

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 41 (1999)

Heft: 224

Artikel: Der beste Mann für die Sechziger : Gespräch mit dem Kameramann Haskell Wexler

Autor: Beier, Lars-Olav / Wexler, Haskell

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866724>

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

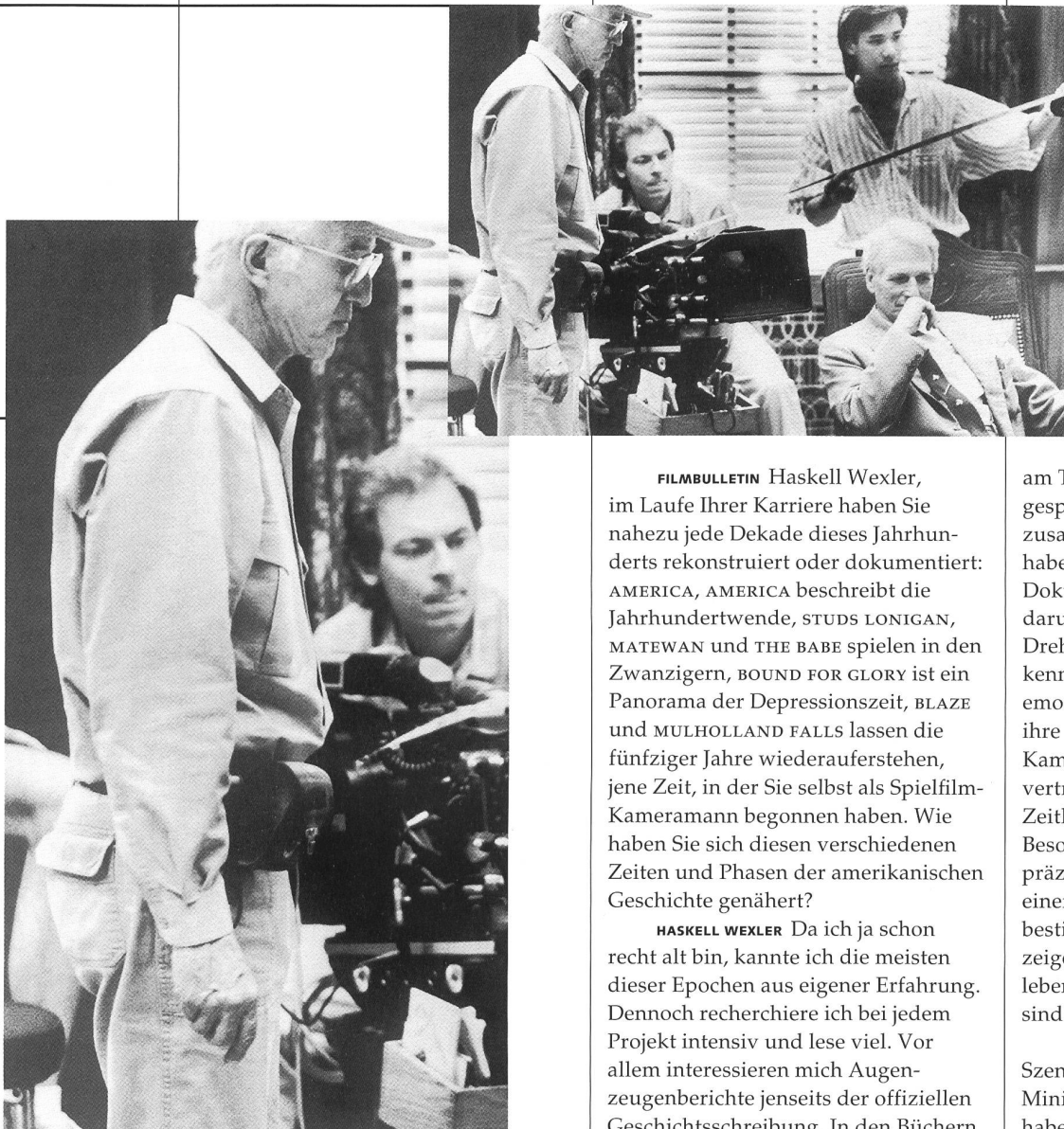
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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

Der beste Mann für die Sechziger

Gespräch mit dem Kameramann Haskell Wexler



1

«Wenn ein Film zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort spielt, dann sollte er zeigen, wie die Menschen, die dort leben, von ihrer Umgebung beeinflusst sind.»

FILMBULLETIN Haskell Wexler, im Laufe Ihrer Karriere haben Sie nahezu jede Dekade dieses Jahrhunderts rekonstruiert oder dokumentiert: *AMERICA, AMERICA* beschreibt die Jahrhundertwende, *STUDS LONIGAN*, *MATEWAN* und *THE BABE* spielen in den Zwanzigern, *BOUND FOR GLORY* ist ein Panorama der Depressionszeit, *BLAZE* und *MULHOLLAND FALLS* lassen die fünfziger Jahre wiederauferstehen, jene Zeit, in der Sie selbst als Spielfilm-Kameramann begonnen haben. Wie haben Sie sich diesen verschiedenen Zeiten und Phasen der amerikanischen Geschichte genähert?

HASKELL WEXLER Da ich ja schon recht alt bin, kannte ich die meisten dieser Epochen aus eigener Erfahrung. Dennoch recherchiere ich bei jedem Projekt intensiv und lese viel. Vor allem interessieren mich Augenzeugenberichte jenseits der offiziellen Geschichtsschreibung. In den Büchern steht nicht unbedingt die Wahrheit. Zudem beschaffe ich mir alte Fotografien aus der jeweiligen Zeit und studiere sie sehr genau. Fotos und filmische Dokumente, die uns überliefert sind, prägen unser Bild einer vergangenen Zeit stark. Als ich *MATEWAN* in Angriff nahm, meinen ersten Film mit *John Sayles*, konnte ich das an mir selbst überprüfen, denn ich hatte in den Vierzigern für Gewerkschaften Dokumentarfilme über Bergwerke gedreht. Diese Erfahrung erwies sich als unschätzbar.

Bei *LIMBO*, dem jüngsten Film mit *Sayles*, habe ich zunächst das Drehbuch sorgfältig gelesen und es mit John

am Telefon Seite für Seite durchgesprochen. Als wir dann in Alaska zusammen nach Drehorten suchten, habe ich mit einer Videokamera eine Dokumentation gedreht. Mir ging es darum, Menschen, wie sie John im Drehbuch gezeichnet hatte, zu finden, kennenzulernen, ihnen visuell und emotional nahe zu kommen. Ich wollte ihre Lebensbedingungen mit der Kamera einfangen, um mich mit ihnen vertraut zu machen. John hatte eine Zeitlang in Alaska verbracht und die Besonderheiten der Einwohner ganz präzise beschrieben. Wenn ein Film zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort spielt, dann sollte er zeigen, wie die Menschen, die dort leben, von ihrer Umgebung beeinflusst sind.

