

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 38 (1996)

Heft: 205

Artikel: "Ich liebe einfach den Prozess des Schreibens" : Gespräch mit David Rayfiel

Autor: Midding, Gerhard / Rayfiel, David

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866589>

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>

«Ich liebe einfach den Prozess des Schreibens»

Gespräch mit David Rayfiel



1



2



3



4

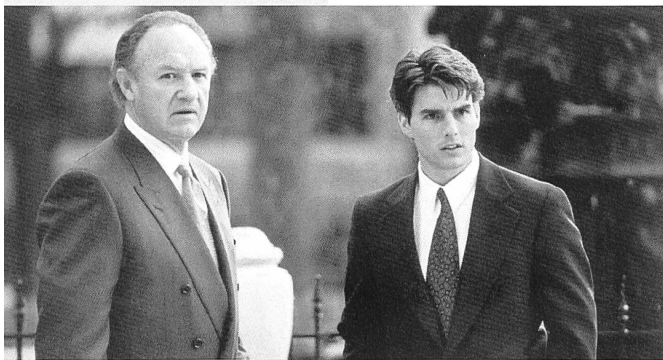
FILMBULLETIN Sie arbeiten seit mittlerweile drei Jahrzehnten hauptsächlich mit *Sydney Pollack*. Wie kam es zu dieser Zusammenarbeit?

DAVID RAYFIEL Er inszenierte eine Wiederaufführung meines Stückes «PS 193» in Los Angeles. Er hatte das Stück wohl in irgendeiner Theateragentur herumliegen sehen und mochte es sehr. Seine Inszenierung war ein viel grösserer Erfolg als die Uraufführung, die hier in New York *André Gregory* inszeniert hatte. Vielleicht, weil sie dort in L. A. einfach ausgehungert sind nach allem, was ernsthaft zu sein scheint! (lacht) *Burt Lancaster* kam, um sich das Stück anzuschauen, wir planten damals sogar, mit ihm eine gemeinsame Produktionsfirma zu gründen. Dank dieses Theatererfolgs bekam ich das Angebot, fürs Fernsehen zu schreiben. Ich schrieb ein Buch mit dem Titel «Something about Lee Wiley». Die Fernsehproduzenten sagten ganz stolz zu mir: «Wir werden es *Sydney Pollack* zu lesen geben!» Ich wusste damals noch nicht, dass er ein so erfolgreicher Fernsehregisseur war, ich hatte ihn nur

einmal kurz in New York kennengelernt, als er zusammen mit *Maureen Stapleton*, (der damaligen Ehefrau *Rayfiels*) und anderen in einer Fernsehproduktion von «For whom the bell tolls» als Schauspieler mitwirkte.

FILMBULLETIN War Ihr erster Fernsehfilm eine regelrechte Biographie der Sängerin *Lee Wiley*?

DAVID RAYFIEL Nein, er greift eher Episoden aus ihrem Leben auf. Sie war eine selbstzerstörerische Version von *Peggy Lee*: ebenso talentiert, aber nicht so erfolgreich. Ich kannte sie nicht in ihrer besten Zeit, ich habe sie nur einmal später in New York erlebt. Sie führte ein chaotisches Leben, Liebschaften brachten sie an den Rand des Wahnsinns, sie trank. Die Handlung beginnt an dem Punkt, an dem sie an der Schwelle zum grossen Erfolg in New York stand, was sie in grosse Angst versetzte. Sie heiratete einen reichen Erben und zog mit ihm nach Oklahoma, zurück in ihre Heimat. Bei einem Ausritt verletzte sie sich und erblindete. Irgendwann eröffnete ihr der Arzt, der sie untersuchte: «Lee, ich



5



6



7



8

WERKSTATTGESPRÄCH

glaube, du kannst sehen!» Sie hatte sich hinter dieser hysterischen Blindheit versteckt. Unser Film war sehr ungewöhnlich, ich fing das Projekt als eine Art Brief an, in dem ich schrieb, wie ich einen Film über sie machen würde, und dann sind wir schon mit-ten drin ... es gibt ein Gemälde der Frau, dann sieht man sie real, die Ebenen verschieben sich ständig. Man sieht sie reiten, hört aber nicht die Pferdehufe, sondern einen Trommelwirbel aus einem Jazzclub in der 52nd Street. Es gibt Dialogfetzen aus dem Off: «Time for what, Lee?»

Robert Altman kaufte sich damals sofort eine Kopie der Sendung, er glaubte, jetzt würde ein neues Zeitalter im Fernsehen beginnen, eine Art Nouvelle vague. Aber das war nicht von Dauer. Der Film war Teil einer Anthologie, dem «Chrysler Theatre». Bob Hope war der Zeremonienmeister. Der Film war nichts für ihn, erst recht nichts für Chrysler. Eine Woche später trat Hope vors Publikum und entschuldigte sich in aller Form für die Sendung. Aber wir wurden auch mit Preisen ausgezeichnet, es gab eben auch Leute, die begriffen, was wir da machten. Wir haben uns einfach nicht bemüht, naturalistisch zu sein, warum auch? Schon als ich anfang zu schreiben – ich ging auf die Yale Drama School –, kam es mir nie in den Sinn, realistisch zu schreiben. Das Leben ist real, das Theater muss es nicht sein. Schauen Sie sich doch nur einmal Masken aus dem Südpazifik an, da hat niemand versucht, genaue Abbilder von Gesichtern zu schaffen, die hatten einen anderen Zweck. Und ich glaube, dass die Kinoszuhauer das auch in einem gewissen Rahmen akzeptieren: Immerhin haben sie an der Kasse acht Dollar bezahlt, da wollen sie etwas anderes sehen als das, was sie täglich auf der Strasse erleben können.

FILMBULLETIN Haben Sie damals einen grossen Unterschied zwischen den Dialogen gemacht, die Sie für verschiedene Medien geschrieben haben, für das Theater, das Fernsehen, später den Film?

DAVID RAYFIEL Im Film braucht man natürlich weniger Dialoge, und man muss aufpassen, dass die Worte keine Paraphrase der Bilder werden. Aber was den Tonfall betrifft, die Frage, ob eine Passage lyrisch sein sollte oder nicht, unterscheiden sich die Medien nicht sehr. Das Theater lässt mehr Arien zu, das Kino natürlich nicht.

FILMBULLETIN In den frühen sechziger Jahren haben Sie weitere Fern-

sehspiele geschrieben, auch für andere Regisseure neben Pollack. Aber als dieser seinen ersten Kinofilm, *THE SLENDER THREAD* (1965), drehte, bat er Sie, einige Szenen zu überarbeiten. Stimmt es, dass Sie dafür mit einer Schreibmaschine entlohnt wurden?

DAVID RAYFIEL Ja, ich konnte kein Geld dafür nehmen, es waren wirklich nur ein paar Szenen. Ich weiss auch gar nicht, ob die Regeln der Writers Guild zugelassen hätten, dass ich offiziell hätte mitarbeiten können, denn ich war damals noch gar kein Mitglied der Gilde an der Westküste. Später wurde das dann ein Ritual: Da die Schreibmaschinen von IBM von Jahr zu Jahr besser wurden, schenkte mir Sydney bei jedem Film eine neue.

FILMBULLETIN Es gibt in *THE SLENDER THREAD* eine Dialogzeile, die wortwörtlich in *THREE DAYS OF THE CONDOR* wiederholt wird: «You think that not being caught in a lie is the same as telling the truth.» Stammt die von Ihnen?

DAVID RAYFIEL Ja, richtig. Manchmal plagiiert man sich selbst.

FILMBULLETIN An Ihren Dialogen hat mich immer wieder fasziniert, wie lyrisch sie sind. Eine Zeile wie «I can't remember yesterday, and today it rained» aus *THREE DAYS OF THE CONDOR* ist mir unvergesslich, weil sie sehr aus dem Rahmen eines Genrefilms herausfällt.

