

"I need to Reboot" : Gespräch mit Steven Sonderbergh

Autor(en): **Arnold, Frank / Sonderbergh, Steven**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **55 (2013)**

Heft 330

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-864110>

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.



«I NEED TO REBOOT»

Gespräch mit Steven Soderbergh

FILMBULLETTIN Mr. Soderbergh, mich hat der verhaltene Stil von *SIDE EFFECTS* sehr beeindruckt. Sieht man von der knappen Anfangsszene ab, die auf ein Verbrechen hindeutet, hat der Film stellenweise dokumentarische Züge. Stand das von Anfang an fest?

STEVEN SODERBERGH Das ist einer der Gründe, warum ich die neuen Kameras so sehr schätze: Man kann an einen Ort gehen, dort drehen, ohne ihn zu berühren – im wahrsten Sinne des Wortes. In *SIDE*

EFFECTS gibt es nur ungefähr sechs Einstellungen, wo wir zusätzliches Licht verwendet haben. Ich denke, das trägt dazu bei, dass der Film einem das Gefühl vermittelt, in der wirklichen Welt angesiedelt zu sein. Auch wenn der Zuschauer es vielleicht nicht so artikulieren kann, hat er doch ein Gespür dafür, ob etwas für einen Film ausgeleuchtet wird oder nicht. Ich habe den ganzen Film nur mit drei Objektiven gedreht, mein Handwerkszeug war also bewusst sehr eingeschränkt, ebenso wie die Regeln, die ich mir selbst auferlegt habe, Regeln darüber, wann ich die Kamera bewegen würde und wann nicht und wie das Covermaterial auszusehen hat. Das andere, was mir diese Kameras ermöglichten, war, zur gleichen Zeit mit zwei Kameras zu drehen – das habe ich zwar während meiner ganzen Karriere gemacht, aber mit diesen Digitalkameras kann man ohne zusätzliches Licht in eine Situation hineingehen und braucht sich keine Sorgen darüber zu machen, dass die eine Seite besser aussieht als die andere.

Für jemanden wie mich, der es nicht mag, eine Umgebung völlig zu kontrollieren oder sich ihr aufzuzwingen, sondern der vielmehr etwas aus ihr herausziehen möchte, ist das toll. Nicht jeder will das, ich schon, ich wünschte, das hätte ich schon vor zwanzig Jahren gekonnt.

FILMBULLETTIN Die Arbeit mit der digitalen Kamera erlaubt Ihnen auch, während der Dreharbeiten problemloser Änderungen vorzunehmen. Machen Sie davon Gebrauch, oder könnte Scott Burns sagen, der Film sei genau so, wie er ihn geschrieben hat?

1 Steven Soderbergh; 2 Andie MacDowell in *SEX, LIES, AND VIDEOTAPE* (1989); 3 Matt Damon in *THE INFORMANT!* (2009); 4 Catherine Zeta-Jones und Jude Law in *SIDE EFFECTS* (2013); 5 Rooney Mara in *SIDE EFFECTS*; 6 *CONTAGION* (2011)

