

"Dann gibt es eine blitzschnelle Schärfeverlagerung" Gespräch mit Kameramann Haskell Wexler

Autor(en): **Beier, Lars-Olav / Wexler, Haskell**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **37 (1995)**

Heft 199

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866623>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



«Dann gibt es eine blitzschnelle Schärfenverlagerung»

Gespräch mit Kameramann
Haskell Wexler



mir gereicht.» Dieses Erlebnis habe ich natürlich aufgegriffen und – wenn Sie sich erinnern – sofort in den Film eingebaut. Es gab jedoch eine Sequenz, die in den Baumwollfeldern spielt und deshalb nur im Süden gedreht werden konnte. Ich habe Sidney angefleht: «Komm, nur für drei Tage! Da wird schon nichts passieren.» Schliesslich liess er sich darauf ein, wir drehten drei Tage und dann nichts wie rüber über die Mason-Dixon-Line.

FILMBULLETIN Die Sequenz hat mir immer gut gefallen, weil sie eine dokumentarische Unmittelbarkeit hat und Poitiers wirkt, als würde ein Schwarzer aus dem Norden hier tatsächlich zum ersten Mal sehen, unter welchen Bedingungen die Schwarzen im Süden arbeiten.

NORMAN JEWISON Genau darum geht es.

FILMBULLETIN Es gibt viele Sequenzen in diesem Film, die mit extremen Detailaufnahmen beginnen. Erst nach einiger Zeit folgt dann schliesslich eine Totale. Ich habe mir überlegt, ob das nicht eine Art filmisches Pendant zu Poitiers Ermittlungsmethode ist: Es sind sehr kleine – oft geradezu absurd winzige – Spuren und Indizien, die er zielsicher findet und die sich allmählich zu einem Gesamtbild zusammenfügen.

NORMAN JEWISON Das verdanken wir vor allem dem Genie von *Hal Ashby*, meinem damaligen Cutter! Mit Hal habe ich an vielen Filmen gearbeitet, zum ersten

FILMBULLETIN Für Norman Jewison haben Sie drei Filme fotografiert: *IN THE HEAT OF THE NIGHT* (1967), *THE THOMAS CROWN AFFAIR* (1968) und dann später *OTHER PEOPLE'S MONEY* (1991). Können Sie mir etwas über diese Arbeitsbeziehung erzählen?

HASKELL WEXLER *IN THE HEAT OF THE NIGHT* galt damals als sehr fortschrittlicher, radikaler Film über Rassismus. Dieses Bewusstsein, an etwas "Wichtigem" zu arbeiten, hat uns alle sehr stark zusammenschweisst: Rod Steiger, Norman Jewison und nicht zuletzt Hal Ashby, der als Cutter zu all diesen Filmen enorm viel beigetragen hat. Als wir eine erste Testvorführung von *IN THE HEAT OF THE NIGHT* veranstalteten, waren wir völlig verdattert, dass die Zuschauer an einigen Stellen laut lachten. Diesen Humor hatten wir bei der ungeheuren Ernsthaftigkeit, mit der wir zu Werke gegangen waren, völlig aus den Augen verloren. Aber er hat sicher nicht zuletzt zum grossen Erfolg des Films beigetragen.

Danach wollte Norman dann eher einen stilistisch avancierten Film machen. Wir besuchten die Expo '67 in Kanada, und als Norman dort die multi-screen-Technik sah, wusste er, dass er fündig geworden war. Er suchte nach einer besonders clever konstruierten Geschichte und bekam dieses Drehbuch in die Hände, das damals – glaube ich – den Titel «The Crown Caper» trug und

ziemlich miserabel war. Das haben wir genommen und versucht, das Maximum an stilistischer Raffinesse herauszuholen. Der Film kam dann auch sehr gut an.

FILMBULLETIN Waren die multi-screen-Sequenzen, in denen das Bild in sehr viele Einzelbilder zerlegt wird, eine besondere Herausforderung für Sie?

HASKELL WEXLER Ich hatte eine besondere Abneigung gegen sie! Um das legendäre Polospiel zu fotografieren, hatte ich nämlich einen ungeheuren Aufwand betrieben: Ich liess Kameras im Boden vergraben, ritt mit der Handkamera mitten durchs Geschehen, versuchte die Perspektive eines Poloschlägers zu simulieren, arbeitete mit langen Brennweiten – man macht sich keine Vorstellungen, wieviel Material ich insgesamt belichtet habe, und es waren wunderbare Sachen dabei. Dann entschied sich Norman, mit Hilfe der multi-screen-Technik den Eindruck zu erzeugen, das Ganze würde durch das Facettenauge eines Insektes gesehen. Meine tollen Aufnahmen waren auf der Leinwand nun so winzig klein, dass man sie überhaupt nicht mehr richtig würdigen konnte! Damals habe ich mich sehr darüber geärgert.

FILMBULLETIN Am Ende von *IN THE HEAT OF THE NIGHT* gibt es eine Szene, in der Sidney Poitier, Rod Steiger und Warren Oates vor einem Diner stehen. Sie sprechen miteinander, und wir sehen ihre Atemfahnen. Der Film wurde also in der *Kälte* der Nacht gedreht.