FILMBULLETIN Bei den Bergwerks-Szenen in *MATEWAN* scheinen Sie ein Minimum an Licht verwendet zu haben. War dies Ausdruck Ihres Respekts vor den realen Bedingungen, die Sie viele Jahre zuvor am eigenen Leib zu spüren bekommen hatten?

HASKELL WEXLER Dunkelhäutige Männer in einem Kohlenstollen – klingt wie ein Witz unter Fotografen, nicht wahr? Als ich *MATEWAN* drehte, erinnerte ich mich, dass die Wände unter Tage oft feucht waren. Um diesen Eindruck zu vermitteln, griff ich zu einem einfachen Mittel: Ich kaufte silbernes Konfetti, Weihnachtsbaumschmuck, und verstreute es. So bekam die Kohle, die sonst eine einzige schwarze Fläche gebildet hätte, Konturen. Die Kumpel haben kleine Lampen in ihren Schutzhelmen. Ich hatte bei



2



3

1
Haskell Wexler
bei Dreharbeiten
zu BLAZE
Regie:
Ron Shelton

2
BLAZE
Regie:
Ron Shelton

3
Cliff Robertson
in THE BEST
MAN
Regie: Franklin
J. Schaffner

den Dreharbeiten dort unten eine Taschenlampe dabei, die ich mit der Hand abschirmte. Bei manchen Bewegungen der Schauspieler nahm ich die Hand für einen Augenblick weg und liess ein Licht über ihr Gesicht streifen, als würden sie gerade vom Kegel der Lampe eines Nebenmannes erfasst. So kamen die Gesichter für kurz immer wieder deutlich zum Vorschein. Von *James Wong Howe*, für den ich bei *PICNIC second-unit*-Kameramann war, habe ich gelernt, weniger Licht-Einheiten zu verwenden. Wenn man zwanzig verschiedene Lichtquellen hat, wird man unflexibel. Und man fängt an, es mit der Wahrheit nicht mehr so genau zu nehmen.

FILMBULLETIN Glauben Sie, dass Ihr Faible für *available light*, die Verwendung tatsächlich vorhandener Lichtquellen, auf Ihre Anfänge beim Dokumentarfilm zurückgeht?

HASKELL WEXLER Nestor Almendros, für den ich bei *DAYS OF HEAVEN* gegen Ende der Dreharbeiten einsprang, hat bei Interviews immer von *available light* gesprochen. Unter Kameralenten gibt es einen Witz: «*Available light is what's on the truck.*» Im Grunde meint man doch eine ökonomische Arbeitsweise: Man nutzt, was die Natur einem gibt, und verstärkt es. An einer Einstellung, die nur für wenige Sekunden auf der Leinwand zu sehen sein wird, arbeitet man unter Umständen anderthalb Tage. Das *available light*, bei dem man anfängt, verändert sich oder verschwindet gar währenddessen. Man simuliert letztlich, dass es keine künstlichen Lichtquellen gegeben habe.

FILMBULLETIN Die Lichtgebung kann sich also nicht auf das beschränken, was die Natur ihr gibt, sollte aber am Ende so wirken, als wäre genau dies der Fall gewesen?

HASKELL WEXLER So ist es. 1964 fotografierte ich *THE BEST MAN*, meine erste grosse Studio-Produktion. Regisseur war *Franklin J. Schaffner*. Bei einigen Szenen, die in Hotelzimmern spielen, aber im Studio gedreht wurden, liess ich durch die Fenster ein grelles, überstrahlendes Licht in die Räume scheinen. Ich dachte an meine Zeit als Dokumentarfilmer, als ich die Lichtquellen nicht kontrollieren konnte. Die alten Hasen, die im Studiosystem gross geworden waren, glaubten, ich wäre von Sinnen. «Das klappt nie!» riefen sie. «Viel zu grell!» Doch sie hatten nicht auf der Strasse, in richtigen Häusern gedreht und die Erfahrung gemacht, dass etwas gehen muss.

FILMBULLETIN Vermutlich widersprachen Ihre Bilder sehr der Vorstellung, die sie von fotografischer Qualität hatten.

HASKELL WEXLER Ja, das habe ich später noch einige Male erlebt.

FILMBULLETIN Gerade aus dieser Licht-Situation in *THE BEST MAN* entwickeln Sie eine ausserordentliche gestalterische Kraft: In dem Moment, als der von Henry Fonda gespielte Kandidat gefragt wird, ob er an Gott glaube, bleibt er vor einem dieser Fenster stehen, so dass er nur noch als Schattenriss zu erkennen ist.

HASKELL WEXLER Unsere Aufgabe als Kameralente besteht darin, das Auge des Zuschauers die Gedanken der

Figuren errahnen zu lassen. Henry Fonda muss eine Gewissensfrage beantworten. Das ist ein sehr persönlicher Moment. Je weniger der Zuschauer sieht, desto intimer wirkt eine solche Szene oder Einstellung oft. Wenn jemand soeben vom Tod eines geliebten Menschen erfahren hat, kommt man seinem Gefühlszustand näher, indem man ihn zeigt, wie er sich abwendet, statt frontal in sein Gesicht zu blicken.

FILMBULLETIN Die Kamera respektiert die Privatsphäre der Figur.

HASKELL WEXLER Genau. Wie man mit der Privatsphäre eines Menschen umgeht, ist ja das Thema des Films. Gore Vidal, unser Autor, war seiner Zeit weit voraus. Wenn Sie an die Lewinsky-Affäre denken, sehen Sie sofort, wie aktuell der Film noch immer ist.

FILMBULLETIN Auch in dem Dokumentarfilm *UNDERGROUND*, den Sie zusammen mit *Emile de Antonio* gemacht haben, zeigen Sie die Mitglieder einer Gruppe radikaler politischer Aktivisten nur von hinten, allerdings aus anderen Gründen.

HASKELL WEXLER Oh ja! Wenn wir sie von vorne gezeigt hätten, wäre ihnen und uns die Polizei schon am nächsten Tag auf den Fersen gewesen. Aber *UNDERGROUND* ist ein gutes Beispiel: Obwohl wir unter schwierigen Bedingungen drehen mussten, hatten wir die Möglichkeit, unsere Gesprächspartner in der Nähe von Lichtquellen zu platzieren und die Einstellungen – in gewissen Grenzen – zu komponieren. Einen Dokumentarfilm zu machen



1



«Eine Szene mit Sandy Dennis wollte ich mit meiner Handkamera drehen. Um die Schärfe halten zu können, band ich ein Seil um mich und sie, so dass sie immer den gleichen Abstand zu mir behielt.»

bedeutet nicht, die Wirklichkeit aufzuzeichnen, sondern sie zu gestalten.

