

Bilder, die hängen bleiben : Vorspanndesigner Kyle Cooper

Autor(en): **Jahn, Pamela / Cooper, Kyle**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **61 (2019)**

Heft 376

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863074>

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.

Bilder, die hängen bleiben

Kyle Cooper im Gespräch
mit Pamela Jahn

Vorspanndesigner Kyle Cooper

Mit seiner ebenso verstörenden wie stilbildenden Titelsequenz für *Se7en* ist Kyle Cooper zu den Stars des Vorspanndesigns aufgestiegen. Im Gespräch erzählt er von den Einflüssen, die ihn geprägt haben, und wie ein gut gemachter Vorspann das Publikum in Kürze in eine andere Welt versetzt.

Filmbulletin Mister Cooper, Sie haben sich für Ihre Abschlussarbeit an der Yale School of Art intensiv mit den Schriften und Filmen Sergei Eisensteins auseinandergesetzt. Woher rührte damals Ihre Faszination für seine Theorien?

Kyle Cooper Ich habe bei Paul Rand studiert. Er war ein amerikanischer Modernist, ein berühmter Designer, der unter anderem die Logos für IBM und UPS entworfen hat, dazu unzählige Bucheinbände und vieles mehr. Er hat unheimlich schnell gearbeitet, viel mit Papier und von Hand. Na ja, und er war mein Mentor in Yale. Irgendwann meinte ich zu ihm, dass ich meine Abschlussarbeit gerne über Titelsequenzen schreiben würde. Denn im Grunde wusste ich schon, bevor ich das Studium aufgenommen hatte, dass ich einmal Vorspanndesigner werden wollte. Und Rand – ich weiss nicht genau, ob er nicht zugeben wollte, dass er *Saul Bass* verehrte, oder ob er sich insgeheim mit ihm in Konkurrenz wähnte – jedenfalls sagte er damals zu mir, dass er nicht das Gefühl habe, Eröffnungssequenzen von Filmen seien ein besonders spannendes Thema, zumindest nicht im Hinblick auf aktuelle Produktionen, die damals im Kino liefen. Aber er meinte auch, wenn ich meine Abschlussarbeit trotzdem darüber schreiben wolle, solle ich zunächst einmal die Aufsatzsammlungen «Film Form» und «The Film Sense» von Sergei Eisenstein lesen. Das habe ich getan und meine Abschlussarbeit schliesslich über «kollaterale Impulse» geschrieben oder, genauer gesagt, darüber, was passiert, wenn die Arbeit des Graphic Designers den optischen Sinn des Regisseurs erweitert.

Wenn man sich mit diesem Wissen im Hinterkopf Ihre Titelsequenzen anschaut, möchte man meinen, Sie hätten Eisensteins Montagetheorien bis ins kleinste Detail auch in die Praxis übernommen.

In gewisser Hinsicht vielleicht. Um das noch ein bisschen weiter auszuführen: «Film Form», wenn man es ganz vereinfacht ausdrückt, beschreibt den Einsatz von Kontrast und dessen Wahrnehmung innerhalb einer Einstellung. «The Film Sense» dagegen beschäftigt sich mit der Gegenüberstellung von Bildern, um eine andere Bedeutung, einen anderen Sinn zu erzeugen. Sie erinnern sich vielleicht, in Panzerkreuzer Potemkin sieht man diese harten Schatten auf den Treppenstufen, aber der Körper der Frau bewegt sich konträr dazu in die andere Richtung. Das ist die Art von Kontrast, von der Eisenstein in «Film Form» redet. In «The Film Sense» geht es, wie gesagt, eher um die Konfrontation von Bildern, aber er spricht darin auch über zwei verschiedene Arten des Zeichnens, anhand derer er die verschiedenen Arten von Cadrage im Film beschreibt. Er beschreibt das mit einer Zeichnung, die einen Kirschbaumzweig zeigt, der durch verschiedene Rahmungen in seine Einzelteile zerlegt wird. Diese kleine Zeichnung war unglaublich bedeutsam und aufschlussreich für mich, weil sie mir direkt vor Augen geführt hat, wie die Summe einzelner Teile ein Bild ergibt, auch ohne dass man den Baum oder, worum immer es geht, frontal in seiner Gesamtheit filmen muss. Eisenstein hat mein Denken in diese Richtung hin angeregt: Details zu filmen, die zusammengenommen ein grösseres Ganzes ergeben, und wie man die einzelnen Teile geschickt montiert, um die gewünschte Wirkung zu erzielen.

Um ein weiteres Beispiel zu nennen: In Streik etwa wird der Kopf einer Eule mit dem Gesicht eines Mannes überblendet. So gelingt es Eisenstein, dem Publikum deutlich zu machen, dass A plus B im Resultat C ergibt, oder anders ausgedrückt, dass dieser Mann weise ist. Diese Art von Überlagerung oder Gegenüberstellung von Bildern, die letztlich einen anderen Sinn ergeben, auch das habe ich von Eisenstein übernommen und für meine Zwecke verwendet, nicht zuletzt im Hinblick auf die Typografie. Der Unterschied besteht darin, dass Eisensteins Art der Überlagerung heutzutage nicht mehr automatisch die gleiche Wirkung erzielt. Wenn man heute das Gesicht eines Mannes mit dem einer Eule oder eines Schakals überlagert, denken die Leute, dass sei bloss ein dekorativer Kunstgriff wie bei einem Musikvideo. Aber für Eisenstein lag darin eine tiefere Bedeutung. Das Wichtigste, was ich von ihm gelernt habe, ist es, stets auf die kleinen Dinge zu achten, die einzelnen Teile zu studieren, um daraus visuelle Hinweise für das Publikum zu formen, die ihm ein Gefühl für den Film vermitteln.

Welche Titelsequenzen haben Sie in jungen Jahren begeistert? Zu wem haben Sie selber aufgeschaut, als Sie Ihre Karriere begannen?

