielt zu der Zeit, als ich als Kind in New York aufwuchs. Es gibt bei uns den Begriff *yellow journalism*, die niedrigste Form des Sensationsjournalismus. Der Begriff entstand in der Zeit, als William Randolph Hearst als *eye-catcher* eine Ausgabe mit gelber Titelseite herausbrachte. Die «Daily News» konterte mit einer pinkfarbenen Ausgabe, der «Daily Mirror» zog mit einer grünen Ausgabe nach. Deshalb habe ich die Montagesequenz in meinem Film in diesen drei Farben gehalten. Man beginnt bei der Wirklichkeit und probiert aus, wie weit man sie stilisieren kann.

FILMBULLETIN: In NETWORK sollen Sie sich an Bildern

von de Chirico, in THE VERDICT an Caravaggio orientiert haben.

SIDNEY LUMET: Mit Caravaggio und THE VERDICT liegen Sie richtig. Doch wissen Sie, was wir bei NETWORK gemacht haben? Wir haben die Kamera korruptiert. Es fängt an mit einer netten realistischen Ausleuchtung, am Ende sieht alles wie ein Werbefilm aus.

FILMBULLETIN: Es ist faszinierend, wie Sie in PRINCE OF THE CITY allein über die Einstellungsgrösse die Veränderungen der Figuren vermitteln. Zu Beginn zeigen Sie Treat Williams und seine Partner in Halbtotale auch visuell als Einheit, nach dem Eingeständnis seines Verrats werden sie zum ersten Male durch Grossaufnahmen voneinander getrennt.

SIDNEY LUMET: Sehr richtig: die Einstellungen folgen genau den Veränderungen der Gefühle. Die Gruppe zerfällt.

FILMBULLETIN: In DOG DAY AFTERNOON entspricht die hektische Handkamera genau der Nervosität von Al Pacino, während Sie in einer Gefängniszene in DANIEL die ruhige Bewegung der Kamera gegenläufig zum Gefühlszustand Mandy Patinkins eingesetzt haben, der zum ersten Mal in diesem Film völlig aufgelöst ist.

SIDNEY LUMET: Wenn es drei Hauptrollen gibt wie in FAMILY BUSINESS, kommt noch eine vierte hinzu: *die Kamera*. Die Kamera ist nicht bloss ein Aufzeichnungsgerät, sie hat einen Job zu erledigen. Die Kamera muss etwas sagen, was kein anderer Bestandteil des Films beibringen kann. Sie darf nicht dasselbe tun wie die Schauspieler. Sie muss wie die Musik etwas hinzufügen. Ich



habe Filme ohne Filmmusik gedreht, DOG DAY AFTERNOON, NETWORK oder THE HILL, weil es keinen Grund für sie gab. Sie hätte nichts beitragen können. In diesem Sinn braucht jeder Film einen individuellen Kamera- und deshalb eigenen Schnittstil. Die beiden sind nicht zu trennen. Die Kamera ist mein anderer Star, dementsprechend will sie behandelt werden.

FILMBULLETIN: In MURDER ON THE ORIENT EXPRESS greifen Kameraarbeit und Musik glänzend ineinander, als der Zug den Bahnhof verlässt. Die endlose Fahrt scheint den Zug gleichsam zu feiern. Hatten Sie beim Drehen dieser Einstellung schon eine bestimmte Musik im Hinterkopf?

SIDNEY LUMET: Nein, die Musik kam später. Doch diese Einstellung war von Anfang an als eine Art Vorlage für den Komponisten gedacht. Ich wusste nicht, wie die Musik werden würde, aber eines wusste ich ganz genau: Wer zu dieser Einstellung keine schöne Musik schreiben kann, sollte seinen Beruf wechseln! Doch dann ist die Musik ja ganz wunderbar geworden.

FILMBULLETIN: Trotz Ihres ungeheuren Arbeitstempos, das Sie sich nach eigener Aussage beim Fernsehen angewöhnt haben, schrecken Sie vor aufwendigen Kamerafahrten offensichtlich nicht zurück.

SIDNEY LUMET: Beides schliesst sich nicht aus. Wegen der grossen Ausdrucksmöglichkeiten mag ich Kamerabewegungen sehr. Ich arbeite schnell, mache aber keine Kompromisse.

FILMBULLETIN: Die atemberaubendste Einstellung gibt es in THE APPOINTMENT.

SIDNEY LUMET: Sie haben den Film gesehen? Niemand hat ihn gesehen, nicht mal ich selbst! (lacht)

FILMBULLETIN: Die betreffende Einstellung haben Sie von einem sich umarmenden Paar bis zur Totale einer gesamten Insel aufgezogen. Wie war das technisch möglich?