FILMBULLETIN Auch in sie einzugreifen? In ihrem Spielfilm-Regiedebüt *MEDIUM COOL* zeigen Sie in einer langen, ungeschnittenen Einstellung, wie Ihr Held, ein von Robert Forster gespielter Kameramann, die Opfer eines Autounfalls filmt, an dem er vorbeigekommen ist. Erst als er die Bilder im Kasten hat, ruft er den Krankenwagen.

HASKELL WEXLER Seit dieser Zeit ist es in Wirklichkeit oft vorgekommen, dass Kamerateams Bilder von einem Unglück geschossen haben, statt zu helfen.

FILMBULLETIN Am Ende des Films, bei jenen Demonstrationen, die 1968 während des legendären Parteitags der Demokraten stattfanden, kann sich die Kamera nicht mehr aus den Dingen heraushalten. Sie gerät zwischen die Fronten, wirkt, als wäre auch sie vom Tränengas benommen, taumelt, findet keine Deckung. Kurz hört man den Ruf: «It's real Haskell!»

HASKELL WEXLER Ich geriet mitten in eine dicke Wolke von Tränengas. Das war eine der beängstigendsten Erfahrungen meines Lebens. Die meisten Menschen glauben, man würde nur nichts mehr sehen können. Doch auch die Haut brennt, als stände sie in Flammen. Am schlimmsten ist aber das Gefühl, fast zu ersticken. Man bekommt einfach keine Luft mehr. Ich musste die Kamera fallen lassen und konnte den ganzen Tag nicht mehr arbeiten. Die haben damals CS-Gas verwandt, was besonders gefährlich

ist. Die Israelis haben es gegen die Palästinenser eingesetzt. Wenn man die Patronen in kleine, enge Häuser hineinschiesst, und die Menschen finden den Ausweg nicht mehr, können sie sterben.

FILMBULLETIN Das Fernsehen, das in *MEDIUM COOL* allgegenwärtig ist, spielt schon in *THE BEST MAN* eine grosse Rolle. Sie und Schaffner haben Monitore für eine innere Montage benutzt.

HASKELL WEXLER Das war damals technisch sehr kompliziert. Was Sie im Bild sehen, sind keine Fernseher, sondern sozusagen kleine Vorführräume. Wir mussten vorab 16-mm-Filme drehen und diese auf die Rückwand der leeren Gehäuse projizieren. Diese Projektoren waren mit speziellen Blenden versehen, die verhinderten, dass das Bild anfang zu flackern.

FILMBULLETIN Die erste Szene des Films erweckt den Eindruck, als handle es sich um eine TV-Reportage: Ein Mann mit einem Mikrophon spricht direkt in die Kamera, dann zoomt diese an das Parteitagsgebäude heran, das er im Kommentar erwähnt.

HASKELL WEXLER Wir haben den Stil einer Fernsehreportage imitiert, um ein Gefühl von Unmittelbarkeit zu erzeugen und den Zuschauer in den Film hineinzuziehen.

FILMBULLETIN Was mir an *THE BEST MAN* sehr gefällt, ist die Tatsache, dass er es dem Zuschauer überlässt zu entscheiden, wer der beste Mann ist. Es gibt – nur zum Beispiel – keine Untersichten, die den von Cliff Robertson gespielten Gegenkandidaten dämonisieren.

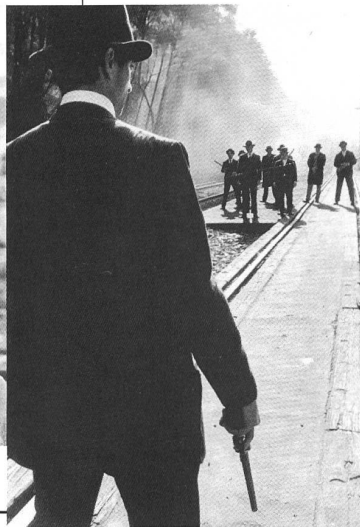
HASKELL WEXLER Richtig. Das ist genau meine Definition eines erwachsenen Kinos: Es sollte eine rege Interaktion zwischen Leinwand und Zuschauer in Gang bringen. Das Fernsehen hat diese Rezeptionskultur leider sehr zerstört. Fernsehfilme versuchen, den Zuschauer gleich zu Beginn zu überrumpeln. Eine neue Generation sitzt vor dem Fernseher und fordert ungeduldig, unterhalten zu werden: «Entweder du weckst mein Interesse, oder ich rede mit meiner Frau, gehe aufs Klo, hole ein Bier oder – schlimmer noch – schalte um.» Während die Zuschauer glauben, mit der Fernbedienung ihren Konsum aktiv gestalten zu können, erzieht das Medium sie zu immer grösserer Passivität. Beim Kino ist das immer noch anders. Man macht sich auf den Weg, kauft sich eine Karte und sitzt mit völlig Fremden in einem grossen, dunklen Saal. So gibt es immer noch die Möglichkeit, das Publikum dazu zu bewegen, auf der Leinwand auf Entdeckung zu gehen. Viele Zuschauer sind aber schon vom Fernsehen konditioniert, reden während der Vorführung und zeigen keinerlei Respekt vor dem Werk.

FILMBULLETIN Franklin J. Schaffner hatte sein Handwerk beim Fernsehen gelernt, in der Zeit des *Golden Age of Live Television*. Hat das seine Arbeitsweise beeinflusst?

HASKELL WEXLER *THE BEST MAN* war Franklin Schaffners zweiter Kinofilm. Er war ein sehr kluger Mann. Bei der Arbeit bewies er gerade im Umgang mit den Schauspielern immer ein



1



«Es gibt hochentwickelte Steadycams und Kräne, die fast jede vorstellbare Bewegung ausführen können. Praktisch hat das aber oft zur Folge, dass sich die Kamera in Filmen nur um der Bewegung willen bewegt.»

ren. Ich brauchte also jemanden am Dimmer, der während der Einstellung das Licht mit dem exakt richtigen Timing verändert. Doch alle halfen mir, ohne grosses Aufhebens darum zu machen.

FILMBULLETIN Der Handkamera sind Sie über all die Jahrzehnte treu geblieben.