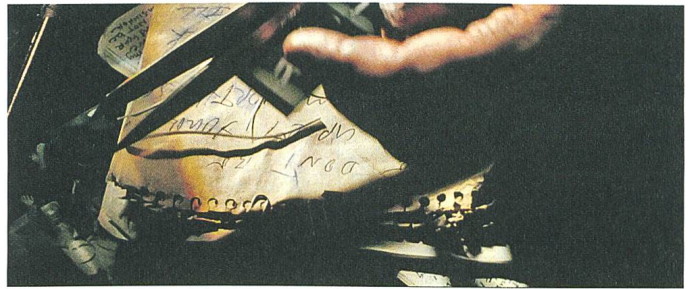
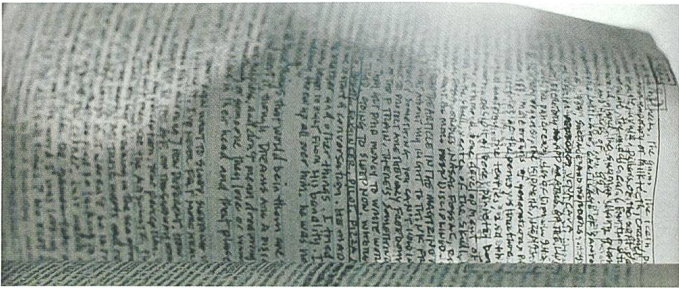
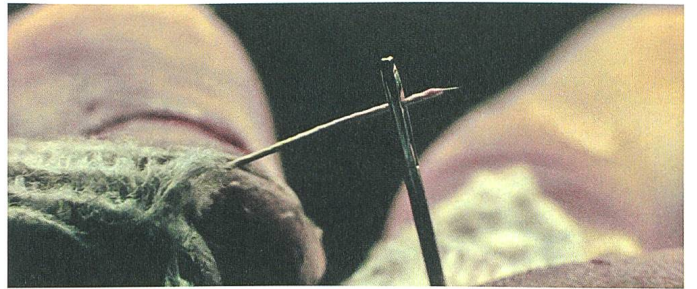
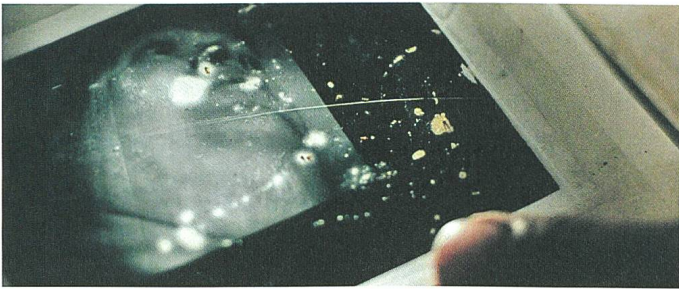
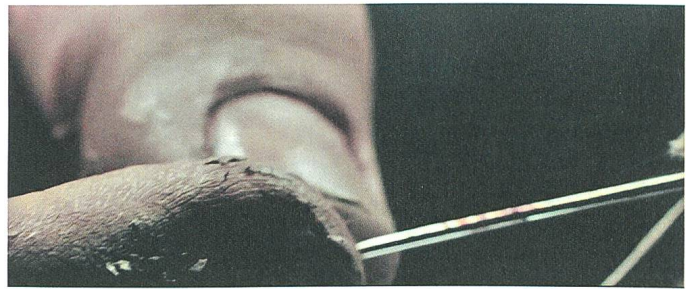
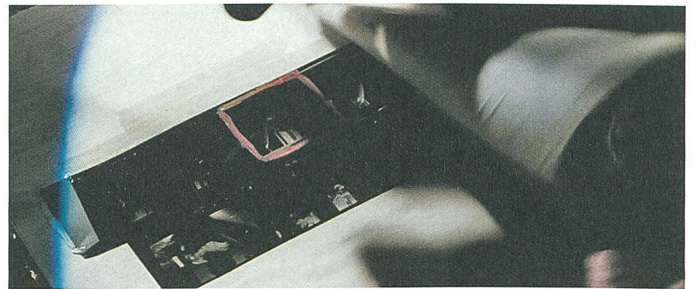
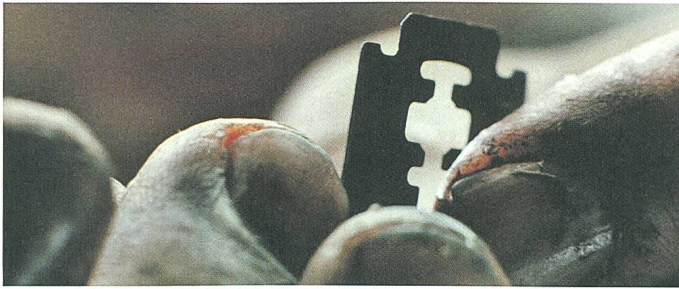
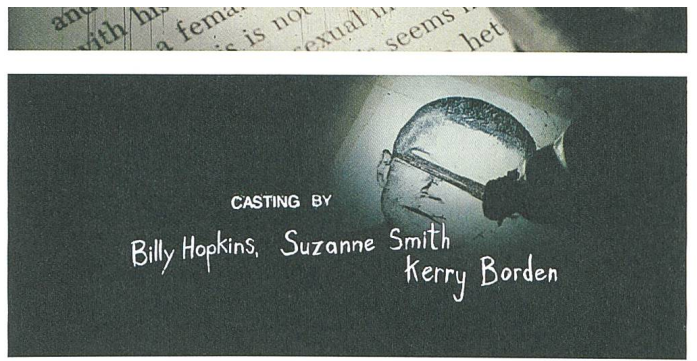
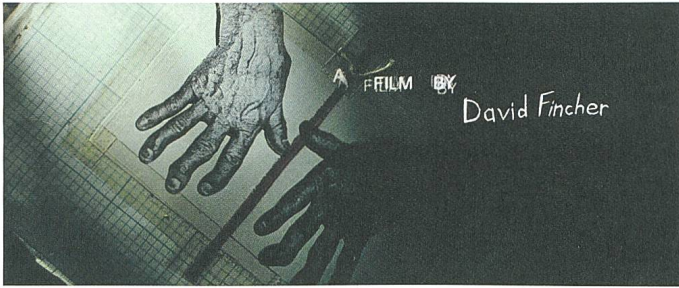
Nach meinem Abschluss in Yale 1988 bewarb ich mich bei R/Greenberg Associates in New York. Als ich jung war, interessierte ich mich nicht dafür, was Saul Bass machte. Ich war begeistert von den Titelsequenzen zu

Altered States, The Dead Zone oder Alien, die alle von R/Greenberg Associates entwickelt wurden. Mich faszinierte, wie diese Vorspanne funktionierten, die Art, wie die Musik eingesetzt wurde, und die Bildsprache. Alles war sehr einfach. Selbst die Typografie war schlicht und zweidimensional. Der Vorspann zu Alien zum Beispiel ist simpel, aber extrem eindringlich und wirkungsvoll, genauso wie The Dead Zone. Zumindest auf mich als jungen Mann hat das damals extrem düster gewirkt, diese einsamen Häuser im herbstlichen Grau, dazu die wundervoll mysteriöse Musik zu den Standbildern, in die sich ganz allmählich die einzelnen Buchstaben des Titels einschneiden. Das ist heutzutage so einfach zu produzieren, aber damals war das noch schwieriger. Oder nehmen Sie Anatomy of a Murder von Otto Preminger, zu dem Saul Bass die Titelsequenz entworfen hat. Aus heutiger Sicht wirkt die Animation unheimlich minimalistisch, fast nicht der Rede wert. Aber damals war das noch ein komplizierter Prozess, für den man eine optische Bank benötigte.