DAVID RAYFIEL Bertrand Tavernier sagte mir, er habe mich genau wegen dieses lyrischen Aspekts für *DEATH WATCH* und *ROUND MIDNIGHT* engagiert. Für mich steckt hinter einer solchen Dialogführung aber keine Absicht, wie etwa bei *Stirling Silliphant* (dem Drehbuchautor von *THE SLENDER THREAD*), der ein regelrechtes Raster entworfen hatte und genau festlegte, an welchen Stellen es brillante Dialogsätze geben sollte. Für mich soll die Sprache realistisch klingen, aber nicht unbedingt realistisch sein. Der Rhythmus und die Wortwahl sind etwas anders als in der Alltagssprache. Das liegt daran, dass ich in meiner Jugend soviel Zeit mit Jazzmusikern verbracht habe. Das "black english", wie es die schwarzen Musiker nennen, hat eine ebenso lange Tradition wie die Verse Shakespeares, wenngleich es keine niedergeschriebene, sondern eine improvisierte Sprache ist. Ich will nicht urteilen, ob mein Stil nun gut oder schlecht ist, aber es gibt niemanden, der so wie ich schreibt. Es ist mir einfach unbegreiflich, wie man als Autor Dialoge schreibt, die einfach

nur der Situation angemessen sind. Es ist furchtbar, genau das auszudrücken, was man ausdrücken will. Das ist einfach nicht gut genug, man muss es verschlüsseln, man muss etwas einfangen, das in der Luft liegt. Dialoge sollten, besonders in Krisensituationen, so gut sein, dass man sie singen könnte wie in einer Oper. Aber oft geht man Klischees auf den Leim, gegen die ich eigentlich nichts einzuwenden habe. Dennoch muss man nach einer anderen Lösung suchen. In *SABRINA*, den ich im Augenblick mit Sidney schreibe, hat sich beispielsweise ein Satz von Fassung zu Fassung irgendwie halten können, den ich völlig falsch finde. Der junge Bruder sagte zum Helden: «She's the best thing that ever happened to you, and you know it.» Ich finde den Satz dermassen abgedroschen – und dennoch weiss ich nicht, wie wir den ändern sollen. Das macht mich ganz verrückt!

FILMBULLETIN Sie sprachen eben von einer sozusagen "absichtslosen" Dialogführung. Wie aber finden Sie zu den Dialogen, wie arbeiten Sie?

DAVID RAYFIEL Das Schreiben ist oft ein ganz automatischer Prozess. Tennessee Williams sagte einmal, Grundlage des guten Schreibens seien die «Tücken des Gedächtnisses». Für ihn mag das zutreffend gewesen sein, vielleicht entstand daraus die Poesie seiner Stücke. Aber natürlich ist es mehr als das. Was die Quellen der Inspiration sind, ist freilich schwer zu sagen. Wenn ich am Schreibtisch sitze, weiss ich noch nicht, was ich in einer Minute schreiben werde. Ich müsste eigentlich ein Ziel für jede Szene haben, eine präzise Vorstellung – verstehen Sie mich nicht falsch, ich will meine Arbeitsweise nicht als eine Tugend darstellen. Sehr oft schweifen die Ideen in der Arbeit mit Sydney einfach von der jeweiligen Szene ab. Was will eine Person in einer bestimmten Szene? Nun, ehrlich gesagt, ich weiss es nicht immer. Ich folge oft falschen Spuren; wenn ich am Ziel angekommen bin, wird mir meist bewusst, dass dies eher zufällig passiert ist.

Ein Dialogsatz ergibt sich einfach aus dem vorangegangenen. Das ist eine sehr zeitaufwendige, vielleicht verschwenderische Arbeitsweise. Bei *THE FIRM* zum Beispiel steckten wir regelrecht fest, bis *Robert Towne* zu uns stiess. Ich hatte viele Änderungen gegenüber dem Plot der Romanvorlage vorgenommen, der Film ging einfach weiter und weiter und fand kein Ende! (lacht) Aber Bob besitzt eine ungeheu-

re Disziplin, was die Entwicklung des Erzählfadens angeht. Das Buch wurde kohärenter, klarer.

Ich bin da ganz anders. Ich habe zum Beispiel noch nie in meinem Leben ein Treatment geschrieben. Ich wüsste gar nicht, wie. Zu Anfang entwickelten Sydney und ich etwas, das wir *pre-first draft* nannten, einen sehr vorläufigen Entwurf. Oft fehlte Sydney da etwas: «Wäre es nicht schön, wenn die Figur hier ihre Motive etwas deutlicher erklären würde?» Oft hatte ich sogar entsprechende Passagen geschrieben, dann aber verworfen. Sydney bat mich daraufhin: «Könntest du mir in Zukunft alles schicken, was du in den Papierkorb wirfst?» Und tatsächlich waren viele dieser Dinge nützlich für ihn, als Hintergrund der Figuren etwa, den er dann in den Diskussionen mit den Schauspielern darlegen kann. Manchmal setzte ich den *subtext* auch in die Regieanweisungen, ich schreibe also nicht einfach nur: «Charlie: (glücklich) Wo bist du gewesen?», sondern notiere auch die wahren Gedanken der Figur in der Klammer. Das ist zumindest für Sydney hilfreich, auch wenn es die Schauspieler gar nicht zu lesen bekommen.

FILMBULLETIN Pollack streicht in Interviews immer heraus, wie wichtig es ihm ist, das Rückgrat eines Buches, einer Szene zu finden. Wird Ihre gemeinsame Arbeit fruchtbar durch die Gegensätze in Ihrer Herangehensweise?

DAVID RAYFIEL Exakt. Wir ergänzen uns, es entsteht da eine ganz natürliche, selbstverständliche Balance. Sydney hat es gern, wenn die Dinge funktionieren, er setzt gern Dinge zusammen. Wenn zum Beispiel etwas in unserem Haushalt defekt ist, sage ich immer zu meiner Frau: «Warten wir bis Sydney kommt.»

Als ich jetzt vor zwei Tagen aus Los Angeles zurückflog, war Sydney ganz frustriert, da uns in einer bestimmten Szene ein Dialogsatz fehlte. Deshalb hat er auch eben angerufen, weil er weiss, dass er mich hier zu Hause ans Telefon bekommen kann. Sie haben das Gespräch ja gerade mitbekommen: Er geht ganz mathematisch vor, wir müssen von Punkt A nach Punkt C kommen, deshalb drängt er darauf, dass wir B finden. Ich kann das nicht so ohne weiteres, ich beschreibe lieber Umwege. Ich weiss, dass dies nicht die effizienteste Arbeitsweise ist, aber Sydney kennt mich und gesteht mir das zu. Wobei

1
Francis Borier,
Dexter Gordon
und Martin
Scorsese
in *ROUND
MIDNIGHT*
Regie: Bertrand
Tavernier

2
David Rayfiel
und Sydney
Pollack

3
Dexter Gordon
in *ROUND
MIDNIGHT*
Regie: Bertrand
Tavernier

4
Dexter Gordon
und Bertrand
Tavernier bei
den Dreharbeiten
zu *ROUND
MIDNIGHT*

5
Gene Hackman
und Tom Cruise
in *THE FIRM*
Regie: Sydney
Pollack

6
Robert Redford
in *HAVANA*
Regie: Sydney
Pollack

7
Cliff Robertson
und Robert
Redford in
*THREE DAYS
OF THE CONDOR*
Regie: Sydney
Pollack

8
Faye Dunaway
in *THREE DAYS
OF THE CONDOR*
Regie: Sydney
Pollack



1



2



1



3

WERKSTATTGESPRÄCH

ich gar nicht davon überzeugt bin, dass Effizienz ein gültiges Kriterium für das Schreiben ist, es sei denn, es geht um die Aufschrift eines Schildes: «Eintritt verboten!»