HASKELL WEXLER Auch in *THE SECRET OF ROAN INISH* und in *LIMBO* habe ich sie benutzt. Mit ihr entwickle ich einfach eine grössere Nähe zu den Darstellern. Ich kann mich dem, was sie tun, viel besser anpassen. Ein wenig wie beim Tanz. Das zu erreichen, wenn die Kamera auf einem Dolly steht und noch drei, vier weitere Leute beteiligt sind, ist möglich, aber sehr schwierig. Es ist nicht so intim. Auf viele der Feinheiten kann man dann nicht schnell genug reagieren. Aber natürlich ist die Handkamera nur eines von vielen Mitteln, die einem zur Verfügung stehen. Es gibt hochentwickelte Steadycams und Kräne, die fast jede vorstellbare Bewegung ausführen können. Praktisch hat das aber oft zur Folge, dass sich die Kamera in Filmen nur um der Bewegung willen bewegt. Zwei Menschen sitzen in einer Lobby und unterhalten sich in Ruhe, doch die Kamera geht über Tisch und Bänke. Was sagt uns eine solche Fahrt, ausser dass die Kameracrew total gelangweilt ist von dem, was sie sieht? Die kreative Entwicklung der Filmemacher hat mit der technologischen Entwicklung ihrer Mittel nicht Schritt gehalten.

FILMBULLETIN In *STUDS LONIGAN*, einem frühen Film, bei dem Sie noch

nicht *Director of Photography* waren, werden unruhig-nervöse oder gar schräggestellte Einstellungen nur in den Momenten eingesetzt, in denen auch die Figuren aus dem Gleichgewicht geraten.

HASKELL WEXLER Das macht man unbewusst. Ich bin ein grosser Bewunderer von *Vittorio Storaro*. Er verfügt über eine Enzyklopädie von Begriffen. Er kann seine Techniken den Stimmungen, die er erzielen will, genau zuordnen. Und er kann dieses Wissen mit anderen teilen. Wenn ich mit ihm rede, muss ich oft lachen, weil er in so poetischen Worten schwelgt. Natürlich frage ich mich selbst im Nachhinein: Warum habe ich die Frau in ein gelbes Kleid gesteckt? Warum habe ich sie genau an dieser Stelle im Bild plaziert? Meist weiss ich darauf keine Antwort. Ich sah durch den Sucher, schaute mich um und mit einem Mal klingelte es bei mir.

FILMBULLETIN In *STUDS LONIGAN* verweilt die Kamera minutenlang auf einer Frau in einer Bar, die von mehreren Männern, darunter dem jungen Jack Nicholson, belagert wird. Am Ende der Einstellung langt nur eine Hand kurz ins Bild. Diese Kadrage wurde doch sehr bewusst so gewählt, oder nicht?

HASKELL WEXLER Oh ja. Indem man dem Zuschauer Informationen vor-enthält, steigert man oft die Dramatik einer Szene.

FILMBULLETIN Oder indem man sie verzögert. Ich erinnere mich an die Szene in *IN THE HEAT OF THE NIGHT*, in der Warren Oates zu Beginn des Films

eine Leiche entdeckt. Er hält an, springt aus dem Wagen, läuft ein Stück, bleibt stehen, wir sehen sein Gesicht in Grossaufnahme, und dann folgt ein Schnitt in die Totale! Keine subjektive Einstellung, wie man es erwarten würde. Nur Oates am Ende der Strasse und vor ihm etwas, was wir aus der Ferne mit Mühe als menschlichen Körper identifizieren können.

HASKELL WEXLER Ja, aber das war sicher die Entscheidung von *Hal Ashby*, unserem Cutter. Er war ein unheimlich harter Arbeiter, 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 von uns, hat er immer enorm viel Zeit im Schneiderraum verbracht. Er war übrigens schon Schnittassistent bei *THE BEST MAN* gewesen.

FILMBULLETIN Ein ähnliches Beispiel für den Spannungsaufbau einer Sequenz durch verzögertes Freigeben von Informationen findet sich in *MULHOLLAND FALLS*. Hier gibt es aber keine Schnitte, sondern nur eine ausgedehnte Kranfahrt. Die Hauptfiguren gehen in der Wüste eine Sanddüne hinauf und bleiben auf deren Kamm stehen. Sie blicken nach unten und schieben sich vor Erstaunen die Hüte in die Stirn. Dann erhebt sich hinter ihnen die Kamera, schwebt hoch, über die Männer hinweg und lässt uns schliesslich in die Tiefe blicken: hinein in den Krater einer Atombombenexplosion.



2

1
MATEWAN
Regie:
John Sayles

2
Ronny Howard,
Candy Clark
und Charlie
Martin Smith in
einer Drehpause
von AMERICAN
GRAFFITI
Regie:
George Lucas

HASKELL WEXLER Der war aber gar nicht da! Gedreht haben wir mitten in der flachen Wüste, der Krater wurde nachträglich per Computeranimation hinzugefügt. Diese Einstellung habe ich in genauer Abstimmung mit dem Experten für CGI (*computer generated images*), der bei den Dreharbeiten vor Ort war, geplant. Ein schönes Beispiel für das, worüber wir gerade sprachen: Richtig eingesetzt, können die neuen technischen Möglichkeiten unsere Ausdrucksmöglichkeiten erweitern.

FILMBULLETIN In dem Konzertfilm NO NUKES, bei dem Sie für die Kameraführung zuständig waren, wird in der Mitte eine Dokumentation über Menschen gezeigt, die vom Militär voller Absicht starker radioaktiver Strahlung ausgesetzt wurden. Genau darum geht es in MULHOLLAND FALLS.

HASKELL WEXLER Und genau darum wollte ich den Film auch fotografieren. Im Drehbuch nahm das Thema weit mehr Raum ein als im fertigen Film. Viele Szenen, die sich damit beschäftigten, fielen dem Schnitt zum Opfer. Warum auch immer. Bei uns ist das immer noch ein Tabuthema. Kaum jemand weiss, dass die Raketen, die jetzt gerade wenige hundert Kilometer von hier entfernt in Ex-Jugoslawien einschlagen, mit Uran versehen sind, damit sie auch schwere Panzerungen durchdringen können. Viele unserer Soldaten kamen mit Erkrankungen aus dem Golfkrieg zurück, die auf radioaktive Strahlung zurückzuführen sind. Das war nicht Saddam, das waren unsere eigenen Waffen! Ich hatte gehofft, MULHOLLAND FALLS könnte dazu

beitragen, das Bewusstsein für dieses Problem zu schärfen.

FILMBULLETIN Zurück zu den Sechzigern: Norman Jewison, für den Sie IN THE HEAT OF THE NIGHT fotografierten, kam wie Franklin J. Schaffner vom Fernsehen zum Film. Gab es grosse Gemeinsamkeiten zwischen den beiden?