Aber um wieder auf Ihre Frage zurückzukommen: Die emotionale Wirkung, die The Dead Zone und Alien damals auf mich ausübten, wurde für mich zum Massstab für meine eigene Arbeit. Ich wollte, dass sich die Zuschauerinnen und Zuschauer allein aufgrund des Vorspanns für den Film begeisterten, so wie ich von Alien hin und weg war. Erst später, als ich älter war und schon eine Weile im Geschäft, setzte ich mich auch intensiver mit Saul Bass auseinander und begriff, dass The Man with the Golden Arm das perfekte Beispiel dafür ist, dass eine Titelsequenz so viel mehr sein kann als lediglich Mittel zum Zweck, um die Namen der Mitwirkenden rüberzubringen. Ein gut gemachter Vorspann kann die Zuschauerinnen und Zuschauer in eine andere Welt versetzen, sodass man emotional gefesselt ist von dem, was sich da auf der Leinwand abspielt, noch bevor die erste Szene einsetzt. Das ist für mich der heilige Gral des Vorspanndesigns: genau dieselbe Wirkung zu erzeugen, wie sie diese Einstiegssequenzen damals auf mich ausübten.

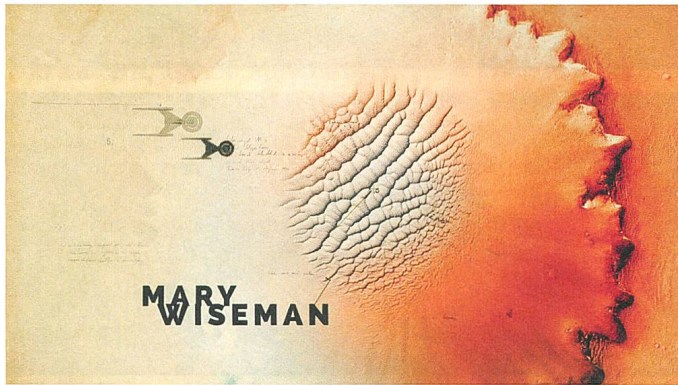
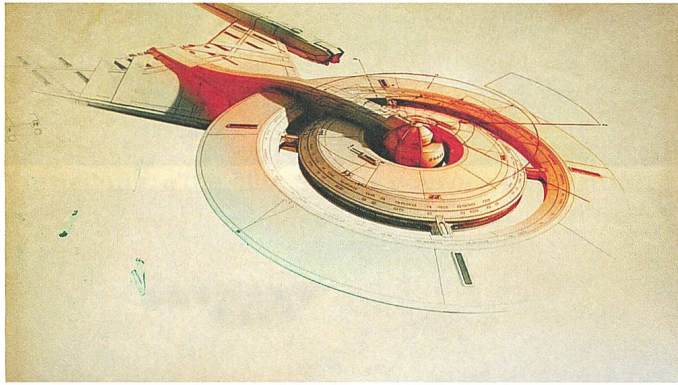
Sie haben in früheren Interviews mehrmals angedeutet, dass Sie eigentlich gerne Regisseur geworden wären. Allerdings frage ich mich, ob Sie es mit Ihrer Arbeit nicht eigentlich besser getroffen haben, zumal Sie im Grunde mit jedem Vorspann einen eigenen kleinen Kurzfilm drehen, ohne sich mit den Produktionskämpfen und -sorgen eines Filmemachers herumschlagen zu müssen.

Ich habe in letzter Zeit viel darüber nachgedacht, was ich da gesagt habe, dass ich eigentlich insgeheim immer Regisseur werden wollte. Denn wenn ich ganz ehrlich bin, habe ich zunächst lange Zeit geglaubt, dass ich einmal im Kreaturenkabinett von Industrial Light & Magic [Spezialisten für visuelle Effekte, Anm. d. Red.] landen würde. Ich studierte die Arbeiten von den Maskenbildnern und Ausstattern Dick Smith, Tom Savini, Rob Bottin und Rick Baker. Noch bevor ich Regisseur werden wollte, las ich Make-up-Bücher und war fest davon überzeugt, dass darin meine Zukunft liegen würde. Irgendwann kam ich dann auf den Gedanken,

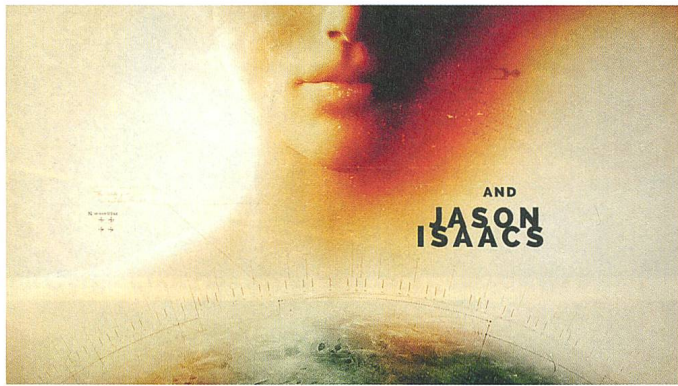


Vorspann zu Se7en (1995)

SHAZAD
LATIF



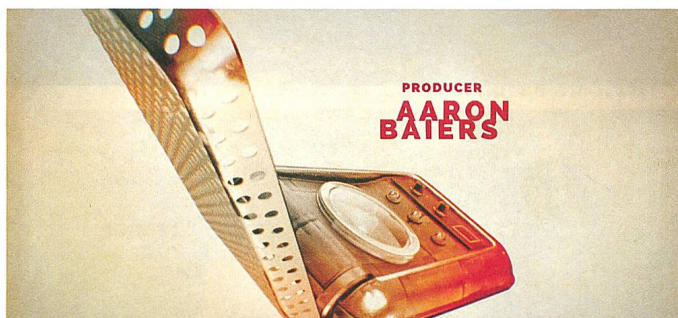
MARY
WISEMAN



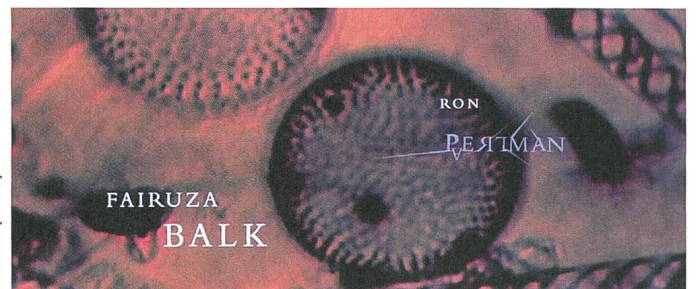
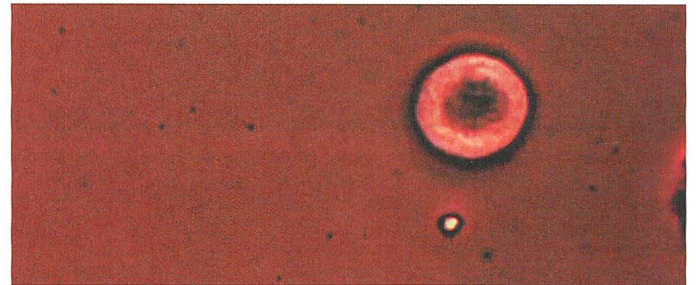
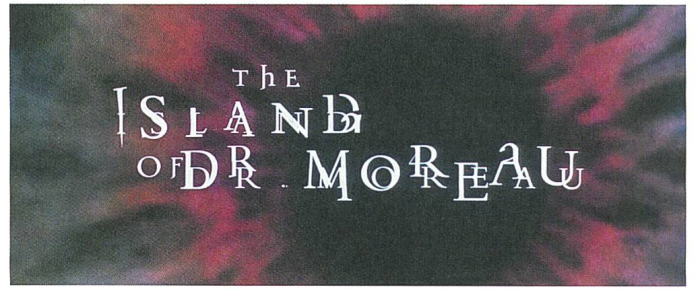
AND
JASON
ISAACS