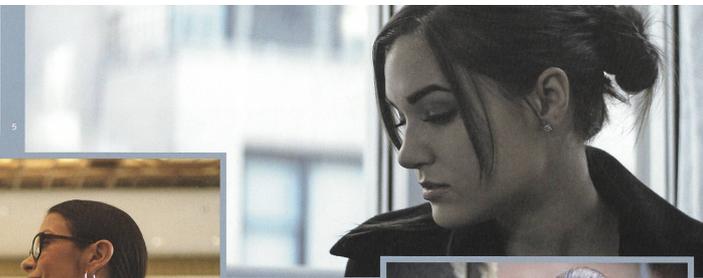
STEVEN SODERBERGH Nein, das könnte er nicht. Scott ist sehr offen. Er hat fortwährend Ideen, die aus ihm herausprudeln. Bei allen drei Filmen, die wir zusammen gemacht haben (die ersten beiden waren *THE INFORMANT* und *CONTAGION*), habe ich darauf bestanden, dass er jeden Tag am Set war und jede Schnittfassung gesehen hat. Er versteht, dass man während der Arbeit etwas optimiert und dass sich durch diese neue Technologie die Dinge ändern. Zwei Stunden nach Drehschluss habe ich das Material und schneide es. Dann kann ich in derselben Nacht ihn anrufen und sagen, «das müssen wir noch mal machen» oder «damit bin ich nicht wirklich glücklich». Das erlaubt uns, noch während des Drehs Nachaufnahmen zu machen, das ist ein unglaublicher Vorteil. Ein Beispiel dafür war der erste Auftritt von *Jude Law*. Die erste Aufnahme hatte den falschen Tonfall, er kam ein bisschen als Klugschweiser herüber, als aalglatt. Ich habe Scott die Szene gezeigt und gesagt, wir sollten das am nächsten Tag noch einmal drehen. Er hat dann eine neue Version geschrieben, mit der wir ein besseres Gefühl dafür bekommen, wie die Arbeit von *Jude* aussieht. Dass ich bei meinen ersten drei Filmen, die ich selber schnitt, nicht mit dem Schnitt beginnen konnte, bevor die Dreharbeiten abgeschlossen waren, ist heute für mich undenkbar.

Das Schneiden auf Film fand ich immer umständlich, deshalb habe ich sogar schon meine frühen Filme auf Video geschnitten, im Fall von *SEX, LIES, AND VIDEOTAPE* auf dem neuesten billigsten 3/4-Zoll. Die *Time Codes* schrieb ich alle von Hand auf, das schien mir

immer noch besser, als auf Filmmaterial zu schneiden. Der elektronische Schnitt am Avid erlaubte mir, sehr schnell eine Schnittfassung zu erstellen und diese dann erst einmal eine Zeit lang nicht anzuschauen. Diese Extrapause nutze ich heute ebenfalls – eine Woche später hole ich mir einige Freunde hinzu und führe ihnen die Schnittfassung vor. Bei *SIDE EFFECTS* wollte ich Thomas Newman für die Musik. Er sagte, «prima», aber er müsse erst den *Bond*-Film beenden, vor Oktober hätte er deshalb keine Zeit. So schnitten wir den Film, liesen ihn liegen und drehten den *Liberace*-Film. Danach wandten wir uns wieder *SIDE EFFECTS* zu. In der Zwischenzeit hatten Scott und ich zwei weitere Szenen identifiziert, die wir nochmals drehen wollten. Das konnten wir gut machen, während wir auf *Tommy* warten mussten.

FILMBULLETTIN Führt das digitale Drehen nicht dazu, dass Sie mehr Material belichten?

STEVEN SODERBERGH Stimmt, wenn man diese Technologie in die falschen Hände legt, kann das zu einem Tsunami an Unentschlossenheit führen. Das ist schon passiert. Manche Leute gehen mit diesem Werkzeug nicht so gut um wie andere. Ich verahre nicht mehr Material als früher. Ich treffe Entscheidungen am Set, zu denen ich stehe. Ich glaube, Don Siegel und ich stehen da in Konkurrenz, wer bei einem Spielfilm am wenigsten Material belichtet hat. Ich war nie jemand, der viel Material verdreht. Manche brauchen das, aber ich langweile mich schnell dabei.



1 Jude Law in *SIDE EFFECTS* (2013);
2 George Clooney in *OCEAN'S ELEVEN*
(2001); 3 Laurence Fishburne und Kate
Winslet in *CONTAGION* (2011); 4 Jude
Law und Catherine Zeta-Jones in *SIDE
EFFECTS*; 5 Sasha Grey in *THE GIRL-
FRIEND EXPERIENCE* (2009); 6 Gina Carano
und Ewan McGregor in *HAYWIRE*

FILMBULLETIN Sie zeigen in *SIDE EFFECTS* ein New York jenseits der Sehenswürdigkeiten.