FILMBULLETIN Pollack und Bertrand Tavernier sind wahrscheinlich absolute Gegenpole, denn Tavernier verrät doch immer eine starke Skepsis gegenüber dem *plot*.

DAVID RAYFEL Er sagt immer wieder zu mir: «Je déteste l'intrigue!» Und von Sydney bekomme ich das genaue Gegenteil zu hören. Er wünscht sich, es müsste überhaupt keine Dialoge geben, nur Situationen, die so aussagekräftig sind, dass man den Film auch in einer fremden Sprache verstehen würde. Aber tut mir leid, so denke ich nicht. Prinzipiell sympathisiere ich mit Bertrands Standpunkt, aber letztlich würde ich doch sagen, dass ich meine beste Arbeit für Sydney geleistet habe. Das Schöne an der Arbeit mit Bertrand ist, dass sehr viel Überflüssiges seinen Weg in die Filme findet. Es passiert, dass ich ihm ganz nebenbei eine Anekdote erzähle, in die er sich augenblicklich verliebt. Und sie ist nie ganz irrelevant, irgendwie findet er immer einen Grund, sie in die Filme einzubauen. In Hollywood herrscht natürlich ein ganz anderes Klima. Da müssen Drehbücher dem entsprechen, was man über Bestseller sagt: sie müssen *page turner* sein, man soll es gar nicht abwarten können, die nächste Seite zu lesen. Schauen Sie sich beispielsweise *INTERVIEW WITH THE VAMPIRE*, den neuen Vampir-Film mit Tom Cruise an, da gibt es jede Menge spektakulärer Szenen, aber ich konnte keinem wirklich starken Erzählfaden folgen. Deshalb bezweifle ich, dass er das Publikum wirklich ansprechen wird. Obwohl mich die Einspielergebnisse wahrscheinlich widerlegen werden. Ich bin aber auch davon überzeugt, dass Bertrand seine beste Arbeit leistet, wenn er sich an eine starke dramatische Handlung anlehnt, wie etwa in seinem Erstling, *L'HORLOGER DE SAINT PAUL*. In *DEATH WATCH* haben wir uns mal ganz auf die Geschichte konzentriert, und dann haben wir sie aus den Augen verloren, da gab es immer einen Wechsel. Und in *ROUND MIDNIGHT* gab es eigentlich auch keinen richtigen Plot, da treibt die Handlung dahin.

FILMBULLETIN Bei aller Gegensätzlichkeit gibt es dennoch Ähnlichkeiten, wie zum Beispiel die Montagesequenzen in Pollack- und Tavernier-Filmen, in denen der Plot für einige Momente hinter die Beschwörung einer bestimmten Atmosphäre zurücktritt.

«Ich muss mich zurückziehen. Dann lasse ich die Figur auf dem Papier bestimmte Dinge sagen, eines führt zum anderen, und am Ende des Tages weiss ich dann: „Aha, so eine Art von Mensch ist das also!“»

DAVID RAYFIEL Ja, das machen beide gern. Sydney und ich sprachen gerade darüber, ob das auch wieder bei *SABRINA* funktionieren würde. Er mag Szenen, in denen man zwei Leuten bei einer Unterhaltung zuschaut, aber nicht hört, was sie sagen. Trotzdem merkt man, wie sehr sie die Gesellschaft des anderen geniessen. Auch das ist ja nicht naturalistisch. Aber ich denke, die effektivste Weise zu verdeutlichen, worin die Geschichte eines Films besteht, ist der Stil dieses Films. Er ermöglicht es den Zuschauern, ihn zu verstehen, der Handlung zu folgen.

FILMBULLETIN Das bringt mich auf eine weitere Gemeinsamkeit: Die Anfangsszenen von *ROUND MIDNIGHT* und *OUT OF AFRICA* sind ähnlich enigmatisch. Die Zuschauer werden durch Dialogsätze, deren Bedeutung ihnen erst viel später erschlossen wird, in die Welt der Filme hineingezogen.

DAVID RAYFIEL Ein wenig geheimnisvoll darf es am Anfang schon sein, denn die Zuschauer spüren, dass ihnen später erklärt werden wird, in welchem Zusammenhang diese Sätze stehen. Man muss aber sehr vorsichtig sein, darf seinen Kredit nicht verspielen, denn das Publikum wird ungeduldig, wenn die Dinge keinen Sinn ergeben.

FILMBULLETIN Ihre Art des Schreibens ist sehr genau auf die jeweiligen Charaktere und Situationen eines Films abgestimmt. Gleichzeitig werden Sie aber häufig als *script doctor* engagiert, um innerhalb weniger Wochen ein Drehbuch umzuschreiben. Wie können Sie sich so kurzfristig in eine Geschichte einfühlen?

DAVID RAYFIEL Es sind immer drei Wochen, oder zumindest machen die Studios oder Produzenten immer das Angebot, einen für drei Wochen zu engagieren. Aber jeder weiss, dass es länger dauert. (lächelt) Ich muss Ihnen gestehen, dass ich erst gar nicht so viel über die Figuren nachdenke, ich habe keine klare Vorstellung von ihnen. Nehmen wir beispielsweise David, den jüngeren Bruder in *SABRINA*. Ich könnte abstrahieren und mir sagen: Er ist wie Peter Pan, ein wenig verloren und so weiter. Das funktioniert für mich nicht. Für mich entwickelt sich eine Figur immer aus den Dialogen. Dialoge sind gar nicht abstrakt, erst recht nicht auf dem Papier. Ich muss immer auf dem Papier sehen, wie weit wir sind. Sydney liebt es, zu diskutieren und dabei der Phantasie freien Lauf zu lassen. In solchen Situationen, vor allem im Austausch mit einem zusätz-

lichen Autor, kann ich nur selten Ideen entwickeln. Ich muss mich zurückziehen. Dann lasse ich die Figur auf dem Papier bestimmte Dinge sagen, eins führt zum anderen, und am Ende des Tages weiss ich dann: «Aha, so eine Art von Mensch ist das also!»

Vielleicht sind die Ideen auf einer Art Warteschleife, ich weiss Dinge über die Charaktere, ohne dass sie mir bewusst sind. Wenn Ihnen das nicht zu weit hergeholt klingt, möchte ich folgenden Vergleich anstellen. Wale und Tümler besitzen ungeheuer grosse Gehirne. Wissenschaftler haben herausgefunden, dass sie unglaubliche Tagträume haben, jenseits dessen, was Sie und ich uns vorstellen können. Aber da sie nichts bauen, konstruieren können – schliesslich besitzen sie keine brauchbaren Daumen –, sind es Träume in einer nicht-konkreten Form. Für mich wird eine Figur, eine Idee erst konkret, wenn etwas im Dialog gesagt wird. Das ist ein ähnliches Problem wie das Malen: Wie weit im Voraus kann man ein Gemälde planen? Das entsteht doch erst bei der Arbeit, indem man etwas versucht oder eine Idee verwirft und es auf eine andere Weise neu probiert.

FILMBULLETIN Gibt es für Sie bei der Figurenzeichnung nicht doch Referenzpunkte? Die *Redford*-Figur in *OUT OF AFRICA* beispielsweise vereint in sich Eigenschaften der Charaktere, die er in *JEREMIAH JOHNSON* und *THE WAY WE WERE* spielte.

DAVID RAYFIEL Sehr viele Merkmale der Figur stammen natürlich von Denys Finch Hatton, der realen Person, die dem Film zugrunde liegt. Das waren Fragen, die Sydney und mich sehr persönlich ansprachen: Was ist das für ein Mensch, der diesen Zwang verspürt, ständig wieder fortzugehen von der Frau, die ihn liebt? Den Zwiespalt einer solchen Figur konnte ich gut verstehen. In Sydneys Filmen bleiben die Hauptfiguren am Ende fast immer allein. Sydney hat diese Geschichten nicht geschrieben, aber er hat sich Stoffe ausgesucht, die so enden. Wie am Ende von *THREE DAYS OF THE CONDOR*, wo der CIA-Beamte zu Redford sagt: «Sie werden ein sehr einsamer Mann sein.» Das passt zur Figur und ihrer Situation, dennoch hat ein solcher Satz normalerweise in einem Thriller nichts verloren. Aber manchmal sind es persönliche Beobachtungen oder Erfahrungen, die einen bestimmte Entscheidungen treffen lassen.