PRODUCER
APRIL
NOCIFORA



PRODUCER
AARON
BAIERS

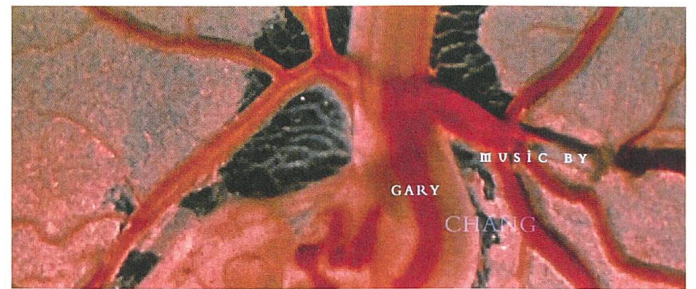


RON
REYTMAN
FAIRUZA
BALK

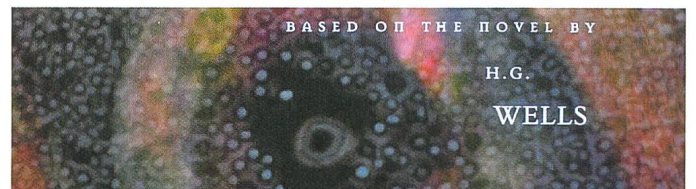
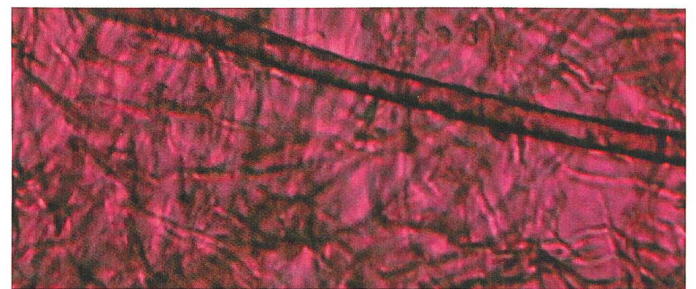
Vorspann zu The Island of Dr. Moreau (1996)



TEMUEN
MORRISON

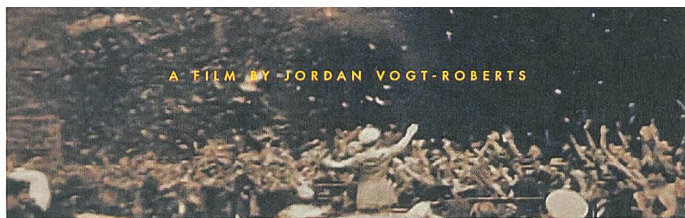


MUSIC BY
GARY
CHANG

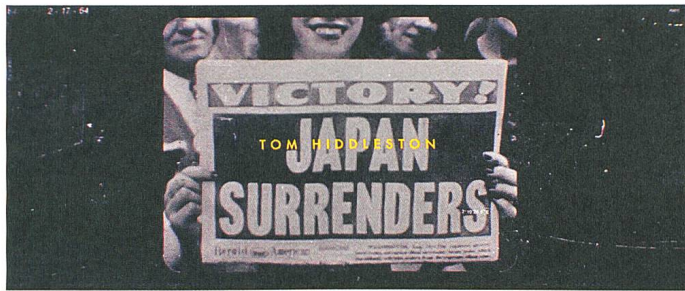


BASED ON THE NOVEL BY
H.G.
WELLS

Vorspann zur Serie Star Trek: Discovery (2017) (zusammen mit Ana Criado Zahonero)