HASKELL WEXLER Nein, sie waren völlig verschieden, obwohl sie viele Jahre beim Fernsehen gearbeitet hatten. Normans rechte Hand war Hal Ashby, sein Cutter. Als wir drei IN THE HEAT OF THE NIGHT drehten, hatte ich ein etwas ausgeprägteres Gespür für die visuelle Seite eines Films als Norman. Doch er liess mir viel Freiraum. Auch Hal, der jeden Tag die Muster sah und oft am Set war, ermunterte Norman, den Bildern mehr zu vertrauen. Es herrschte ein sehr inspirierender Teamgeist, eine kreative Atmosphäre, die von gegenseitigem Respekt geprägt war. Auch heute noch ist Norman ein Regisseur, der die Arbeit entspannt und locker angeht. Damals war er wie ein grosser Junge, der Lust hatte, mit uns zu spielen.

Franklin Schaffner dagegen war von der Sohle bis zum Scheitel Gentleman. Er erschien stets perfekt gekleidet am Set, stand immer gerade und aufrecht, sprach gewählt. Ein sehr warmerherziger Mensch. Er konzentrierte sich vor allem auf die Schauspieler. Margaret Leighton kam von der Bühne und hatte etwas Angst vor der Kamera, doch Franklin gab ihr Selbstvertrauen. Lee Tray, der den todkranken Präsidenten spielt, war selbst schwer er-

krankt und starb kurz nach den Dreharbeiten. Franklin verschaffte ihm einen wunderbaren, sehr würdevollen letzten Auftritt. Ich konnte zu THE BEST MAN viele Ideen beisteuern. Erinnern Sie sich an das Treffen der beiden Kandidaten im Keller?

FILMBULLETIN Ich habe mich über die Regale mit den vielen Wasserbehältern gewundert.

HASKELL WEXLER Das war der Atom-bunker der Columbia Studios, den ich bei einem Rundgang entdeckt hatte.

FILMBULLETIN Das Studio hatte einen Atombunker?

HASKELL WEXLER Viele hatten damals einen Atombunker. Denn der Staat zahlte jedem Geld, der sich ein solches Ding in den Garten bauen liess. In Hollywood war es üblich, dieses Geld zu nehmen, den Bunker zu bauen und den Wein darin zu lagern! Ich schlug Franklin den Bunker als Drehort vor, und er war sofort einverstanden. Wir nahmen unser Equipment, zogen von der Studiobühne in den Keller um, ersetzten die Birnen in den Deckenlampen durch stärkere und fingen an zu drehen. Doch es ging mir nicht nur um einen Drehort, der visuell viel her-macht. Ich wollte auch nebenbei etwas über den Irrwitz dieser Zeit erzählen.

FILMBULLETIN Wo wir gerade bei den Drehorten sind: 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.

«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.»



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 gehörte 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 ein paar interessante Männer! Einige Mitglieder der Crew nahmen ihre neuen Freundinnen dann auch gleich mit nach Hollywood. 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 Ja, 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 Moments einzufangen versucht. Auch wenn Schauspieler es gewohnt sind, eine Szene endlos oft zu wiederholen, gibt es doch 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 In *IN THE HEAT OF THE NIGHT* gibt es viele Sequenzen, die mit extremen Detailaufnahmen beginnen. Erst nach einiger Zeit folgt dann 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 zusammensetzen.

HASKELL WEXLER Ja, das geht auf mich zurück! Im Drehbuch stand eine Szene, in der Sidney Poitier in einem Auto eine winzige Spur finden sollte. Ich dachte: Das muss alles ziemlich kompliziert ausgeleuchtet werden. Wie kriegen wir es hin, dass das Licht dort unten an der Fussmatte auch glaubwürdig wirkt? Da ich Autonarr bin und Ford damals gerade ein Cabrio auf den Markt gebracht hatte, dessen Dach nicht zusammengeklappt wurde, sondern aus Metall war und komplett unter die Karosserie gleiten konnte, kam mir die Idee: Nehmen wir doch das Cabrio und lassen das Dach einfach nach oben gleiten. Daraus entstand eine sehr sinnliche Szene,



komponiert aus Einstellungen einzelner Teile des Wagens, begleitet von diesem seltsamen mechanischen Geräusch.

Ich hatte mir gerade ein Fünzfingermakro-Objektiv gekauft. Mit den meisten Objektiven, die es damals gab, konnte man sich einem Gegenstand kaum weiter als zehn, zwanzig Zentimeter nähern, ohne die Schärfe zu verlieren. Mit dem Fünzfingermakro konnte man aus noch geringerer Entfernung filmen. Ich habe es zweimal im Film verwandt. Zum einen in der Szene, in der Sidney Poitier die Leiche untersucht. All das habe ich mit der Handkamera gedreht. Und später, wenn Poitier im Auto den Rest eines Blattes findet, konnte ich sogar die Schärfe zwischen diesem Detail, das im Bild so gewaltig wirkt wie ein Baum, und Poitiers Gesicht hin- und herwandern lassen: Ein klitzekleines Indiz von riesengrosser Bedeutung.

Weil Hal Ashby unser Cutter war, konnte ich mich darauf verlassen, dass diese Aufnahmen – wenn irgend möglich – auch Verwendung finden würden. Denn oft landeten die gelungensten Einstellungen auf dem Boden des Schneideraums. Das war das Besondere an der Beziehung zwischen Norman, Hal und mir: Es herrschte keineswegs immer völlige Harmonie. Das wäre auch gar nicht wünschenswert gewesen. Doch wenn die beiden einen Vorschlag von mir ablehnten, konnte ich sicher sein, dass er sie einfach nicht überzeugte. Heutzutage sind die Gründe, wegen derer eine Idee verworfen wird, oft kaum zu erahnen:



1
Sidney Poitier
in *IN THE HEAT
OF THE NIGHT*
Regie: Norman
Jewison

2
Penelope Ann
Miller und
Danny De Vito
in *OTHER
PEOPLE'S
MONEY* Regie:
Norman Jewison

3
Chazz Palminteri, Michael
Madsen, Nick
Nolte und Chris
Penn in
*MULHOLLAND
FALLS* Regie: Lee
Tamahori

sie können persönlich oder bürokratisch sein, intern oder extern, es gibt viele Filter in den Entscheidungsprozessen.

FILMBULLETIN Für Jewison haben Sie nach *IN THE HEAT OF THE NIGHT* im Jahr darauf *THE THOMAS CROWN AFFAIR* fotografiert. Stilistisch unterscheiden sich diese beiden Filme wie Tag und Nacht.