FILMBULLETIN *THREE DAYS OF THE CONDOR* ist vielleicht das schlagendste Beispiel dafür, wie sehr es in Ihren frühen Arbeiten mit Pollack darauf ankam, Genrekonventionen und Klischeesituationen zu unterlaufen.

DAVID RAYFIEL Das war anfangs immer eine Selbstverständlichkeit. Die Prämisse von *THREE DAYS OF THE CONDOR* ist absurd und lächerlich, aber sie ist spannend, sie packt das Publikum augenblicklich. Danach haben wir immer mehr vom Plot der Romanvorlage herausgeschmissen.

FILMBULLETIN Eine der Konventionen, unter denen der Film leidet, ist die obligatorische Bettszene. Eigentlich hätten die beiden Protagonisten keinen Grund, miteinander zu schlafen, ausser, dass sie eben die Stars des Films sind.

DAVID RAYFIEL Stimmt, das war nicht sehr überzeugend. Sie kennen sich gerade einen Tag, sie mag ihn eigentlich nicht, er hat Todesangst.

FILMBULLETIN Die Szene am Morgen danach ist jedoch schön, dieses Gefühl der Beklommenheit, weil beide die Intimität vielleicht als zu früh und zu überraschend empfinden.

DAVID RAYFIEL Ich habe mich, glaube ich, ganz gut aus der Klischeesituation hinausmanövriert, indem ich ihr diese ironische Haltung verlieh. Ich mag sie sehr in dieser Szene, sie hat Humor, er jedoch fühlt sich unbehaglich, ist unruhig. Ich fand es interessant, dass es in diesem Film zwei Bögen gab, die sich kreuzen. Eine Frau, die sehr verschlossen und in sich gekehrt ist – sie beruhte auf einer sehr talentierten New York Schauspielerin, Zohra Lampert, die in einem meiner Stücke mitspielte. Sie lernt durch die Begegnung mit Redford, Vertrauen zu gewinnen und das Gefühl, dass jemand zu ihr Vertrauen entwickelt. Und dann gibt es Redford, der zu Anfang noch sagt, dass er einigen Leuten vertraut. Dann auf einmal ist er in einer Situation, wo er nur noch fliehen kann, weil seine ganze Welt zerstört ist. Und er misstraut auch ihr – wenn Sie sich an die Abschiedsszene auf dem Bahnsteig erinnern –, was sie tief verletzt.

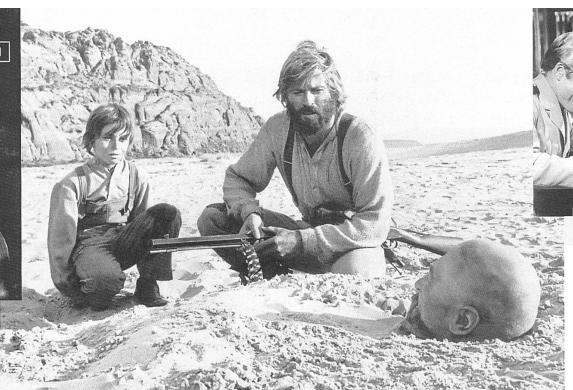
FILMBULLETIN Die Szenen am Morgen danach sind ein richtiges Motiv, das sich durch viele Ihrer Bücher zieht. In *THE WAY WE WERE* oder auch *THE ELECTRIC HORSEMAN* gibt es diese Verlegenheit, als er aufwacht und sie sich dafür entschuldigt, dass sie in der Wildnis kein Taxi rufen konnte.

DAVID RAYFIEL Ich erinnere mich an die Szene, kann Ihnen aber nicht sagen,

1
Faye Dunaway
und Robert
Redford in
*THREE DAYS OF
THE CONDOR*
Regie: Sydney
Pollack

2
Romy Schneider
und Max von
Sydow in *DEATH
WATCH* Regie:
Bertrand
Tavernier

3
Liv Ullmann
und David
Carradine in
*DAS SCHLANGEN-
GENE*
Regie: Ingmar
Bergman



«Ich versuche, eine Figur immer so interessant wie möglich zu machen, egal, wie gebildet sie ist.»

1 Harvey Keitel und Romy Schneider in *DEATH WATCH* Regie: Bertrand Tavernier

2 Robert Redford in *JEREMIAH JOHNSON* Regie: Sydney Pollack

3 Robert Redford und Barbra Streisand in *THE WAY WE WERE* Regie: Sydney Pollack

4 Sydney Pollack mit Willie Nelson und Ronald Swartz bei den Dreharbeiten zu *THE ELECTRIC HORSEMAN*

5 Jane Fonda und Robert Redford in *THE ELECTRIC HORSEMAN* Regie: Sydney Pollack

wer sie geschrieben hat. Der Autor, der im Vorspann genannt wird, ist Robert Garland, dann haben Alvin Sargent und ich viele Szenen geschrieben. Ich weiss nicht mehr, wer der Autor des ersten Drehbuchentwurfs war, aber wie viele erste Entwürfe steckte er voller Energie und Ideen. So war es auch bei RAIN MAN, an dem Kurt Luedtke und ich zeitweilig arbeiteten, als Sydney ihn inszenieren sollte. Mir ist entfallen, wer der ursprüngliche Autor war, aber sein Buch war viel ehrlicher als der spätere Film, jedoch kommerziell bei weitem nicht so vielversprechend.

FILMBULLETIN THE ELECTRIC HORSEMAN und DEATH WATCH erzählen von einem gewissen Punkt an die gleiche Geschichte: eine Figur, die im Mittelpunkt des Medieninteresses steht und bei der Flucht begleitet wird von einem Reporter beziehungsweise einer Reporterin, die sich erst später als solche zu erkennen geben. Ist das ein Zufall?

DAVID RAYFIEL Die Ähnlichkeit ist mir bislang noch nicht aufgefallen. Welcher von beiden Filmen kam früher?

FILMBULLETIN DEATH WATCH. In beiden Filmen gibt es beispielsweise Szenen mit einem Lastwagenfahrer, der ihnen aus Sympathie hilft.

DAVID RAYFIEL Aber ich glaube, die war in THE ELECTRIC HORSEMAN etwas besser ausgearbeitet. Der Film war offensichtlich ein ganz kommerzielles Projekt, aber mir gefiel die Geschichte, denn der Mann tat all das im Grunde, nicht um sich selbst zu helfen, sondern seinem Pferd zuliebe. Redford mochte natürlich die Naturverbundenheit der Figur; er selbst ist ja sehr engagiert im Umweltschutz. Deshalb habe ich den Dialog geschrieben, in dem seine Figur davon erzählt, dass die Wildnis, in der sie sich befinden, einmal ein Binnenmeer war. Ich war ganz stolz, als das Drehbuch mit dem Vermerk: «Korrekt» aus der Abteilung, in der solche Fakten nachgeprüft werden, zurückkam.

FILMBULLETIN Aber der Satz in JEREMIAH JOHNSON, als er dem Flug des Falken folgt, der stammt doch sicher von John Milius und nicht von Ihnen?

DAVID RAYFIEL Der stammt von mir: «It would take me a week to reach that mountain, and he'll be there in ... hell he's there.» Den Satz wollten sie erst herauschneiden, aber Redford bestand darauf, dass er im Film bleibt.