A FILM BY JORDAN VOGT-ROBERTS

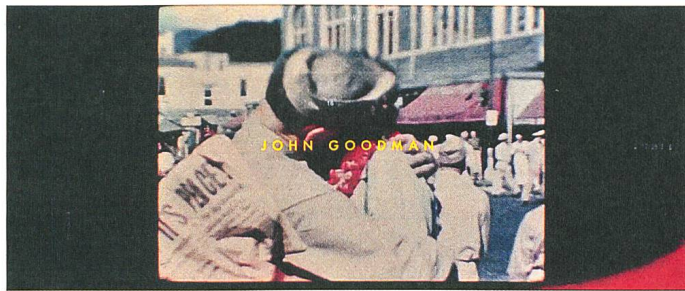


TOM HIDDLESTON

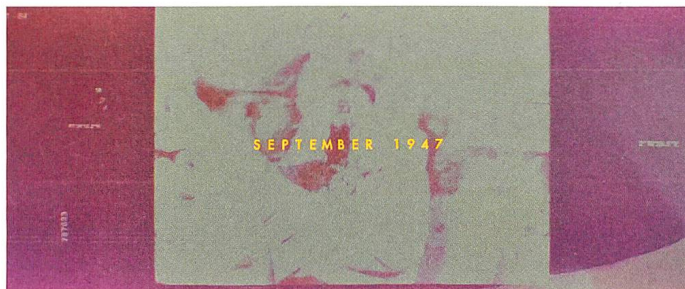
VICTORY!
JAPAN
SURRENDERS



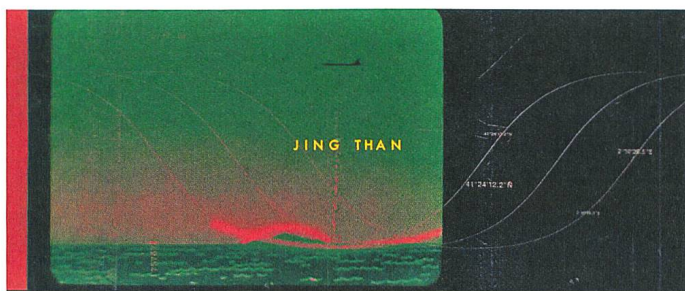
DANIEL J. JACKSON



JOHN GOODMAN



SEPTEMBER 1947



JING THAN

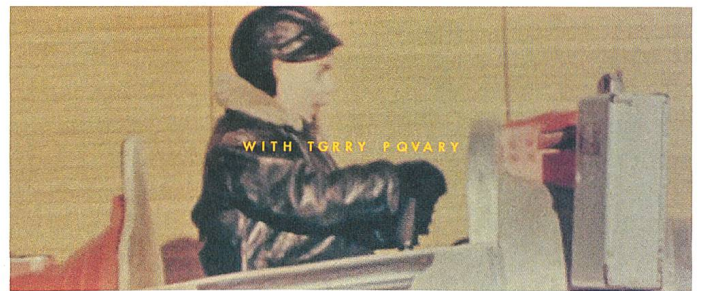


U.S. UNVEILS
EARTH SATELLITE

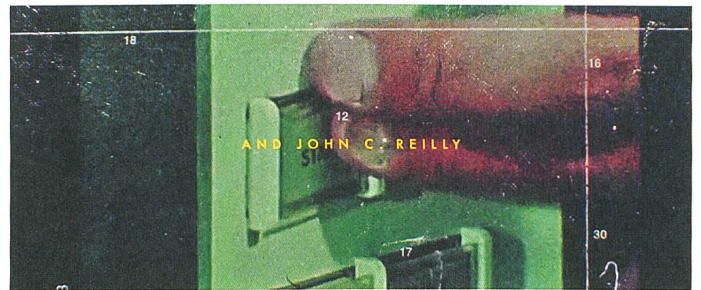
Commentary by B. SCOT COOPER



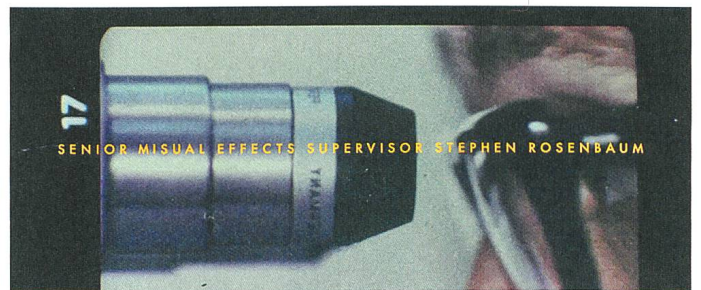
SECRET
ORGANIZATION
MUTO
MASSIVE UNIDENTIFIED TERRESTRIAL



WITH TERRY FQVARY

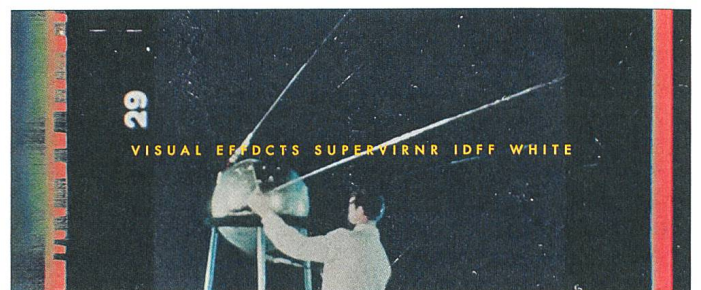


AND JOHN C. REILLY



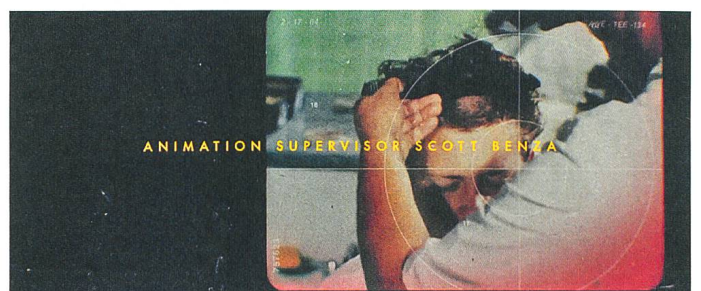
17

SENIOR VISUAL EFFECTS SUPERVISOR STEPHEN ROSENBAUM

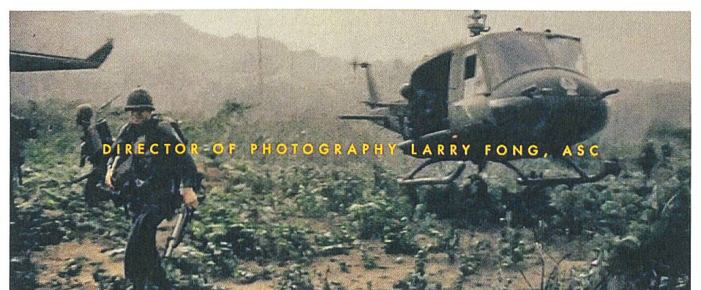


29

VISUAL EFFECTS SUPERVISOR IDIFF WHITE



ANIMATION SUPERVISOR SCOTT BENNA



DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY LARRY FONG, ASC



SCREENPLAY BY DAN GILROY AND MAX BORNSTEIN AND DEREK CONNOLLY

Vorspann zu Kong: Skull Island (2017)

selbst Filme machen zu wollen. Aber ich habe mir das so vorgestellt, dass ich durch das Entwerfen von Titelsequenzen zunächst meine Leidenschaft für Graphic Design und Film verbinden und dann, quasi durch die Hintertür, gross ins Geschäft einsteigen würde. Nur ist daraus nie etwas geworden. Aber Sie haben im Grunde vollkommen recht, so schlimm ist das gar nicht.

Aber es geht mir erst jetzt ein bisschen besser damit, weil ich auf meine Karriere zurückblicke und es mir bewusst wird, wie viel Glück ich hatte, dass ich all das machen durfte, was ich in den letzten dreissig Jahren auf die Beine gestellt habe. Das zu beweinen, was ich nicht erreicht habe, erscheint mir aus heutiger Sicht schrecklich ungerecht – auch den Menschen gegenüber, mit denen ich zusammenarbeiten durfte. Dass heisst nicht, dass ich nicht vielleicht doch auch irgendwann einmal als Regisseur arbeiten möchte. Ich habe sogar die Rechte zu ein paar Kurzgeschichten, die ich gerne verfilmen würde. Aber ich muss nicht mehr *Ridley Scott* sein, um das zu tun. Natürlich hätte ich nichts dagegen, *Ridley Scott* oder *David Fincher* oder *David Cronenberg* zu sein, aber manchmal muss man den Stimmen im Kopf, die einem zu sagen versuchen, wer oder was man sein soll, einfach ein energisches «fuck off» entgegensetzen und stattdessen daran denken, was man gerade Tolles gemacht hat. *Godzilla*, hej, das war doch was!

Apropos machen: Wie muss man sich den Prozess vorstellen, wenn Sie sich für ein neues Projekt verpflichtet haben? Wie fühlen und arbeiten Sie sich in die jeweilige Titelsequenz ein, um die es gerade geht?