SIDNEY LUMET: Mit einem Zoom und einem Helikopter. Wir haben den Zoom langsam von dem Paar zurückgenommen, dann stieg der Pilot immer höher, bis die ganze Insel im Blickfeld war. Der Pilot war überaus zuverlässig. Beim Schnitt haben wir dann jedes dritte Bild entfernt, weil die ganze Einstellung sonst viel zu lange gedauert hätte. So haben wir ein Drittel der Zeit gespart.

FILMBULLETIN: Nach dieser langen Einstellung in THE APPOINTMENT folgt sofort eine sehr schnelle, in quasi dokumentarischer Hektik inszenierte und geschnittene Sequenz in einer Agentur für Models. Abrupte Tempowechsel gibt es in Ihren Filmen oft auch in Momenten der Gewalt, zum Beispiel in DOG DAY AFTERNOON oder NETWORK.

SIDNEY LUMET: Auch in FAMILY BUSINESS, beim caper.

FILMBULLETIN: Aber so schnell ist der Schnitt da nicht.

SIDNEY LUMET: Ich bin froh, dass Ihnen das nicht aufgefallen ist! Doch die Einstellungen sind extrem kurz, zwölf, acht, ja sogar vier Bilder. Den Rhythmus des Films habe ich ständig im Kopf. So genau, dass ich während der Dreharbeiten stets weiss, wo und wie ich das Tempo verändern muss, um den gesamten Film zu beschleunigen oder zu drosseln. Ich drehe auch nur *master shots* und

DOG DAY AFTERNOON (1975)



keine *coverage*, weil ich weiss, dass ich das Material bei der Montage ohnehin nicht gebrauchen kann. Den Rhythmus des Films verliere ich keinen einzigen Tag aus den Augen.

FILMBULLETIN: Das Recht auf den *final cut* haben Sie nach *SERPICO* (1973) erhalten?

SIDNEY LUMET: Genau. *MURDER ON THE ORIENT EXPRESS* war der erste Film.

FILMBULLETIN: Sie haben aber schon vorher bestimmte Schnittstile von Film zu Film verfeinert. Die Rückblendentechnik aus *THE PAWNBROKER* (1965) haben Sie in *THE LAST OF THE MOBILE HOT-SHOTS* fortgeführt.

SIDNEY LUMET: Nein. Technik um ihrer selbst willen interessiert mich nicht im geringsten. Es kommt einzig und allein darauf an, dass sie hilft, die Geschichte zu erzählen, und zwar in narrativer Hinsicht, vor allem jedoch emotional und philosophisch. Die Technik an sich ist ohne Bedeutung. Ich hatte *L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD* nicht gesehen, als ich *THE PAWNBROKER* drehte. Doch alle Leute sagten: «Mein Gott, das ist so revolutionär, haben Sie den Resnais-Film nicht gesehen?» Daraufhin habe ich ihn mir angeschaut. In beiden Filmen war es nicht revolutionär, weil es jeweils das Beste für den Film war. Originalität hat keinen Wert an sich, technische Neuerungen haben für mich nur Gebrauchswert. Sie müssen etwas über die Figuren und ihr Verhalten ans Licht bringen. Filme, die sich auf die Technik konzentrieren, mag ich nicht, und für die betreffenden Regisseure habe ich auch nicht viel übrig.

FILMBULLETIN: Ein Beispiel für hervorragenden Schnitt ist *RUNNING ON EMPTY*. Zu Beginn gibt es nur Überblendungen, erst als die Familie ein neues (vorläufiges) Zuhause gefunden hat, kommt der erste Schnitt.

SIDNEY LUMET: Den gesamten Prozess – die Frage, wann ein Schnitt, wann eine Überblendung kommen soll – kann man keinem anderen überlassen.

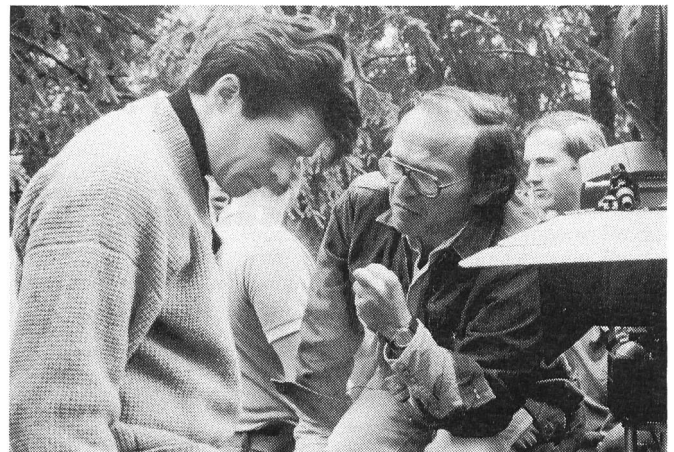
FILMBULLETIN: Als sich Christine Lahti in *RUNNING ON EMPTY* von ihrem Vater verabschiedet, den sie nie wieder sehen wird, gibt es eine wunderbare über fünf Sekunden lange Überblendung.