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 zusammen geschweisst. Als wir eine erste Testvorführung des Films 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 ganz erheblich zum grossen Erfolg des Films beigetragen. Danach wollte Norman einen stilistisch sehr 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.

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 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. 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 Eine Sequenz fällt in diesem Film völlig aus dem Rahmen: Faye Dunaway geht mit ihrem Auftraggeber über einen Schulhof, der heruntergekommen und mit Graffiti besprüht ist. Die Szene wirkt wie eine Explosion von Wirklichkeit inmitten einer Kunstwelt. Haben Sie diesen Bruch kalkuliert?

HASKELL WEXLER Ganz bestimmt nicht! Wir waren einfach nicht konsequent. Sonst hätten wir alles übermalt.

FILMBULLETIN Haben Sie das von John McTiernan inszenierte Remake von *THE THOMAS CROWN AFFAIR* schon gesehen?

HASKELL WEXLER Nein, noch nicht. Ich glaube, dass solche Remakes vor allem deshalb gemacht werden, weil sie sich gut vermarkten lassen. Auch wenn die Neuverfilmung nicht geglückt ist, kann man davon ausgehen, dass einige Leute sie sehen wollen, um herauszufinden, was gegenüber dem Original geändert wurde. Die ganze Marketing-Strategie kann auf etwas aufbauen, was schon existiert. Vor kurzem habe ich einen Trailer zu einem Thriller gesehen, in dem verraten wurde, wer der Mörder ist. Kurz darauf traf ich jemanden vom Verleih. «Warum soll ich mir den Film ansehen, wenn ich vorher schon alles weiss?» fragte ich ihn. Er erwiderte nur: «Darum geht's gar nicht. Wir wollen nur, dass der Film in die Kinos kommt. Wie er dann läuft, ist egal.»

FILMBULLETIN Der dritte und bisher letzte Film mit Jewison war *OTHER PEOPLE'S MONEY*. Auch dort gibt es, wie in *IN THE HEAT OF THE NIGHT*, die Detailaufnahme eines Blattes. Wir sehen einen Zaun, der mit einer Kette verriegelt ist, und in dieser Kette hängt ein herbstlich verfärbtes Blatt. Dann fährt die Kamera zurück ...

HASKELL WEXLER ... die Windmaschine bläst ...

FILMBULLETIN ... und wir sehen, dass das Gelände menschenleer ist. Wir wissen nun, dass die Fabrik geschlossen wurde. Eine wichtige, entscheidende Information, die Sie allein durch dieses Detail vermitteln.

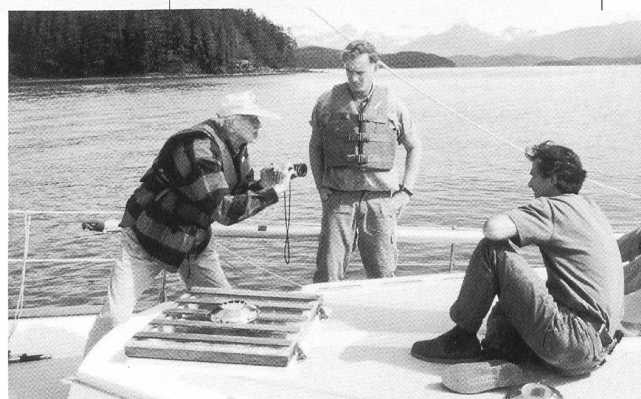
HASKELL WEXLER Ich habe bei *OTHER PEOPLE'S MONEY* das gleiche Makro-Objektiv verwandt wie bei *IN THE HEAT*



Haskell Wexler

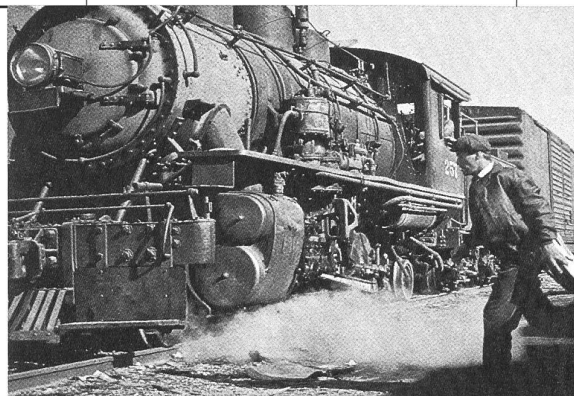
Geboren am 6. Februar 1926 in Chicago, Illinois