FILMBULLETIN Ich möchte gern noch weiteren Parallelen in verschiedenen Filmen nachgehen. Immer wieder gibt es die Frage der Monatsnamen. In

JEREMIAH JOHNSON sind die Fallensteller nicht sicher, ob es März oder April ist. In THE WAY WE WERE gibt es dieses Spiel, wo unter anderem nach dem besten Monat gefragt wird.

DAVID RAYFIEL Richtig, die Idee zu dem Spiel stammt von Alvin Sargent, aber ich hab sie dann weitergeführt. Wo gibt es noch die Monatsnamen?

FILMBULLETIN In THREE DAYS OF THE CONDOR: November.

DAVID RAYFIEL Ja, er fragt nach ihren Bildern, ob sie immer nur leere Bänke und blätterlose Bäume fotografiere. Sie entgegnet, es sei Winter gewesen. Noch nicht ganz, korrigiert er sie, November. Aber das hat keine besondere Bedeutung, da steckt kein Gedanke dahinter, ich mag einfach den Klang des Wortes: November. Vielleicht habe ich mich einfach so gefühlt, als ich das schrieb, kalt, aber noch nicht ganz winterlich. Natürlich gibt es auch einfach Wörter, die augenblicklich Assoziationen oder Erinnerungen wecken. Wenn ich «eingeschnitten» sage, werden Sie mit Sicherheit nicht eine leere Leinwand vor sich sehen, sondern ganz bestimmte Vorstellungen dabei haben. So können die Dialoge auch Bilder neben den Filmbildern schaffen.

FILMBULLETIN Eine weitere Parallele zwischen diversen Filmen ist die Technik, eine Szene mit einer unbeantworteten Frage zu beenden. Ist das ein Drehbuchprinzip oder ist das beim Schnitt der Filme passiert?

DAVID RAYFIEL Das wird von Fall zu Fall unterschiedlich gewesen sein. Geben Sie mir ein Beispiel.

FILMBULLETIN Gegen Ende von DEATH WATCH, bei der Begegnung von Harvey Keitel und Max von Sydow.

DAVID RAYFIEL Richtig. Oder am Ende von THREE DAYS OF THE CONDOR, als der CIA-Mann Robert Redford fragt, ob er sicher ist, dass die New York Times seinen Artikel bringt. Ich mag das, das ist wie das Ende eines Musikstücks, bei dem nur eine Note weitergeführt wird, bis in alle Ewigkeit.

FILMBULLETIN Die Dialoge, die Sie für Redford geschrieben haben, in OUT OF AFRICA oder HAVANA beispielsweise, haben ohnehin einen Fragegestus: er taxiert die Haltung seines Gegenübers. Am schönsten zeigt sich dieses Fragen vielleicht in einer Party-Szene in THE WAY WE WERE.

DAVID RAYFIEL Sie meinen, als sie nach Hause gehen will und er fragt: «Und dann?» Der Satz stammt aus einem französischen Film, an den ich mich sonst kaum noch erinnern kann:

«Et après?» Redford wollte unbedingt, dass ich den Satz in einen Film einbaue, er hat darauf ebenso stark reagiert wie ich. Die Szene in THE WAY WE WERE schien mir dann ideal: Sie sind auf dieser Party, auf der sie sich unwohl fühlen, weil Roosevelts Tod gefeiert wird. Ihre Ehe steht kurz davor zu zerbrechen. Sie will heim, das ist aber nur das kurzfristige, das langfristige Problem steckt in seiner Frage.

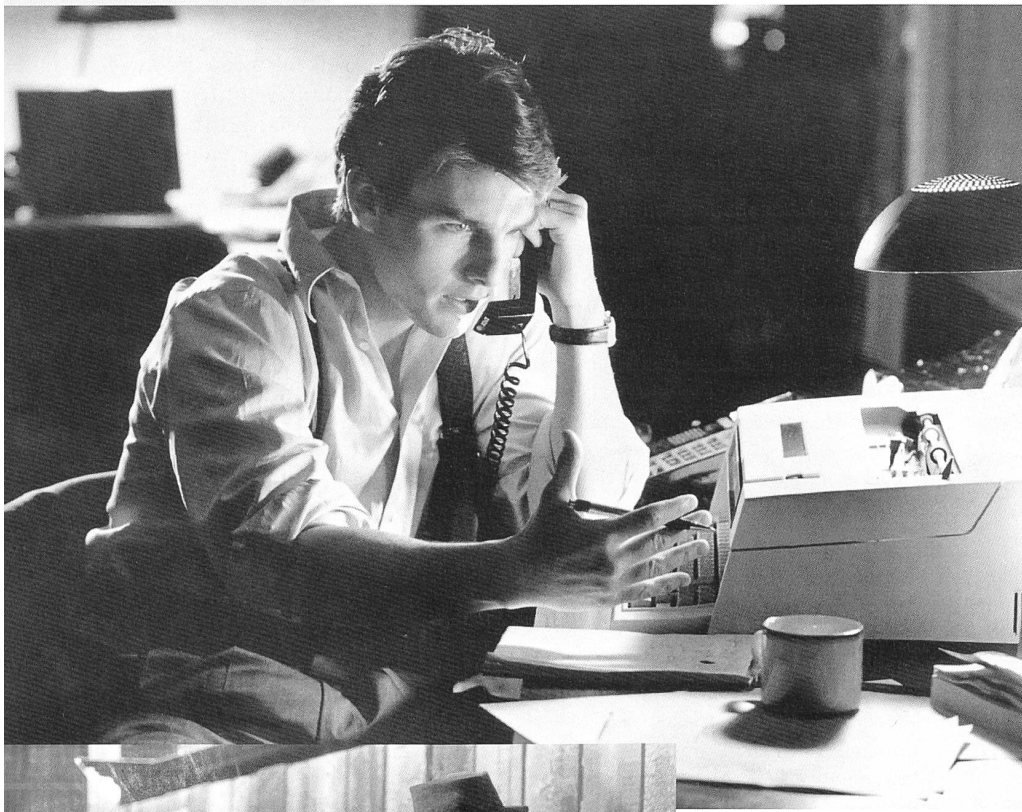
FILMBULLETIN Das Schöne an dem Moment ist, dass er seiner Figur auf einmal eine überraschende Tiefe gibt. Bislang erschien er arglos, nun zeigt es sich, wieviele Probleme ihm doch bewusst sind.

DAVID RAYFIEL Diese Selbsterkenntnis macht die Figuren für mich sehr reizvoll. Manchmal gehe ich da vielleicht etwas zu weit, aber ich versuche immer, eine Figur so interessant wie möglich zu machen, egal, wie gebildet sie ist. In SABRINA wird es das auch geben, die Heldin durchschaut den Mann, in den sie die ganzen Jahre verliebt war. Oft beraubt so etwas eine Szene auch ihres Witzes, da ist es besser, die Figuren sind nicht so clever. Ich habe einen Bruder, der mich an die Gedichtzeile «Where ignorant armies clash by night» erinnert: Das ist ein Mensch, der sich selbst überhaupt nicht kennt. Sein ganzes Leben kommt mir wie ein einziger Kampf vor, aber er weiss nicht, gegen wen.

FILMBULLETIN Ihre Technik des verschlüsselten Dialogs passt besonders gut zu einem Film wie THREE DAYS OF THE CONDOR, ein Spionagethriller, in dem es um lauter Codeworte und verdeckte Nebenbedeutungen geht.

DAVID RAYFIEL Einiges hält heute nicht mehr stand, aber ich finde ihn auch sehr interessant. Redford ruft mich hin und wieder an und sagt: «Ich habe THREE DAYS OF THE CONDOR wieder einmal auf Video gesehen. Das ist ein guter Film!» Ich glaube, wir haben einen Nerv berührt mit dem Film. Das war eine Zeit, in der man in Amerika ständig neue Fragen über den CIA stellen musste. Ich schwöre, was ich Ihnen jetzt sage, ist absolut wahr: Einen Tag, nachdem ich den Dialog über den CIA innerhalb des CIA geschrieben hatte, schlug ich die New York Times auf und las die Überschrift «Gibt es einen CIA im CIA?» Das war geradezu furchterregend: worüber ich schrieb, lag einfach in der Luft.