STEVEN SODERBERGH Was mir an Scotts Drehbuch auch gefiel, war, dass es mich an so viele Filme erinnerte, die in New York spielen, Filme von Alan J. Pakula oder Sidney Lumet. Wir verbrachten viel Zeit damit, in den alten Gebäuden die Geräusche aufzunehmen, die für mich so typisch für den Klang dieser Stadt sind, das erweckt diese Ära wieder zum Leben. Wir hatten auch Glück mit dem Wetter, der Film wurde im April/Mai gedreht, es war frühlingshaft, das Licht war wirklich gut. In New York zu drehen ist angesichts all der tollen New-York-Filme nicht einfach, so beschloss ich: keine Montagen, *establishing shots* nur ganz kurz, damit man weiss, wo sich die Figur gerade befindet, es sollte kein filmischer Reisebericht werden.

FILMBULLETIN Für wie viele dieser New-York-Aufnahmen brauchten Sie eine Drehgenehmigung? Konnten Sie auch etwas im Guerilla-Style drehen?

STEVEN SODERBERGH Das geht in New York nicht mehr. Bei einer Szene ging es, da waren wir nur eine kleine Crew, die aus einem Lieferwagen sprang.

Von allen Städten, in denen ich je gedreht habe, ist Paris diejenige Stadt, in der es am schwierigsten war zu drehen – ausgerechnet die Geburtsstadt des Kinos. Sie haben uns fast in den Wahnsinn getrieben, als wir dort *OCEAN'S TWELVE* drehten, deshalb haben wir

letzen Endes die dortigen Aufnahmen radikal auf nur anderthalb Tage zusammengestrichen. Sie wollten nämlich genau wissen, von wo nach wo die Kamera schwenkt – so kann ich nicht arbeiten.

FILMBULLETIN Sie hatten schon die Wichtigkeit des realistischen Elements betont und auch die des Berufs Ihrer Protagonisten. Bei *MAGIC MIKE* konnten Sie auf diesbezügliche Erfahrungen von Channing Tatum zurückgreifen, bei *HAYWIRE* und *THE GIRLFRIEND EXPERIENCE* besetzten Sie die Hauptrollen mit Frauen, die zuvor keine Filmerfahrung hatten, aber mit dem dargestellten Beruf vertraut waren oder zumindest mit den dabei geforderten Fähigkeiten.

STEVEN SODERBERGH Was mir an der Martial-Arts-Meisterin Gina Carano gefiel, als ich sie in einem Interview im Fernsehen sah, war, dass sie einen ziemlich normalen Eindruck machte – also gar nicht so *freeshy* wirkte, wie man es sonst von dieser Welt des Kampfsportes erwartet. Gina ist keine Person, die persönliche Probleme über ihre Kämpfe ausgiert, sie wurde mit einer bestimmten athletischen Fähigkeit geboren und nutzte die beruflich aus. So kam ich auf die Idee, einen Film um sie herum zu bauen. Auch Sasha Grey lernte ich nicht durch ihre Arbeit kennen, sondern durch einen Artikel über sie im «Los Angeles Magazine». Ich war überrascht, wie sie über die Porno-Industrie sprach und über ihre bewusste Entscheidung, damit ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Ebenso wenig wie Gina hatte sie die typischen Merkmale von jungen Frauen, die in solchen Berufen arbeiten: Sie kam nicht aus einem kaputten Eltern-

haus und wurde auch nicht als Kind sexuell belästigt. Sie hatte weder ein Alkohol- noch ein Drogenproblem, sie sprach von ihrer Arbeit eher wie von einem Fünfjahresplan, dem sie folgte. Sie hat seit anderthalb Jahren keinen Porno mehr gedreht, sondern eine Reihe anderer Tätigkeiten ausgeübt, nachdem sie in *THE GIRLFRIEND EXPERIENCE* mitgewirkt hatte.