Ich bin ein guter Zuhörer. Und ich gehe grundsätzlich nicht mit der Einstellung an eine Sache heran, die Titelsequenz unbedingt nach meiner Vorstellung zu verwirklichen. Ich spreche mit dem Regisseur, höre ihm zu, was er zu sagen hat, und dann bestehe ich darauf, das Drehbuch zu lesen. Unabhängig davon, ob ich den Film bereits sehen kann oder nicht, lese ich das Drehbuch, mindestens dreimal oder mehr, und mache mir Notizen. Mit einem Textmarker streiche ich jedes Wort an, dass für mich eine visuelle Resonanz hat.

Ist der Film noch nicht fertig, gehe ich oftmals ins Studio und sitze mit dem Cutter zusammen, um einzelne Bilder aufzuschnappen. Auf diese Weise gelange ich letztlich zu einer Serie von Standbildern, mit denen ich mich intensiv auseinandersetze. Meine komplette Vorarbeit ist inspiriert von Wörtern, die ich im Drehbuch markiert habe, oder Bildern, die ich gesehen habe. Ich gehe immer wieder dahin zurück und versuche ein Konzept zu entwickeln, das auf diesen ursprünglichen Ideen und Gedanken beruht.

Wenn Sie sich beispielsweise an den Vorspann von *Se7en* erinnern, da gibt es einen winzigen Moment, wo man sieht, wie ein Teebeutel in eine Tasse mit heissem Wasser getaucht wird, und zwar liegt das daran, weil ich den Film zimal angeschaut habe und das Bild von *Kevin Spacey* als *John Doe* in meinem Kopf hängen geblieben ist, wie er in der Polizeistation einen Tee trinkt. Auch die Einstellung, in der er mit einer Rasierklinge die Haut der Fingerkuppen abschneidet, beruht

auf einer solchen Erinnerung, einem Bild in meinem Kopf. Mit anderen Worten: Ich schaffe Anhaltspunkte, die sich konkret auf das beziehen, was nach der Eingangssequenz folgt. Natürlich kann man es auch anders machen, und ich sage nicht, dass man nicht auch von anderen Künstlern und Künstlerinnen, Designern oder sonst wem oder was inspiriert sein kann. Aber mir geht es eher darum, was der Regisseur macht, was er mit seinem Film zu sagen beabsichtigt, und dem versuche ich mein Konzept anzupassen. Meistens fängt es tatsächlich mit ein paar Randbemerkungen an, manchmal lege ich aber auch gleich mit einem Storyboard los. Ich bastle herum, schneide die Dinge mal so, mal so zusammen, bis sich daraus irgendwann langsam etwas Konkretes entwickelt.

Kommt es auch schon mal vor, dass Ihnen ein Film oder ein Drehbuch überhaupt nicht gefällt und Sie trotzdem aus anderen Gründen zustimmen, die Titelsequenz dafür zu entwerfen?

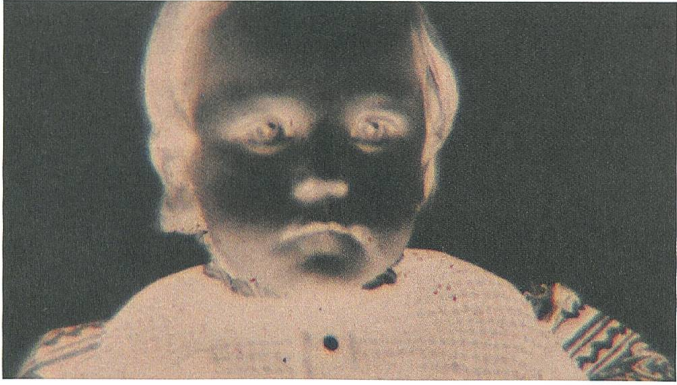
Ja, denn wenn ich den Job nicht mache, macht ihn jemand anders, und im Nachhinein ärgert man sich vielleicht. Aber noch etwas ist ganz wichtig: Nämlich dass man, wenn man Teil eines Projekts ist, immer will, dass es gut wird. Man steht dahinter und bemüht sich, das Beste zu geben. Ich weiss noch, ich habe vor Jahren mal an *Shining Through* mit *Melanie Griffith* und *Michael Douglas* gearbeitet. Nach der ersten Vorführung dachte ich noch: «Ach, ist doch eigentlich ganz okay geworden.» Nur bei der Kritik ist er dann total durchgefallen. Als ich ihn später noch mal gesehen habe, wusste ich warum: Er war wirklich schlecht. Aber wenn man mittendrin steckt, sieht man das natürlich nicht. Da will man nur daran glauben, dass es gut wird.

Hängt es oftmals auch einfach von den Regisseuren oder Regisseurinnen ab, mit denen Sie zusammenarbeiten?

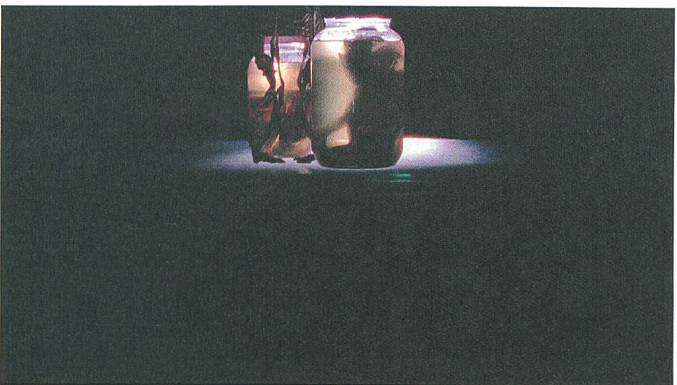
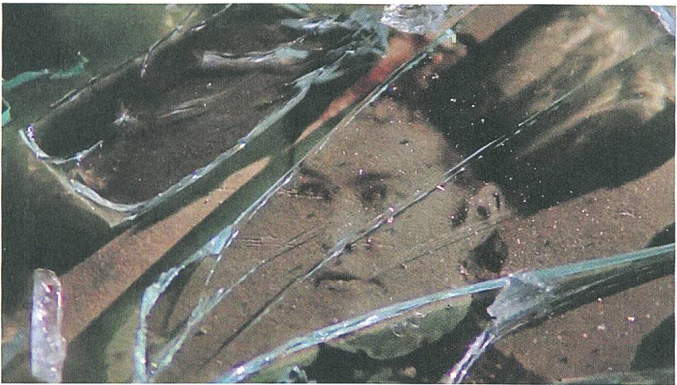
Unbedingt. In den meisten Fällen. Ich laufe den Jobs nicht hinterher, ich habe niemanden, der für mich die Aufträge an Land zieht. Aber wenn *Ben Stiller* anruft, mit dem ich schon viel zusammengearbeitet habe, oder *Julie Taymor* oder *Terrence Malick*, dann möchte ich natürlich auch da sein für diese Menschen, weil mich eine Arbeitsbeziehung, wenn nicht sogar eine enge Freundschaft mit ihnen verbindet. Das heisst, auch wenn man den Film an sich vielleicht persönlich nicht ganz so toll findet, will man dem Regisseur oder der Regisseurin einen Dienst erweisen, schon aus Dankbarkeit dafür, dass sie sich immer wieder an einen erinnern. Aber es stimmt schon, ich habe auch an ein paar weniger erfolgreichen Filmen gearbeitet. Wahrscheinlich könnte ich wählerischer sein, aber andererseits, warum? Und so schlecht sind die Aufträge ja auch wieder nicht, die mir angeboten werden.