FILMBULLETIN Ich finde, diese Atmosphäre der Verunsicherung, der Korruption ist sehr gut in der Figur des



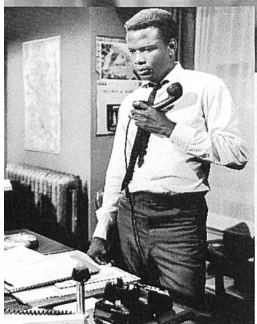
1



2



3



CIA-Beamten eingefangen, den *Cliff Robertson* spielt: Man weiss nicht genau, ob er gänzlich in die Intrige eingeweiht ist, aber man spürt, dass er zu solchen Manipulationen imstande wäre.

DAVID RAYFIEL Haben Sie die Figur so aufgefasst? Das ist interessant, denn wir haben eine Szene herausgeschnitten in seinem Büro, in der deutlich wird, dass er nichts von dem Komplott weiss. Ich fand, dass das eigentlich eine unverzichtbare Information war. Nun bleibt die Figur zwiespältig, wie Sie schon sagten. Bei aller Korruption, bei allem Pragmatismus besitzt er jedoch auch ein Verantwortungsgefühl, wenn Sie an den letzten Dialog denken, in dem er ausmalt, was passiert, wenn die Ölhähne im Nahen Osten zugedreht werden. Ich fand seine Argumentation nachvollziehbar. Natürlich finde ich es gleichzeitig furchtbar, dass wir solche Leute für ihre Machenschaften bezahlen, nur damit wir unseren Lebensstandard halten können. Denken Sie nur an den Golfkrieg, da ging es doch auch um nichts anderes als Öl.

FILMBULLETIN Ich glaube, die Schlusszene haben Sie erst während der Dreharbeiten geschrieben?

DAVID RAYFIEL Das war wieder einmal ein Film, den Sydney ohne komplettes Drehbuch begonnen hatte. Viele Leute hatten das Gefühl, der Film solle nach der Begegnung Redfords mit dem bezahlten Killer, den Max von Sydow spielt, enden. Ich fand diese Szene auch interessant, die Fragen, die ihm von Sydow stellt: Er hat sein Leben lang allein gearbeitet, da fand es Sydney ganz wichtig, dass er neugierig ist, wie das Mädchen ins Spiel gekommen ist. Und dann seine Verblüffung, dass das nur Zufall, nicht Teil eines Plans war.

FILMBULLETIN Die Szene steckt voller hübscher Details, etwa dem Moment, als von Sydow frühmorgens das Licht vor der Haustür Atwoods, den sie gerade getötet haben, löscht. Stand das schon im Drehbuch, oder entstand das während der Dreharbeiten?

DAVID RAYFIEL Das war Sydneys Idee, ebenso wie dieser kleine Moment zu Anfang, als von Sydow seinen wunderbaren neuen Regenschirm in einen Mülleimer steckt. Ich mag diese Gesten, die nichts mit dem Plot zu tun haben, sondern nur mit der Figur.

FILMBULLETIN Ich dachte, der Regenschirm sei ein Zeichen für seine Komplizen?

«Joseph Losey sah, dass mein Entwurf sehr kurz geraten war – nur etwa neunzig Seiten lang –, da sagte er: „Schön, Sie haben Platz für mich gelassen.“»

DAVID RAYFIEL Daran habe ich nie gedacht, aber es ist gut möglich. Schauen Sie, ich habe längst nicht jedes Detail im Plot verstanden, wir haben einfach zuviel herauszuschneiden müssen. (lacht)

FILMBULLETIN Warum beginnen Sie und Pollack nie einen Film mit einem vollständig ausgearbeiteten Buch? Ist das eine psychologische Notwendigkeit, ein Druckmittel?

DAVID RAYFIEL Mir wäre es lieber, er würde einmal mit einem fertigen Skript beginnen! Aber ich glaube, er will das gar nicht, er braucht die Aufregung, den Druck. Das setzt bei ihm Energien frei. Mein Traum wäre es, das Buch wäre einmal vor dem Starttermin fertig; aber ich glaube nicht, dass das jemals in seiner Karriere passieren wird. Obwohl er immer behauptet, auch ich würde am besten unter Zeitdruck arbeiten, bezweifle ich das. Ich erinnere mich, dass ich während der Dreharbeiten zu *THREE DAYS OF THE CONDOR* nach einer Rückenoperation im Krankenhaus lag. Dann fiel mir ein Satz ein, der eine Szene erheblich verbessert hätte. Ich rief das Produktionsbüro an, das mich dann mit Sydney verband. «Sydney, wenn er in der Telefonzelle ist, sollte er sagen „...“» «Grossartig», erwiderte er, «unglücklicherweise haben wir die Szene gerade gestern abgedreht!»

FILMBULLETIN Lassen Sie uns noch ein wenig über Ihre Arbeit mit anderen Regisseuren sprechen, beispielsweise mit Ingmar Bergman an *DAS SCHLANGENEIL*.

DAVID RAYFIEL Da ist mein Beitrag nicht sehr gross, ich habe nur einige Wochen mit ihm in Stockholm gearbeitet, um die Figur des Amerikaners präziser, authentischer zu gestalten. Er war natürlich der Autor des Films, aber er hatte überraschenderweise völliges Vertrauen, was meine „Amerikanisierung“ der Dialoge anging. Ich war erstaunt, wie rückhaltlos er manche Dinge kürzte, hervorragende Dialoge und Szenen, die er geschrieben hatte. Das war eine interessante Erfahrung. Zu mir war Bergman sehr freundlich, aber ich spürte, dass er in dieser Phase seines Lebens sehr empfindlich war. Sie erinnern sich bestimmt: Er musste aus Steuergründen Schweden verlassen, er stand kurz vor seiner Umsiedelung nach München. *Dino de Laurentiis* hatte mir diesen Job verschafft.

FILMBULLETIN Sie haben häufig für *de Laurentiis* gearbeitet: *THREE DAYS OF THE CONDOR*, *LIPSTICK* ...

DAVID RAYFIEL Für meinen ersten Entwurf zu *LIPSTICK* muss ich mich nicht schämen, der ist dann aber völlig verändert worden. Bei mir war der Vergewaltiger kein Verrückter, sondern ein normaler, unauffälliger Familienvater – wie diese Leute, die solche Verbrechen begehen, es eben wirklich sind. Und dann besetzt man die Hauptrolle auch noch mit einem Fotomodell (*Margaux Hemingway*), kein Wunder, dass daraus ein *exploitation movie* wird. Aber ich mag Dino trotzdem gern. Ich weiss, dass alle Welt einen davor warnt, ihm zu vertrauen. In den letzten Jahren hat er ja enorme finanzielle Rückschläge einstecken müssen. Aber er ruft noch gelegentlich an: «David, was machst du gerade?» Wenn ich dann gerade beschäftigt bin, beendet er das Gespräch immer rasch. Wenn ich aber frei bin, ist er bereit, ein Projekt zu diskutieren oder ein Buch zu lesen und zu finanzieren.

FILMBULLETIN Welche Erfahrungen haben Sie mit *Joseph Losey* gemacht? Was für eine Haltung hatte er gegenüber Autoren?