FILMBULLETIN *HAYWIRE* haben Sie schon vor *CONTAGION* gedreht, der bereits ein halbes Jahr vor Ersterem in die Kinos kam. In Anbetracht des Tempos, in dem Sie Filme machen, könnte man annehmen, *HAYWIRE* wäre so etwa wie eine Blaupause für den aufwendigeren *CONTAGION* gewesen – etwa, was den raschen Wechsel der Schauplätze anbelangt.

STEVEN SODERBERGH Nein, *HAYWIRE* kam zustande, weil ich bei einem anderen Projekt gefeuert wurde und nach einer Arbeit suchte. Nichts von dem, was ich in Planung hatte, hätte sofort gemacht werden können. «Liberace» war noch nicht finanziert, bei *CONTAGION* war das Drehbuch noch nicht fertig. Das war in der dritten Juniwoche 2009. So suchte ich zunächst nach einem Drehbuch, fand aber nichts, was mich begeisterte. Das war zur selben Zeit, als Gina ihren letzten Kampf hatte, den sie verlor. Ich sah sie in der letzten Juniwoche, sie meinte, sie wäre interessiert. Ich rief Lem Dobbs an, er war ebenfalls interessiert. Wir trafen uns mit zwei Finanziers, von denen Relativity Media Interesse bekundete. Das Drehbuch war im Oktober fertig, am 1. Februar begannen die Dreharbeiten. Ich wollte einfach schnell

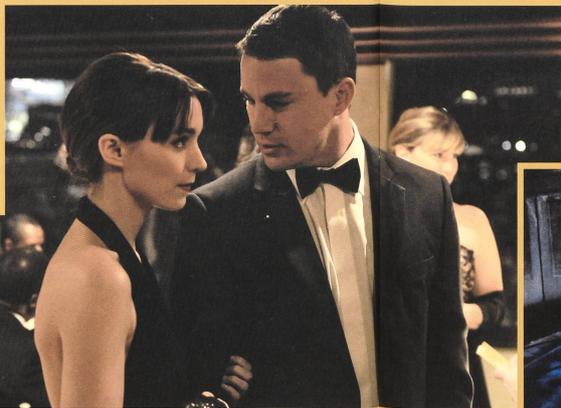
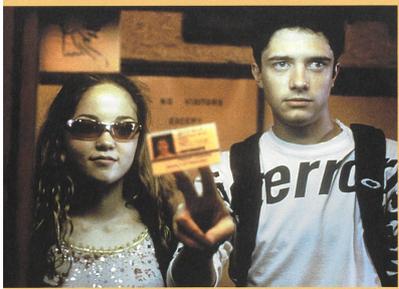
loslegen. Dann allerdings erwarb Relativity Media einen eigenen Verleih und wollte die US-Verleihrechte für *HAYWIRE* von Lionsgate zurückkaufen. Das waren ziemlich lange Verhandlungen, so lag der fertige Film ein Jahr lang auf Eis.

FILMBULLETIN Der Film, von dem Sie gefeuert wurden, war *MONEYBALL* mit Brad Pitt. Können Sie sagen, wie Ihre Version ausgesehen hätte, im Unterschied zu der, die dann schliesslich gedreht wurde, inszeniert von Bennett Miller?

STEVEN SODERBERGH Mein Ansatz war auf eine aggressive Weise unorthodox, um es einmal so auszudrücken. Es war sehr durchstrukturiert, aber die Idee, dass die besten und interessantesten Aspekte der Geschichte nicht schriftlich fixiert werden konnten, machte alle zu nervös, um sich vorwärtszubewegen. Aber das war Absicht: Ich hatte siebendunzwanzig Leute besetzt, die diese Geschichte erlebt hatten – das war ambitioniert, ein in der Tat unorthodoxer Ansatz, mit dem niemand glücklich war ausser mir.

FILMBULLETIN *BEHIND THE CANDELABRA*, das schon erwähnte «Liberace»-Projekt, wird aber kein traditionelles *biopic*?