HASKELL WEXLER Oh, ja, die Nächte waren bitterkalt. Wir konnten nicht im tiefen Süden drehen, weil Sidney Poitier zuviel Angst hatte, dort zu arbeiten. Wir sind statt dessen in den Süden von Illinois gegangen, und Illinois gehört zu den Nordstaaten. Die Stadt war im Grunde tot, da war überhaupt nichts los – bis wir kamen. Die Mädchen gerieten völlig aus dem Häuschen: endlich mal ein paar interessante Männer! Einige Mitglieder der Crew haben ihre neuen Freundinnen dann auch gleich mit nach Hollywood genom-

men. Es gab Hochzeiten, Scheidungen, alles, was das Herz begehrt.

FILMBULLETIN Eine der stärksten Szenen des Films spielt auf dem Bahnsteig: Sidney Poitier will abreisen, doch Rod Steiger überredet ihn zum Bleiben. Obwohl sie recht lang dauert, sind Sie mit drei, vier Kamerapositionen ausgekommen. Gibt es Fälle, in denen Sie sich sagen: Die Szene ist exzellent geschrieben, die Schauspieler sind so gut in Form, dass eine kompliziertere visuelle Auflösung nur ablenken würde?

HASKELL WEXLER Da stimme ich unbedingt zu. Die Szene auf dem Bahnsteig wollte ich so schnell wie möglich in den Kasten bekommen – wie bei einem Dokumentarfilm, wo man die Unmittelbarkeit des Momentes einzufangen versucht. Auch wenn Schauspieler es gewohnt sind, eine Szene endlos oft zu wiederholen, gibt es doch sehr häufig Fälle, in denen man weiss: Jetzt oder nie! Und dann reichen unter Umständen auch zwei Kamerastandpunkte. Wenn man zu lange herumfummelt, mit den Scheinwerfern und den Reflektoren, beraubt man die Schauspieler der Möglichkeit, genau in dem Augenblick zu spielen, wenn sie heiss sind. Gute Regisseure haben dafür ein Gespür und sind in der Lage, die Schauspieler und die Technik zeitlich exakt aufeinander abzustimmen. Doch es kann selbst den besten Leuten passieren, dass sie nicht gleichzeitig voll da sind.

FILMBULLETIN Sehr eindrucksvoll und ungewöhnlich geschnitten ist die Szene, in der Warren Oates zu Beginn des Films die Leiche entdeckt.

HASKELL WEXLER Das war sicher Hal Ashbys Entscheidung, damit hatte ich nichts zu tun. Hal war ein unheimlich harter Arbeiter, er hat immer die ganze Nacht hindurch geschnitten, und wenn er nicht mehr konnte, dann hat er eben im Schneiderraum geschlafen. Auch als er dann später Regisseur war und mehr Geld verdient hat als die meisten anderen, hat er immer enorm viel Zeit im Schneiderraum verbracht.

FILMBULLETIN Es gibt viele Sequenzen in *IN THE HEAT OF THE NIGHT*, die mit extremen Detailaufnahmen beginnen. Und erst nach einiger Zeit folgt schliesslich eine Totale.

HASKELL WEXLER Ich habe eine *kinoptic lens*, ein 50mm-Makro-Objektiv, verwendet. Das haben Norman und ich auch bei *OTHER PEOPLE'S MONEY* verwendet. Als ich eine der Einstellungen vorbereitete, fiel es mir wieder ein: «Du, Norman», rief ich: «Das ist genau das gleiche verfluchte Objektiv, das wir damals bei *IN THE HEAT OF THE NIGHT* benutzt haben!» Wir haben damit zum Beispiel die Einstellung gedreht, in der Sidney Poitier die Leiche untersucht, und auch die, in der er das winzige Stück einer Pflanze betrachtet. Wir sehen Sidneys Gesicht, und dann gibt es eine blitzschnelle Schärfenverlagerung auf das Fitzchen, das er zwischen zwei Fingern dreht.

FILMBULLETIN *AN OTHER PEOPLE'S MONEY* gefällt mir gerade, wie die beiden Antipoden Gregory Peck und Danny De Vito durch ihre Büros charakterisiert werden.

HASKELL WEXLER Dem Film hätte es sicher genutzt, wenn am Anfang die Zeit, in der er eigentlich spielt, eingeblendet worden wäre. Dieser Trend, Fabriken aufzukaufen, um sie anschliessend zu liquidieren, ist vorbei. Aber in den Achtzigern war das teilweise erschreckend. Da fielen Tausende von menschlichen Existenzen blossen Zahlenspielerien zum Opfer.

Wo, glauben Sie, haben wir die Szenen gedreht, die in Danny De Vitos Büro spielen? In New York, Los Angeles, Vancouver?

FILMBULLETIN Ich habe keine Ahnung.

HASKELL WEXLER Im Studio. Ich denke, das haben wir sehr gut hinbekommen, denn kaum jemand ist bisher darauf gekommen.

Das Gespräch mit Haskell Wexler wurde im Juni 1992 von Lars-Olav Beier geführt