DAVID RAYFIEL Ich fand ihn grossartig, ein Mann von wirklich hohen Grundsätzen. Das Drehbuch, das ich für ihn schrieb, wird von aller Welt bewundert, aber niemand will es produzieren: «*Silence*». Die Arbeit war ganz wunderbar, denn er hatte wirklich Respekt vor Autoren. Er sagte etwas, was mir sehr teuer ist. Es gab eine Taxiszene in meinem ersten Entwurf, mit der ich gar nicht zufrieden war. «Finden Sie, dass die richtig ist?» fragte ich ihn. «Ich weiss nicht», erwiderte er, «Sie sind der Autor.» So etwas sagen Regisseure üblicherweise nicht! Und als er später sah, dass mein Entwurf sehr kurz geraten war – nur etwa neunzig Seiten lang –, sagte er: «Schön, Sie haben Platz für mich gelassen.» Ich weiss, dass viele Autoren Probleme mit ihm hatten, aber schauen Sie sich andererseits einmal die Widmung an, die Harold Pinter in seiner Veröffentlichung des Proust-Drehbuchs schrieb: Er dankt Joe für die beste Erfahrung, die er je im Filmgeschäft gemacht hat.

Nachdem Joe gestorben war, sah es zeitweilig so aus, als ob *Adrian Lyne* das Buch realisieren wollte. Er hatte eine Option auf das Buch schon zu Joes Lebzeiten erworben – zusammen mit dem Produzenten von *GREASE*, *Allan Carr*, der aber nicht mit Joe arbeiten wollte, da er als schwierig galt. Nach *FLASHDANCE* und vor allem natürlich *FATAL ATTRACTION* war Lyne der

heisseste Regisseur in Hollywood. Er hatte *carte blanche*: «Wir produzieren alles, was du machen willst.» – «Ich möchte „*Silence*“ machen.» – «Wir produzieren alles, was du willst – ausser „*Silence*“!» (lacht)

FILMBULLETIN Wie verlief Ihre Zusammenarbeit mit *Sidney Lumet* bei *THE MORNING AFTER*?

DAVID RAYFIEL Das war nur eine Arbeit als *script doctor*: Das Drehbuch war praktisch schon fertig. Ich habe nur einige Szenen zwischen *Jane Fonda*, mit der ich nach *THE ELECTRIC HORSEMAN* unbedingt wieder arbeiten wollte, und *Jeff Bridges* ein bisschen aufglockert; ich fand die Bigotterie des Polizisten, den er verkörpert, interessant. Vielleicht erinnern Sie sich an ihre Dialogzeile: «What are you – the chief anthropologist of the Ku-Klux-Klan?» Ab und zu habe ich auch einen ernstesten Satz eingeflochten, aber mein Beitrag war so marginal, dass ich keinen *credit* haben wollte.

FILMBULLETIN Immerhin werden Sie im Nachspann erwähnt: «Thank you, David».

DAVID RAYFIEL Ja, aber ich weiss gar nicht, ob so etwas nicht sogar gegen die Regeln der Writers Guild verstösst.

FILMBULLETIN In manchen Quellen liest man auch, dass Sie *Barbra Streisand* bei ihrem Regiedebüt *YENTL* beraten haben.

DAVID RAYFIEL Da habe ich ihr eine einzige Einstellung vorgeschlagen. Erinnern Sie sich, wie die Schüler aus dem Rabbiner-Seminar in ihren Uniformen durch die Felder gehen? Ich fand es interessant, dass man einen kleinen Bauernjungen sieht, der bei der Feldarbeit ganz erstaunt auf diesen exotischen Trupp blickt. Die Idee gefiel *Barbra*. Ich weiss nicht, ob sie eine wirklich grossartige Regisseurin ist, aber sie ist sehr konzentriert bei der Arbeit, sie weiss ganz genau, was sie will. Kennen Sie die Singer-Novelle, auf der der Film beruht? Die möchte ich sehr, sie ist viel ernster, auch rätselhafter als der Film.

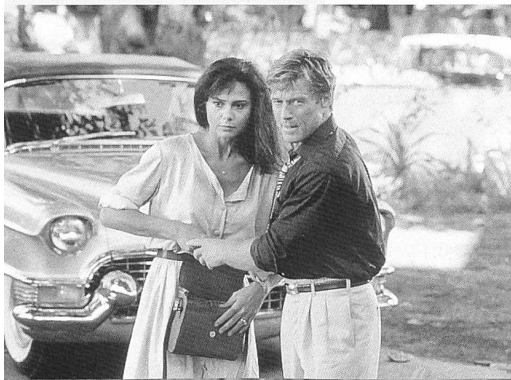
FILMBULLETIN Nicht ohne Erschütterung las ich Ihren Namen auch im Vorspann zu *INTERSECTION*, dem Remake von *LES CHOSES DE LA VIE*.

DAVID RAYFIEL Das war eine Katastrophe. Es stammen bestimmt nicht mehr als zwölf Zeilen im fertigen Film von mir. Ich schrieb einige Fassungen des Buches für *Sherry Lansing* bei Paramount, die eigentlich immer besser wurden. Dann liess sie sich von *Mark Rydell* blenden, der sehr witzig und clever sein kann. Der stellte sich unter

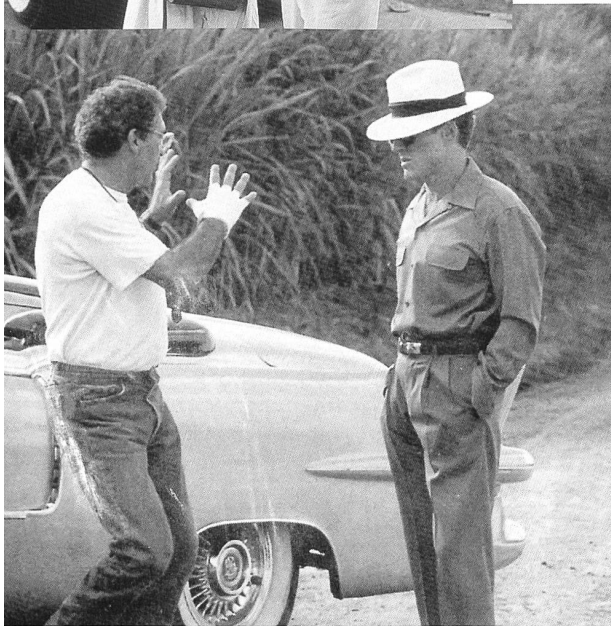
1
Tom Cruise in
THE FIRM Regie:
Sydney Pollack

2
Dexter Gordon
in *ROUND*
MIDNIGHT
Regie: Bertrand
Tavernier

3
Sidney Poitier
in *THE SLENDER*
THREAD Regie:
Sydney Pollack



1



2



3

4

dem Film ganz andere Dinge vor als ich. Viele Regisseure würden gern schreiben, wissen aber insgeheim, dass sie es nicht können; deshalb suchen sie sich Autoren, die ihre Ideen ausführen sollen. Mit solchen Regisseuren arbeite ich natürlich nicht zusammen. Ich bekam später einen Brief von *Marshall Brickman*, dem Co-Autor des Buches, einen sehr netten Brief, in dem er mir versicherte, er habe sich bemüht, so viel wie möglich aus meinem Buch zu retten. Aber Mark hatte ganz andere Ideen. Im Original ist zum Beispiel die Ehefrau eine grossartige Figur. Das Dilemma der Hauptfigur bestand darin, dass der Mann nicht begreift, weshalb er sich nicht zwischen der Geliebten und seiner Frau entscheiden kann. Im Original ist die Frau unheimlich begehrenswert, und was haben sie im Remake aus ihr gemacht? Eine unsympathische, ehrgeizige, verständnislose Frau. Kein Wunder, dass er sie betrügt. Wo ist also das Problem? Er sollte sich scheiden lassen. Das Problem war vielleicht, dass Mark zu lange zur Analyse gegangen ist – oder nicht lange genug.

FILMBULLETIN Arbeiten Sie neben den Jobs als *script doctor* und den Filmen mit Pollack weiterhin viel an Originaldrehbüchern?

