Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 32 (1990)

Heft: 171

Artikel: "Wir haben die Kunst nicht sehr ehrerbietig behandelt" : Gespräch mit Robert Altman

Autor: Arnold, Frank / Altman, Robert

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866893

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

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

Spielfilm ist dieser Bearbeitungsprozess noch extremer, dadurch dass man die Dinge richtiggehend entwirft. Da ist so viel Paralleles, dass ich das auch ganz erstaunlich fand. Deshalb von Vorbildcharakter zu sprechen, wäre allerdings etwas anmassend.

FILMBULLETIN: Wim Wenders hat einmal gesagt, wenn er malen könnte, würde er keine Filme machen. Wärst du auch gerne ein Maler?

CHRISTOPH HÜBNER: Ich habe manchmal eine Sehnsucht danach, aber ich bin als Maler völlig unbegabt. Die Sehnsucht nach dem Malen hat damit zu tun, dass man manchmal einfach unmittelbar etwas machen möchte. Film braucht so lange Vorbereitungszeiten: Man muss etwas entwerfen, man muss das Geld zusammenbekommen, und wenn das grössere und teurere Projekte sind, dauert das sehr lange, so dass man seine Spannung, die einen mit einem Projekt verbindet, aufschieben und zugleich erhalten muss, bis es schon fast zu spät ist. Ich kann Wenders da gut verstehen. Die Sehnsucht besteht darin, nur eine Leinwand zu haben, um spontan einen Entwurf zu machen. Das ist eine Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die es beim Film nicht gibt. Dort ist es immer eine grosse Übersetzungsleistung – nicht nur in Geld, sondern auch in Bilder; es ist immer ein grosser Apparat dabei – Kamera, Ton, etliche Mitarbeiter. Insofern habe ich diese Sehnsucht nach der Malerei manchmal auch.

FILMBULLETIN: Du malst zwar nicht, aber du fotografierst. Hat das Fotografieren eine Bedeutung für dich oder nur eine Funktion?

CHRISTOPH HÜBNER: Bei allen Recherchen habe ich immer eine möglichst kleine Fotokamera bei mir, eine Minox oder neuerdings eine kleine Leica. Das hilft mir, mich der Motive zu versichern. Eigenartigerweise kommt das Fotografieren meinem Bedürfnis nach Formen, nach Ausschnitt, nach Struktur mehr entgegen als der Film. Während der Film aus der *Zeit* lebt, ist die Fotografie ein Augenblick, eine *Struktur*. Wenn man einen Film wegen eines Ausschnitts oder einer Struktur machen würde, würde er bloss leblos wirken. Insofern empfinde ich die Fotografie für mich als eine Ergänzung.

FILMBULLETIN: Du hast das Fotografieren zur Recherche für deinen Van-Gogh-Film benutzt, bist mit der Kamera losgezogen und durch Südbelgien und Nordfrankreich gewandert wie weiland van Gogh. Hast du dir auf diese Art und Weise die Landschaft erobert – wie in einem Western?

CHRISTOPH HÜBNER: Vielleicht ging es gar nicht so sehr um die Landschaft, sondern darum, ein Gefühl zu bekommen, wie das ist, wenn man unterwegs ist und wenig bei sich hat, und was man dann für Bilder macht. Nicht ohne Grund wird durch den Titel DER WEG NACH COURRIÈRES eine Wanderung zum Zentrum des Films – von der ich denke, dass dort van Goghs Entscheidung für die Malerei gefallen ist. Das waren vier Tage und Nächte im März, bei schlechtem Wetter und ohne Geld. Diesen Weg wollte ich nachvollziehen, um ein Gefühl zu bekommen, wie man dabei sieht. Van Gogh sagt in einem Brief: «Oft sieht man am deutlichsten, wenn man am elendsten dran ist». Das war also kein unbelasteter Blick. Ich selbst bin sicher absolut nicht elend dran gewesen auf dieser Wanderung – ich hatte das Auto, zu dem ich zurückkehren konnte, oder ein Hotel –, dennoch hat es mir ein wenig von diesem Gefühl gegeben. Die Bilder des entsprechenden Abschnitts im Film sind dann auch die Bilder, die ich auf dieser Wanderung gefunden habe. Im Unterschied zum Filmemachen ist man beim Fotografieren einsam. Aus der Einsamkeit beim Fotografieren entsteht eine andere Art zu sehen. Das liebe ich, und das werde ich beim nächsten Film auch wieder so machen. Man muss einen fremden Blick haben, um die Dinge richtig zu sehen.