SIDNEY LUMET: Sie geht nach dem Treffen nach Hause und kann den Anblick seines Gesichtes einfach nicht loswerden. Sie hat es noch vor Augen, lange nachdem sie ihm gegenüber gesessen hat. Die Überblendung ist sehr lang, über fünf Meter.

FILMBULLETIN: Arbeiten Sie oft mit verschiedenen oder meist mit denselben Cuttern?

SIDNEY LUMET: Meist mit den gleichen. Ich versuche aber so oft wie möglich junge Leute einzuführen. *Andrew Mondschein*, der Cutter meiner letzten fünf Filme, arbeitete vorher für mich als *sound editor*. Er ist sehr talentiert. Nachdem er für mich den ersten Bildschnitt gemacht hatte, erhielt er Angebote von anderen Regisseuren. Nun ist er sehr gefragt und erfolgreich. Bei *QUESTIONS & ANSWERS* habe ich meinem bisherigen *sound editor* ein Entree gegeben. Das passiert also häufig. Im allgemeinen übernehme ich jedoch möglichst viele Mitglieder der Crew von Film zu Film. Man spart nicht nur Zeit, sondern entwickelt eine Art shorthand und völlige Aufrichtigkeit einander gegenüber. Und Vertrauen.

Das Gespräch mit Sidney Lumet
führte Lars-Olav Beier in Paris



Sidney Lumet

Seine Filme als Regisseur:

- 1957 *TWELVE ANGRY MEN* Kamera: Boris Kaufman
- 1959 *STAGE STRUCK* Kamera: Franz F. Planer
- THAT KIND OF WOMAN* Kamera: Boris Kaufman
- 1960 *THE FUGITIVE KIND* Kamera: Boris Kaufman
- 1961 *A VIEW FROM THE BRIDGE* Kamera: Michel Kelber
- 1962 *A LONG DAY'S JOURNEY INTO THE NIGHT* Kamera: Boris Kaufman
- 1964 *FAIL SAFE* Kamera: Gerald Hirschfeld
- THE HILL* Kamera: Oswald Morris
- 1965 *THE PAWNBROKER* Kamera: Boris Kaufman
- THE GROUP* Kamera: Boris Kaufman
- 1967 *THE DEADLY AFFAIR* Kamera: Freddie Young
- 1968 *BYE BYE BRAVERMAN* Kamera: Boris Kaufman
- THE SEA GULL* Kamera: Gerry Fisher
- 1969 *THE APPOINTMENT* Kamera: Carlo di Palma
- 1970 *THE LAST OF THE MOBILE HOT-SHOTS* Kamera: James Wong Howe
- KING: A FILMED RECORD – MONTGOMERY TO MEMPHIS* (Dokumentarfilm über Martin Luther King, Co-Regie: Joseph L. Mankiewicz)
- 1971 *THE ANDERSON TAPES* Kamera: Arthur J. Ornitz
- 1972 *CHILD'S PLAY* Kamera: Gerald Hirschfeld
- 1973 *THE OFFENSE* Kamera: Gerry Fisher
- SERPICO* Kamera: Arthur J. Ornitz
- 1974 *MURDER ON THE ORIENT EXPRESS* Kamera: Geoffrey Unsworth
- LOVIN' MOLLY* Kamera: Edward Brown
- 1975 *DOG DAY AFTERNOON* Kamera: Victor J. Kemper
- 1976 *NETWORK* Kamera: Owen Roizman
- 1977 *EQUUS* Kamera: Oswald Morris
- 1978 *THE WIZ* Kamera: Oswald Morris
- 1980 *JUST TELL ME WHAT YOU WANT* Kamera: Oswald Morris
- 1981 *PRINCE OF THE CITY* Kamera: Andrzej Bartkowiak
- 1982 *DEATHTRAP* Kamera: Andrzej Bartkowiak
- THE VERDICT* Kamera: Andrzej Bartkowiak
- 1983 *DANIEL* Kamera: Andrzej Bartkowiak
- 1984 *GARBO TALKS* Kamera: Andrzej Bartkowiak
- 1986 *POWER* Kamera: Andrzej Bartkowiak
- 1987 *THE MORNING AFTER* Kamera: Andrzej Bartkowiak
- 1988 *RUNNING ON EMPTY* Kamera: Gerry Fisher
- 1989 *FAMILY BUSINESS* Kamera: Andrzej Bartkowiak
- 1990 *QUESTIONS & ANSWERS* Kamera: A. Bartkowiak