DAVID RAYFIEL Ständig. Allerdings glaube ich nicht, dass die Themen, die mich interessieren, ein grosses Publikum in Amerika ansprechen würden. Das sind Geschichten im Stil von *THE REMAINS OF THE DAY*, ein Film, den viele Leute sehr geschätzt haben, aber das Einspielergebnis war nach Hollywood-Massstäben ein Witz. Vor Jahren habe ich beispielsweise ein Buch recherchiert und geschrieben, das auf dem Briefwechsel eines RAF-Piloten und einer Waliser Hausfrau beruht.

FILMBULLETIN «Mary and Richard»?

DAVID RAYFIEL Genau. Das beruht auf realen Figuren, ich habe mir die Schauplätze angesehen, Angehörige der Figuren besucht und so weiter. Aber ich selbst würde mein eigenes Geld auch nicht in einen solchen Stoff stecken: Er spielt während des Zweiten Weltkriegs, einer Zeit, für die sich das US-Publikum nicht interessiert, es passieren keine spektakulären Dinge. Ich kann die Produzenten, die zögern, durchaus verstehen. Die Produktionskosten sind ins Unermessliche gestiegen. Die Studios kalkulieren mittlerweile ein, dass die Leute zweimal ins Kino gehen müssen, damit sich ein Film amortisiert. Sie einmal ins Kino zu bekommen ist schon ein Wunder!

Diese Situation lässt natürlich viele Ideen im Keim erstickten. Und denken Sie nur an die Gagen der Stars! Die Besetzungsprobleme, die wir momentan bei *SABRINA* haben, erinnern mich wieder daran. Wenn Sie drei Stars in einem Film haben, verdoppelt sich das Budget beinahe automatisch. Was die bekommen, ist unfassbar! Allein die Geschenke, mit denen man sie ködert, lange bevor irgendein Vertrag unterzeichnet ist! Diese Geschenke sind fünfmal so teuer wie die Gage eines Drehbuchautors. Einfach mal einen Mercedes Cabriolet zu verschenken, um einen Star glücklich zu machen, ist für die Studios selbstverständlich geworden.

FILMBULLETIN Enttäuscht es Sie sehr, dass Ihre Originaldrehbücher so wenig Chancen haben in Hollywood?

DAVID RAYFIEL Nein, ich fühle mich in erster Linie als Autor, nicht unbedingt als Filmautor. Ich habe die Drehbücher geschrieben, sie überarbeitet; ich lasse sie für mich selbst binden, auch wenn sie nie realisiert werden. Als ich anfang zu schreiben, mit Kurzgeschichten und Stücken, habe ich die Geschichten oft gar nicht an Zeitschriften zur Veröffentlichung geschickt. Ich liebe einfach den Prozess des Schreibens.

Ich kann verstehen, wenn ein Produzent frustriert ist, weil aus diesen Projekten nichts wird. Er hat ja nichts wirklich geleistet, hat mich nur als Autor engagiert oder mir ein Buch abgekauft. Ich aber habe eine Leistung vollbracht. Natürlich wäre es mir lieb, die Bücher würden verfilmt. Aber das ist für mich immer erst der zweite Schritt; schliesslich gibt es dann auch so viele Dinge, über die man kaum Kontrolle hat: die Besetzung, die Auswahl des Regisseurs. Ich liebe vor allem den Prozess des Schreibens, ich kann selbst an ganz furchtbaren Stoffen mit Begeisterung arbeiten. Mir ist es auch gleichgültig, ob ein Projekt kommerziell ist, ich muss da nicht in einen anderen Gang schalten als Autor. Ich versuche, mich so gut wie möglich in einen Stoff einzufühlen. Es macht mir einfach Spass, allein am Schreibtisch zu sitzen und eine Szene für zwei Figuren in einem Raum zu schreiben. Die Belohnung bekommt man in dem Moment, in dem man zufrieden ist und sich den Rest des Tages gut fühlt.

Das Gespräch mit David Rayfiel führte Gerhard Midding im November 1994

David Rayfiel

Abschluss an der Yale Drama School; erste Zusammenarbeit mit Sydney Pollack bei der Verfilmung seines Drehbuches «Something About Lee Wiley» für die Fernsehketten NBC; sein Off-Broadway-Stück «P.S. 193» gehört zu den «Ten Best Plays of 1962/63»; ein weiteres Off-Broadway-Stück «Nathan Weinstein's Daughter» wurde von Bill Hickey mit Zohra Lambert, Sam Levine und Estelle Winwood inszeniert

- 1965 THE SLENDER THREAD
Regie: Sydney Pollack; Buch: Sterling Silliphant nach einem Roman von P. J. Merrill ohne Nennung
- 1966 THIS PROPERTY IS CONDEMNED
Regie: Sydney Pollack; Buch: Francis Ford Coppola, Fred Coe, Edith Sommer nach einem Einakter von Tennessee Williams ohne Nennung
- 1969 CASTLE KEEP
Regie: Sydney Pollack; Buch: mit Daniel Taradash nach einem Roman von William Eastlake
- 1971 VALDEZ IS COMING
Regie: Edwin Sherin; Buch: mit Roland Kibee nach einem Buch von Elmore Leonard

- 1972 JEREMIAH JOHNSON
Regie: Sydney Pollack; Buch: John Milius, Edward Anhalt nach einem Roman von Vardis Fisher ohne Nennung
- 1973 THE WAY WE WERE
Regie: Sydney Pollack; Buch: Arthur Laurents nach seinem gleichnamigen Roman ohne Nennung
- 1975 THREE DAYS OF THE CONDOR
Regie: Sydney Pollack; Buch: mit Lorenzo Semple jr. nach einem Roman von James Grady
- 1976 LIPSTICK
Regie: Lamont Johnson
- 1979 THE ELECTRIC HORSEMAN
Regie: Sydney Pollack; Buch: Robert Garland, Alvin Sargent nach einer Story von Shelly Burton ohne Nennung
- 1980 DEATH WATCH/LA MORT EN DIRECT
Regie: Bertrand Tavernier; Buch: mit B. Tavernier nach einem Roman von David Compton
- 1981 ABSENCE OF MALICE
Regie: Sydney Pollack; Buch: Kurt Luedtke ohne Nennung

- 1986 THE MORNING AFTER
Regie: Sidney Lumet; Buch: James Hicks ohne Nennung
- ROUND MIDNIGHT/AUTOUR DE MINUIT
Regie: Bertrand Tavernier; Buch: mit Bertrand Tavernier
- 1990 HAVANA
Regie: Sydney Pollack; Buch: mit Judith Rascoe
- 1993 THE FIRM
Regie: Sydney Pollack; Buch: mit Robert Towne und David Rabe nach dem gleichnamigen Roman von John Grisham
- 1994 INTERSECTION
Regie: Mark Rydell; Buch: mit Marshall Brickman nach einem Roman von Paul Guimard und dem Drehbuch von Paul Guimard, Jean-Loup Dabadie und Claude Sautet für dessen LES CHOSES DE LA VIE von 1969
- 1995 SABRINA
Regie: Sydney Pollack; Buch: mit Barbara Benedek nach dem Drehbuch von Billy Wilder, Samuel Taylor und Ernest Lehman für Billy Wilders gleichnamigen Film von 1954

1
Lena Olin und Robert Redford in HAVANA
Regie: Sydney Pollack

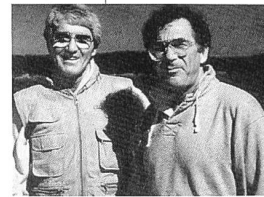
2
Sydney Pollack und Robert Redford bei Dreharbeiten zu HAVANA

3
Greg Kinnear und Julia Ormond in SABRINA
Regie: Sydney Pollack

4
Harrison Ford und Julia Ormond in SABRINA
Regie: Sydney Pollack

5
David Rayfiel und Sydney Pollack bei Dreharbeiten zu OUT OF AFRICA

6
Jane Fonda und Jeff Bridges in THE MORNING AFTER
Regie: Sidney Lumet



5



6