- | | | | | | |
|------|---|------|--|------|---|
| 1953 | THE LIVING CITY
Regie: John Barnes | 1971 | BRAZIL: A REPORT ON TORTURE
Regie: Saul Landau
(Co-Regisseur, Co-Produzent: Haskell Wexler)
CONVERSATION WITH ALLENDE
Regie: Haskell Wexler, Saul Landau | 1987 | UNCLE MEAT
Regie: Frank Zappa
(Haskell Wexler als Porträtiertler)
MATEWAN
Regie: John Sayles |
| 1955 | PICNIC
Regie: Joshua Logan | 1972 | THE TRIAL OF THE CATONSVILLE NINE
Regie: Gordon Davidson | 1988 | COLORS
Regie: Dennis Hopper |
| 1958 | STAKEOUT ON DOPE STREET
Regie: Irvin Kershner | 1973 | AMERICAN GRAFFITI
Regie: George Lucas
THE CONVERSATION
Regie: Francis Ford Coppola | 1989 | BLAZE
Regie: Ron Shelton
THE THREE FUGITIVES
Regie: Francis Veber |
| 1959 | FIVE BOLD WOMEN
Regie: Jorge Lopes-Portillo | 1974 | INTRODUCTION TO THE ENEMY
Regie: Haskell Wexler | 1990 | TO THE MOON, ALICE
Regie: Jessie Nelson
(Fernsehproduktion) |
| 1960 | THE SAVAGE EYE
Regie: Ben Maddow, Sidney Meyers, Joseph Strick
WILD RIVER
Regie: Elia Kazan
STUDS LONIGAN
Regie: Irving Lerner | 1975 | ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST
Regie: Milos Forman; Kamera neben William Fraker, Bill Butler | 1991 | OTHER PEOPLE'S MONEY
Regie: Norman Jewison
AT THE MAX
Regie: Noel Archambault, David Douglas |
| 1961 | ANGEL BABY
Regie: Paul Wendkos
HOODLUM PRIEST
Regie: Irvin Kershner | 1976 | UNDERGROUND
Regie: Emile de Antonio
(Drehbuch, Co-Produzent, Co-Regisseur: Haskell Wexler)
BOUND FOR GLORY
Regie: Hal Ashby | 1992 | VISIONS OF LIGHT: THE ART OF CINEMATOGRAPHY
Regie: Arnold Glassmann, Todd McCarthy
(Haskell Wexler als Porträtiertler)
THE BABE
Regie: Arthur Hiller |
| 1963 | AMERICA, AMERICA
Regie: Elia Kazan
FACE IN THE RAIN
Regie: Irvin Kershner
LONNIE
Regie: William Hale | 1977 | COMING HOME
Regie: Hal Ashby | 1994 | THE SECRET OF ROAN INISH
Regie: John Sayles |
| 1964 | THE BEST MAN
Regie: Franklin J. Schaffner | 1978 | DAYS OF HEAVEN
Regie: Terence Malick, Kamera nach Nestor Almendros
THE CIA CASE OFFICER
Regie: Saul Landau
WAR WITHOUT WINNERS
Regie: Haskell Wexler | 1995 | STEAL BIG, STEAL LITTLE
Regie: Andrew Davis
additional Fotografie
THE SIXTH SUN: MAYAN UPRISING IN CHIAPAS
Regie: Saul Landau
CANADIAN BACON
Regie: Michael Moore |
| 1965 | THE LOVED ONE
Regie: Tony Richardson
(Co-Produzent: Haskell Wexler)
THE BUS
Regie: Haskell Wexler | 1979 | PAUL JACOBS AND THE NUCLEAR GANG
Regie: Jack Willis, Saul Landau | 1996 | MULHOLLAND FALLS
Regie: Lee Tamahori
THE RICH MAN'S WIFE
Regie: Amy Holden-Jones |
| 1966 | WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?
Regie: Mike Nichols | 1980 | NO NUKES
Regie: Julian Schlossberg, Danny Goldberg, Anthony Potenza | 1998 | STEVE MCQUEEN: THE KING OF COOL
Regie: Robert Katz
(Haskell Wexler als Porträtiertler; Fernsehproduktion) |
| 1967 | IN THE HEAT OF THE NIGHT
Regie: Norman Jewison | 1981 | SECOND-HAND HEARTS
Regie: Hal Ashby | 1999 | LIMBO
Regie: John Sayles |
| 1968 | THE THOMAS CROWN AFFAIR
Regie: Norman Jewison | 1982 | LOOKIN' TO GET OUT
Regie: Hal Ashby
RICHARD PRYOR LIVE ON THE SUNSET STRIP
Regie: Joe Layton | | |
| 1969 | MEDIUM COOL
Regie: Haskell Wexler (Autor, Produzent, Schauspieler) | 1983 | THE MAN WHO LOVED WOMEN
Regie: Blake Edwards
BUS II
Regie: Haskell Wexler | | |
| 1970 | INTERVIEWS WITH MY LAI VETERANS
Regie: Joseph Strick
GIMME SHELTER
Regie: Albert Maysles, David Maysles
Kamera neben vielen anderen | 1985 | LATINO
Regie: Haskell Wexler | | |





2



3

1
Haskell Wexler,
John Sayles,
David
Strathairn und
Mary Elizabeth
Mastrantonio
bei Dreharbeiten
zu LIMBO
Regie:
John Sayles

2
Richard Burton
und Elizabeth
Taylor in
WHO'S AFRAID
OF VIRGINIA
WOOLF?
Regie: Mike
Nichols

3
David Carradine
in BOUND
FOR GLORY
Regie:
Hal Ashby

OF THE NIGHT. Als ich eine der Einstellungen vorbereitete, fiel es mir wieder ein. «Norman», rief ich. «Das ist genau das gleiche verfluchte Objektiv, das wir bei IN THE HEAT OF THE NIGHT benutzt haben!» Haben Sie den Film im Kino gesehen oder auf Video?

FILMBULLETIN Im Kino.

HASKELL WEXLER 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.

FILMBULLETIN An dem Film gefällt mir gerade, wie die beiden Antipoden Gregory Peck und Danny De Vito durch ihre Büros charakterisiert werden: Pecks Büro ist sehr dunkel, aber warm, denn das Interieur besteht aus Holz. Im Hintergrund kann man durch ein Fenster in die Werkhalle blicken, und das spärliche Licht ist herbstlich. Man merkt: Hier geht etwas zu Ende. De Vito dagegen residiert in einem Wolkenkratzer, umgeben von Metall und Glas. Blickt man aus dem Fenster, sieht man den Himmel und hat den Eindruck, dass man sogar über den Jahreszeiten schwebt.

HASKELL WEXLER Ja. Dem Film hätte es sicher genutzt, wenn am Anfang die Zeit, in der er spielt, eingeblendet worden wäre. Dieser Trend, Fabriken aufzukaufen, um sie anschliessend zu liquidieren, war schon vorbei, als der Film herauskam. Aber in den Achtzi-

gern war das erschreckend. Da fielen Tausende von Existenzen blossen Zahlenspielerien zum Opfer.

FILMBULLETIN Hal Ashby, den Sie schon als Schnittassistenten und als Cutter gut kannten, wurde später selbst Regisseur. Sie fotografierten vier seiner Filme, darunter BOUND FOR GLORY.

HASKELL WEXLER Hal war kein allzu geselliger Mensch, sondern lebte sehr zurückgezogen. Wir kamen gut miteinander zurecht. Meistens. Doch bei BOUND FOR GLORY nahm Hal Kokain – wie viele Regisseure. Eines Tages, mitten in den Dreharbeiten, feuerte er mich. Das Studio übte grossen Druck auf ihn aus, weil wir bereits etwas hinter dem Zeitplan zurücklagen. Die alten Dampfzüge fielen oft aus, und der Staub, der in jede Ritze drang, tat sein Übriges. Viele Mitglieder des Teams wurden krank, bekamen Schwierigkeiten mit ihrer Lunge. Hal nahm immer mehr von dem Zeug und wurde unerträglich. «Du bist gefeuert!» schrie er. «Ich will dich morgen nicht mehr sehen!» Ich packte ihn und schüttelte ihn: «Hal, du bist mein Freund! Ich will endlich wieder mit dir reden und nicht mit deiner verfluchten Nase.» Doch Hal war wie von Sinnen. Am nächsten Tag musste ich ohnehin zum Set. Über Nacht hatten sich die Wogen geglättet, und die Arbeit ging weiter.