Bewerben Sie sich auch mal selbst, wenn Sie ein Projekt besonders interessiert?

Die Sache ist, dass es sich bei den anderen Agenturen, die vielleicht ebenfalls pitchten, meistens um Leute handelt, die irgendwann einmal für mich gearbeitet haben. Wie gesagt, ich bin seit über dreissig Jahren im

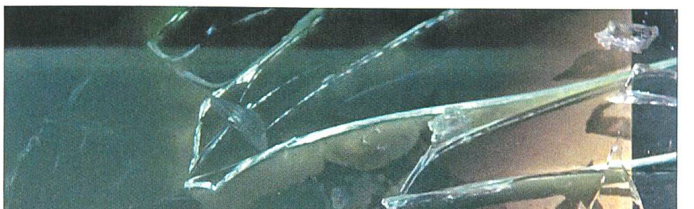
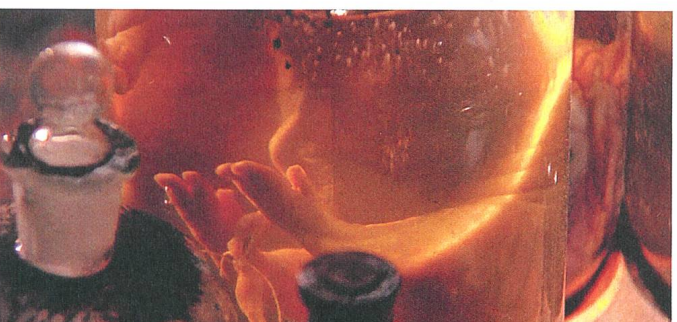
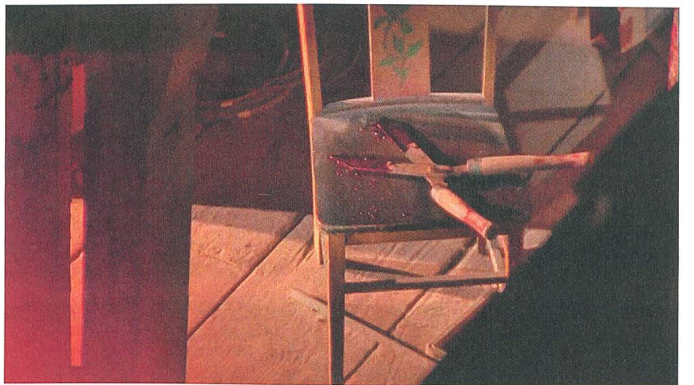


AND
JESSICA
LANGE

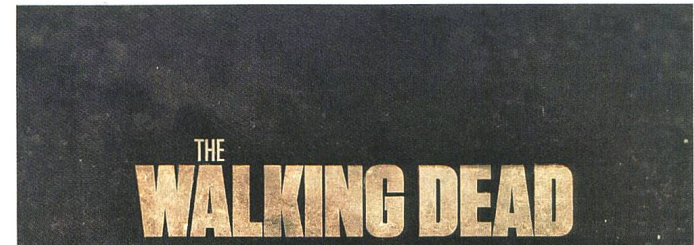
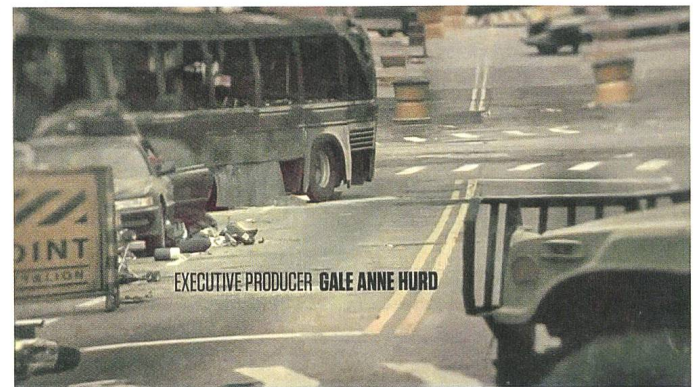
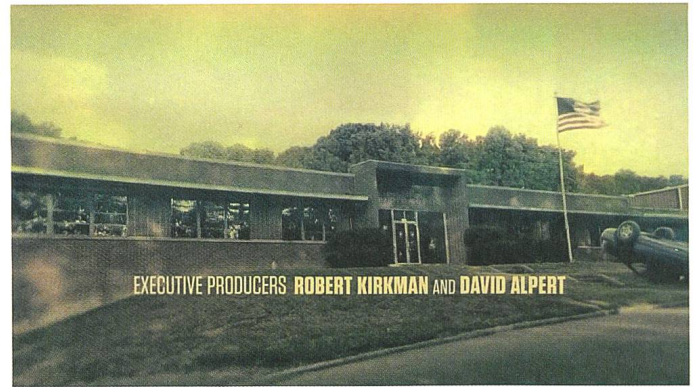
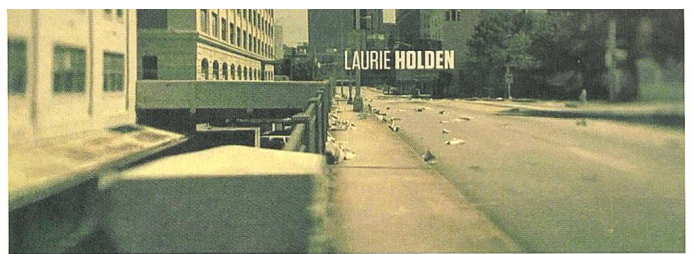
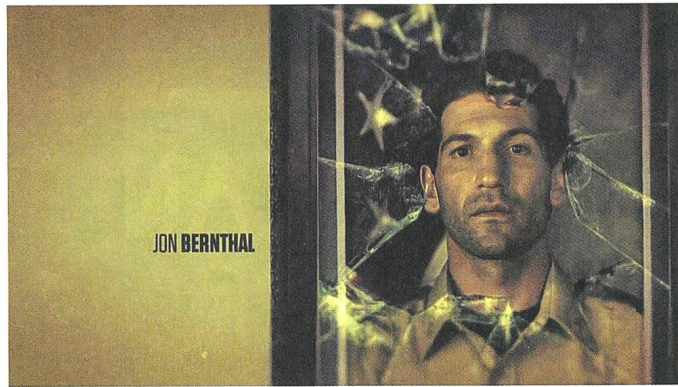
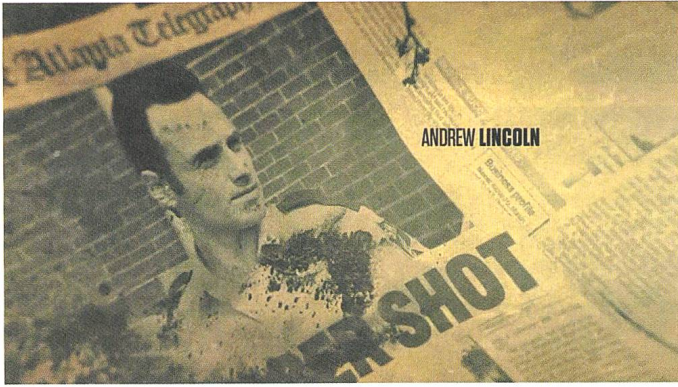
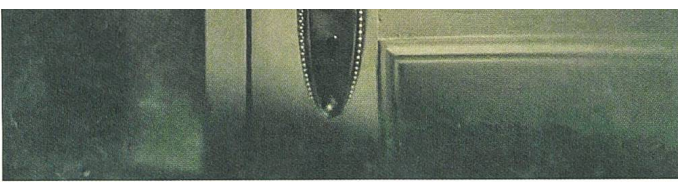