STEVEN SODERBERGH Lassen Sie sich überraschen! Ich bin fasziniert davon, wie Beziehungen funktionieren oder auch nicht. Und welche Rolle Projektionen dabei spielen. Die Welt, in der diese Beziehung sich zuträgt, ist so verrückt, diese Welt ist wie ein Irrenhaus – das Ende des Films hat mich selber überrascht, mein Produzent beschrieb es als «LA CAGE AUX FOLLES auf Steroiden».



1 Erika Christensen und Topher Grace in TRAFFIC (2000); 2 Robin Weigert und George Clooney in THE GOOD GERMAN (2006); 3 Rooney Mara und Channing Tatum in IN THE SKIN OF A LION (2013); 4 Rooney Mara in IN THE SKIN OF A LION (2013); 5 KATKA (1999); 6 Matthew McConaughey in MAGIC MIKE (2012)

FILMBULLETIN Wie kam es, dass dieser Film nun wesentlich vom Fernsehen finanziert wird?

STEVEN SODERBERGH Wir hatten einen Film, dessen Budget auf 23 Millionen Dollar veranschlagt war. 18 davon haben wir durch Vorverkäufe ans Ausland zusammenbekommen. Wir brauchten also nur noch 5 Millionen von einem US-Verleih, um loszulegen – aber keiner wollte es machen! Trotz Michael Douglas und Matt Damon in den Hauptrollen und einem Drehbuch von Oscar-Preisträger Richard LaGravenese. Das hat uns überrascht. Zur Begründung hiess es, der Film hätte ausserhalb der schulden Community kein Publikum – er sei zu schwul. Dazu kamen die Vermarktungskosten, da ist unter 20 Millionen Dollar nichts zu machen. Also war ihre Rechnung, wir investieren 25 Millionen Dollar, dann brauchen wir ein Einspielergebnis von 60 Millionen, um unsere Investitionen wieder hereinzuholen. Man kann BROKEBACK MOUNTAIN erwähnen oder andere erfolgreiche Filme, aber die Studios können sich einen solchen Erfolg des Films nicht vorstellen. Es ist nicht einmal schuldenfeindlich – nur wirtschaftliches Denken.

FILMBULLETIN Mit dem «Liberace»-Film nehmen Sie Abschied vom Kino, das haben Sie seit einem Jahr immer wieder betont.

STEVEN SODERBERGH I need to reboot, I need to rebuild. I hit a wall. Ich weiss mir nicht anders zu helfen, als eine Pause einzulegen und zu schauen, ob ich dann erneut starten kann. Ob mir das gelingt, ist offen. Ich weiss auch nicht, ob man bewusst zu einem Zustand des

Ursprünglichen zurückkehren kann. Ich kann das aber keinesfalls machen, während ich arbeite. Ich muss alles erst einmal vollständig aus meinem System herauspülen. Dabei bin ich in der glücklichen Lage, dass ich mir genug Zeit erkaufen habe, um genau das zu machen.

FILMBULLETIN Was genau steht denn auf Ihrem Plan?

STEVEN SODERBERGH Scott hat ein Bühnenstück geschrieben, das ich im Herbst inszenieren werde, es gibt die Fotografie, die Malerei, zumindest ein Buch und eine grosse Fernsehsache. Ich habe die Rechte an einem Buch erworben, daraus soll eine zwölfstündige Fernsehserie werden.

FILMBULLETIN Worum handelt es sich?

STEVEN SODERBERGH Es ist «The Sot-Weed Factor», ein Roman von John Barth (deutscher Titel: «Der Tabakhändler»). Nachdem ich Jahre damit verbracht hatte, daraus einen Zweistundenfilm zu machen, habe ich einen Autor engagiert, der ihn zu zwölf einstündigen TV-Episoden umgearbeitet hat.

FILMBULLETIN Oha! Das ist ja ein voluminöses Werk, das sich in seinen selbstreflexiven Elementen mit Laurence Sterne's «Tristram Shandy» vergleichen lässt.