Als Hal 1988 starb, war ich immer in seiner Nähe. Drei, vier Wochen lang. Ich hatte noch nie erlebt, wie ein Mensch stirbt, schon gar nicht ein Mensch, der mir so nahe steht. Das hat

mich sehr berührt. Ich sah diese enorme kreative Energie, die in Hollywood am Ende keine Chance mehr bekommen hatte, sich in Filme umzusetzen, dahinschwinden. Wenn Hal nicht unter Drogen stand, war er ein lieber, umgänglicher Mensch. Doch die Studios hatten kein Vertrauen mehr zu ihm, gaben ihm miserable Drehbücher, aus denen er das Beste zu machen versuchte. Meinem Sohn verschaffte Hal einige Jobs als Tonmann, verpflichtete ihn für alle seine Filme nach BOUND FOR GLORY.

FILMBULLETIN Bei AMERICAN GRAFFITI waren Sie *visual consultant*. War es schwierig, einen Film zu drehen, in dem sich die Figuren ständig in fahrenden Autos durch die Gegend bewegen?

HASKELL WEXLER Sowohl die Lichter in den Wagen wie auch die Strassenlaternen haben wir nur verstärkt und dann immer mit mehreren Kameras gedreht. Fast wie beim Dokumentarfilm. Es war eine völlig reibungslose Produktion. George Lucas hat einen *dialogue coach*, der die Schauspieler immer optimal auf ihre nächste Einstellung vorbereitete. George ist ein sehr ausgeglichener Regisseur, er wurde nie laut.

FILMBULLETIN Ich habe gelesen, Sie hätten auch mit den Schauspielern gearbeitet.

HASKELL WEXLER Das kann man so nicht sagen. Ich habe nur ein paar Mal Richard Dreyfuss gesagt, er sei in Gefahr zu übertreiben.

FILMBULLETIN In einer Ihrer Filmographien taucht auch THE CONVERSATION auf.





1

«Die Werbung ist auch immer ein Taktgeber für den Schnittrhythmus, den das Publikum bevorzugt. Eine gute Gelegenheit, die Veränderung der Sehgewohnheiten zu studieren.»

1
Dreharbeiten zu
WHO'S AFRAID
OF VIRGINIA
WOOLF? Regie:
Mike Nichols

2
David Carradine
in BOUND FOR
GLORY Regie:
Hal Ashby

WERKSTATT-GESPRÄCH

HASKELL WEXLER Von dem Film wurde ich gefeuert.

FILMBULLETIN Das habe ich vermutet. Warum?

HASKELL WEXLER Ich hatte fünfundzwanzig Prozent des Films gedreht, einschliesslich des Dialogs, der dem Film seinen Titel gibt. Ich nahm ihn mit sechs Kameras auf, so dass wir ihn nach zwei Tagen im Kasten hatten. Im Drehplan vorgesehen waren dafür fast zwei Wochen. Doch während wir sehr schnell vorankamen, war *Francis Ford Coppola* mit dem Drehbuch immer noch nicht fertig. Ausserdem wollte er noch eine Oper inszenieren. Um Zeit zu gewinnen, musste ein Schuldiger gefunden werden und ein Kopf rollen: Das war meiner. Dies hat mir *Francis* ein halbes Jahr später selbst erzählt. Die Dreharbeiten wurden für zweieinhalb Wochen unterbrochen, angeblich, um einen neuen Kameramann zu finden, *Bill Butler*. *Francis* stellte das Buch fertig, und dann wurde der Film zu Ende gedreht.

FILMBULLETIN Ich will nicht zu viele unangenehme Erinnerungen auf-rühren, aber hat *Bill Butler* Sie nicht auch bei *ONE FLEW OVER THE CUCKOOS' NEST* abgelöst?

HASKELL WEXLER *Bill Butler* ist mein Geier. Dabei hatte ich ihm seinen ersten Job beim Film verschafft, bei *THE RAIN PEOPLE* (1968). Der Film sollte im Mittleren Westen gedreht werden, und *Bill* arbeitete in Chicago, meiner Heimatstadt, für das Fernsehen. Ich empfahl ihn *Francis*. *Bill* und ich haben uns zwar mittlerweile ausgesprochen, aber mein Puls geht immer noch hoch,

wenn das Gespräch auf dieses Thema kommt. Ich bin sehr verletzt, wenn ich gefeuert werde. Doch bei *ONE FLEW OVER THE CUCKOOS' NEST* lag der Fall anders. Ich hatte *UNDERGROUND* vorbereitet, und das *FBI* wusste, dass ich zu Leuten Kontakt hatte, die wegen terroristischer Anschläge gesucht wurden. Als *Milos Forman* mich rausschmiss, sagte er mir, er könnte mir die Gründe erst später nennen. Ich kann es nicht beweisen, aber ich glaube, dass von der Regierung Druck auf die Produktion ausgeübt wurde, mich loszuwerden. *FBI*-Leute tauchten während der Produktion auf, befragten Mitarbeiter in der Buchhaltung des Films und sogar mein Zimmermädchen im Hotel. Doch die meisten Einstellungen in *ONE FLEW OVER THE CUCKOOS' NEST* stammen von mir. Die Szene auf dem Segelboot hat *Bill Fraker* gedreht, die Nacht-Szenen am Ende *Bill Butler*.

FILMBULLETIN Sie erwähnten vorhin, dass Sie die Fotografie von *DAYS OF HEAVEN* übernehmen. Wie kam es dazu?

HASKELL WEXLER Die Dreharbeiten hatten sich verzögert, und *Nestor Almendros* musste mit *Truffauts L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES* (1976) beginnen ...

FILMBULLETIN ... dessen Remake Sie 1983 unter der Regie von *Blake Edwards* fotografierten ...

HASKELL WEXLER Ja, ja ... *Nestor* war ein Freund von mir, und ich konnte ihm auf diese Weise einen Gefallen tun. Es war eine grossartige Erfahrung, weil der Stil, dem ich mich anpassen musste, so wunderschön war.

2



FILMBULLETIN Ende der sechziger Jahre haben Sie mit Ihrem Kollegen *Conrad Hall* eine Firma für Werbefilme gegründet. Haben Sie die Arbeit in diesem Bereich auch genutzt, um neue Techniken und Inszenierungsweisen fürs Kino auszuprobieren?

HASKELL WEXLER Es gab für uns zwei wichtige Gründe, in die Werbung einzusteigen. Erstens war dort sehr viel Geld zu verdienen, und zweitens konnten wir unsere Crews das ganze Jahr über beschäftigen. Wir haben viel ausprobiert, neue Kameras, Objektive, Emulsionen. Die Werbung ist auch immer ein Taktgeber für den Schnittrhythmus, den das Publikum bevorzugt. Eine gute Gelegenheit, die Veränderung der Sehgewohnheiten zu studieren.

Das Gespräch mit *Haskell Wexler* führte *Lars-Olav Beier* im Juni 1992 und 1999