AMERICAN
HORROR
STORY

DYLAN
MCDERMOTT



Vorspann zur Serie American Horror Story (2011)



Vorspann zur Serie The Walking Dead, Staffel 1 und 2 (2010-2012)

Geschäft, in der Zeit habe ich zwei Designagenturen gegründet, zunächst 1996 Imaginary Forces und 2003 Prologue. Auch als Creative Director bei R/Greenberg in Los Angeles und New York habe ich ständig Leute eingestellt. Das heisst, mittlerweile ist die Konkurrenz entsprechend gross, und ich kann von Glück reden, dass mir bestimmte Sachen angeboten werden, um die sich andere prügeln würden. Und wenn ich hin und wieder doch gefragt werde, ob ich nicht für ein bestimmtes Projekt pitchen will, aber alle fünf Mitstreiter Leute sind, die ich selber ausgebildet habe, dann vergeht mir meistens die Lust dazu. Dann schaut man sich das Projekt erst noch einmal extra genau an, schaut sich, wenn es geht, den Film vorher an und überlegt ganz konkret, wie die Chancen stehen, bevor man sich darauf einlässt.

Der Einfluss von Streaminganbietern wie Netflix auf das traditionelle Filmgeschäft ist derzeit heftig umstritten. Inwieweit hat diese Entwicklung Auswirkungen auf Ihre Arbeit als Designer von Titelsequenzen? Ich denke da vor allem an die Tatsache, dass Serienvorspanne auf Netflix problemlos per Knopfdruck übersprungen werden können.

Gute Frage. Man muss allerdings hier tatsächlich zwischen Film und TV-Serien unterscheiden, denn bei Filmen kann man die Eröffnungssequenz auch auf Netflix bisher nicht automatisch überspringen, dazu muss man schon vorspulen. Nur was Serien angeht, ist das tatsächlich ein Problem. Ich kann zwar schon verstehen, warum Netflix das macht, trotzdem denke ich, dass es falsch ist. Wer vorspulen will, kann das gerne tun, aber wozu braucht es einen speziellen Funktionsknopf, der den kompletten Vorspann auslöst? Das ergibt für mich keinen Sinn. Dazu kommt, dass sich dadurch automatisch auch das Fernsehverhalten der Zuschauerinnen und Zuschauer ändert. Früher als Kinder haben wir uns immer rechtzeitig vor dem Fernseher versammelt, um auch ja nicht die Eröffnungssequenzen von *The Wild Wild West* und *The Partridge Family* zu verpassen. Wir waren ganz aufgeregt, sobald die Titelmelodie anklang, und der Vorspann gehörte zum Fernseherlebnis dazu, wie das Amen in der Kirche. Ich finde es schade, was da passiert. Wenn der Vorspann schlecht ist, bitte, von mir aus, lasst ihn weg. Aber wenn es darum geht, das Publikum einzustimmen und zu begeistern, wenn es, wie für manche Menschen, ein Ritual ist, auf das man sich jedes Mal aufs Neue freut, dann sollte man es auch dabei belassen.

Gibt es eigentlich auch Titelsequenzen von Ihnen, die am Ende erfolgreicher waren als der Film selbst?

Die gibt es auch. Ich habe zum Beispiel nie *The Island of Dr. Moreau* gesehen. Ich kannte *John Frankenheimer*, und eines Tages rief er mich an und bat mich, die Titelsequenz für *Dr. Moreau* zu übernehmen, weil Saul Bass krank war, mit dem er sonst viel zusammengearbeitet hat. Daraufhin haben wir uns getroffen, und er erzählte mir, wie er sich das Ganze vorstellte. Es klang ganz so, als hätte Saul Bass ihm bereits seine Version erläutert, nur konnte er sie eben nicht mehr selber ausführen.

Am Ende waren wir uns einig, und ich habe den Vorspann aus Archivaufnahmen und anderen Materialien zusammengeschnitten, ohne je den fertigen Film gesehen zu haben – zum Glück, wie mir später des Öfteren versichert wurde.

Aber es geht hier um zwei Dinge: Zum einen habe ich als Designer versagt, wenn Film und Vorspann keine Einheit ergeben, sondern sich gegenseitig abstossen. Wenn mein Vorspann nur wie eine Art separat vorangestelltes Musikvideo wirkt, ohne die visuelle Sprache des Films auch nur annähernd zu komplementieren, wie mir ebenfalls im Nachhinein gesagt wurde. Zum anderen ist es immer schwierig, wenn der Film unter einem schlechten Stern steht, wenn Regisseure wechseln und zudem, wie in diesem Fall, die Stars von sich reden machen. Val Kilmer hatte Probleme, Marlon Brando war verrückt – all das färbt letztlich auf den Film ab, und dann steht man am Ende da, mit dem Film in der einen und dem Vorspann in der anderen Hand. Das hat mir lange zugesetzt, denn genau das darf eigentlich nicht passieren. Nur wenn es mir gelingt, im Vorspann den Ton des Films zu treffen, habe ich meine Arbeit richtig gemacht.

Um noch einmal auf *Se7en* zurückzukommen: Jeder schwärmt von der Titelsequenz, sie war mein erster grosser Erfolg, alles schön und gut. Aber sie passt sich eindeutig dem Film an, daran gibt es keinen Zweifel. Sie wird sozusagen zur ersten Szene des Films, und so muss es meines Erachtens mit jedem Vorspann sein. Anders funktioniert es nicht. ×