STEVEN SODERBERGH Diese zwölf Stunden könnten mir Spass machen. Ich habe einen Gimmick gefunden, wie man den Roman umsetzen kann. Das Problem ist das der Grösse, er spielt im siebzehnten Jahrhundert und ist im wesentlichen eine Komödie. Der Betrag, den man bräuchte, um diese Welt für zwölf Stunden Sendezeit neu

zu erschaffen, wäre derart enorm, dass ich beschlossen habe, das ist zu blöd. Ich will es anders versuchen, im Stil von Fernsehproduktionen aus den siebziger Jahren, wo man mit drei Videokameras die Innenaufnahmen drehte und immer dann mit (eher bescheidenem) Filmmaterial arbeitete, wenn es nach draussen ging. Es soll wie eine dieser schlechten britischen Serien aus den Siebzigern aussehen. Wie gesagt, es ist eine Komödie, deshalb bin ich überzeugt, dass dieser Stil funktionieren könnte.

FILMBULLETIN Ist sie schon ans Fernsehen verkauft?

STEVEN SODERBERGH Nein, ich habe noch nichts angeboten.

FILMBULLETIN Welche neuen Perspektiven hat Ihnen das Schreiben beziehungsweise Inszenieren von Theaterstücken vermittelt?

STEVEN SODERBERGH Ich habe zwei Stücke gemacht. In den neunziger Jahren in Louisiana und dann vor einigen Jahren ein Stück in Australien. Was ich gelernt habe und was aufregend daran ist, ist die Erfahrung, dass ich eigentlich kein normales Bühnenstück machen kann, es muss schon etwas sein, bei dessen Kreation ich bereits involviert bin. (Ich hoffe, auch das «Cleopatra»-Musical, das ich als Film machen wollte, für die Bühne inszenieren zu können.) Es wäre unsinnig für mich, ein Stück von Noel Coward oder Shakespeare zu inszenieren, dafür fehlt mir der handwerkliche Hintergrund – aber ich weiss, wie ein Einzelbild aussieht und wie ich Elemente bewegen kann. Das Theatralische kann ich zu meinem Vorteil verwenden. Ich mag es, dass es eben nicht real ist, sondern Theater, ich will es

stilisiert, mit interessanten Bildern und nicht realistisch. Warum soll jemand in ein Theater gehen und das Innere einer Wohnung perfekt reproduziert vorfinden? Ich möchte es eher wie in einem Ken-Russell-Film.

FILMBULLETIN Wenn Sie aufhören, als Regisseur Filme zu machen, können Sie trotzdem Ihren Namen noch nutzen, um Filme anderer Leute zu produzieren? Wie zuletzt etwa Lynne Ramsays WE NEED TO TALK ABOUT KEVIN.

STEVEN SODERBERGH Nein, aus zwei Gründen: Ich hasse Produzieren; zum anderen hat mein Name als Produzent kein Gewicht. Das Einzige, für das er steht, ist, dass der Film eine bestimmte Qualität hat. Und dass ich die Filmemacher bei der Verwirklichung ihrer Vision beschützen kann. Aber bezüglich Geld bedeutet er gar nichts. Ich habe zu viele Filme produziert, die kein Geld eingespielt haben, als dass jemand den Eindruck gewinnen könnte, mein Name sei hilfreich.

Das Gespräch mit Steven Soderbergh führte Frank Arnold

Regie: Steven Soderbergh; Buch: Scott Z. Burns; Kamera: Steven Soderbergh (als Peter Andrews); Schnitt: Steven Soderbergh (als Mary Ann Bernard); Ausstattung: Howard Cummings; Kostüme: Susan Lipell; Musik: Thomas Newman; Darsteller (links): Rooney Mara (Emily Taylor), Channing Tatum (Martin Taylor), Jude Law (Dr. Jonathan Banks), Catherine Keener (Dr. Victoria Silver), Vinessa Shaw (Deirdre Banks); Produktion: Di Bonaventura Pictures, Endgame Entertainment; Produzenten: Lorenzo di Bonaventura, Scott Z. Burns, Gregory Jacobs; USA 2013; Dauer: 106 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: Senator Film Vertrieb, Berlin