Das Gespräch mit Christoph Hübner führte
Peter Kremski

"Wir haben die Kunst nicht sehr ehrerbietig behandelt"

Gespräch mit Robert Altman

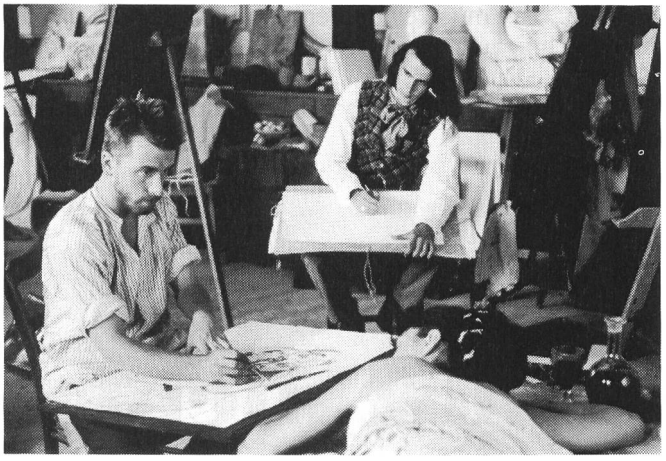
FILMBULLETIN: Ist der Film als Auftragsarbeit zum Van-Gogh-Jubiläum konzipiert worden?

ROBERT ALTMAN: Das war die Idee der Produzenten, die ursprünglich auch nur eine Fernsehproduktion im Auge hatten. Aus diesen Gründen war ich nicht daran interessiert. Aber da mir der Produzent sympathisch war, habe ich lange mit ihm darüber gesprochen, wobei ich auf all die Probleme hinwies, die ich mit dem Projekt hätte. Ich wüsste nicht, was für einen Film ich machen könnte; ich wüsste nur, was für einen Film ich nicht machen könnte. Schliesslich hat mich doch die Herausforderung gereizt. Aber ich wusste eigentlich nicht, was für einen Film ich machte, bevor ich mit der Arbeit angefangen hatte.

FILMBULLETIN: Haben Sie dann gemeinsam mit dem Drehbuchautor gearbeitet?

ROBERT ALTMAN: Das Drehbuch von Julian Mitchell (der auch der Autor des Bühnenstückes «Another Country» ist, das er für die Verfilmung selber adaptiert hat) fand ich sehr konventionell. Ich machte ihm klar, dass der Film nicht von Worten und Dialogen handelt. Er hat viel umgeschrieben, ich habe viel umgeschrieben, und die Schauspieler haben viel umgeschrieben. Und vieles hat sich so ergeben. Für mich hat der Film mehr mit einem Gemälde zu tun als mit Literatur oder Theater. Ich meine nicht mit einem Van-Gogh-Gemälde, sondern mit Kunst, die einen bestimmten Eindruck hinterlässt. Ich denke, wenn dieser Film von zwei fiktiven Charakteren handeln würde, wäre er in keiner Hinsicht befriedigend, denn es gibt so viel, was man nicht weiss. Aber mir kam es so vor, als ob viele Leute einen Eindruck von van Gogh haben (sei er nun richtig oder falsch), und das erlaubte mir, *meinen* Eindruck wiederzugeben, ich muss nicht *alles* sagen. Es gibt einige obligatorische Szenen, die man drinhaben muss: man muss zeigen, wie er sich ins Ohr schneidet (man muss auch zeigen, dass er das Ohr nicht *ab*schneidet), dass er auf sich schiesst, und dass er viel gearbeitet hat. Er hat gemalt und sonst nichts.

Es ist eher ein Essay als eine Geschichte. Ich sehe mich da in der Tradition von bildenden Künstlern wie Francis Bacon oder Robert Rauschenberg, die ihre Hommagen an van Gogh in Form von Bildern ausgedrückt haben. Dies ist nicht die Wahrheit, sondern meine Sichtweise.



Van Gogh hat gemalt und sonst nichts

FILMBULLETIN: Sie sagten, Sie hätten gewusst, welche Art von Film Sie nicht machen wollten. Kam das aus dem Wissen über die Person van Gogh oder aus Ihrer Vorliebe für bestimmte Erhählweisen?
ROBERT ALTMAN: Nein, ich meine damit, dass die meisten Filme über Prominente deren Lobpreisung anstimmen (dies ist ein Genie» etcetera). Man kommt in einen Raum mit seinen Gemälden, jeder ist ergriffen, die Musik schwillt an undsoweiter. Ich habe keinen Film über einen berühmten Maler gedreht, sondern über zwei Männer, die versagten, die eine Beziehung hatten, die so eng war, dass ich sie manchmal nicht verstehen kann, aber ich glaube an deren Wahrhaftigkeit und auch an den Schmerz, der darin zum Ausdruck kommt. Das Publikum

Ein Film über zwei Männer, die versagten

spürt es und kann es nachvollziehen – mit Sympathie. Aber vielleicht erfinde ich auch nur, was ich glaube, dass der Film ist, denn ich weiss es nicht.

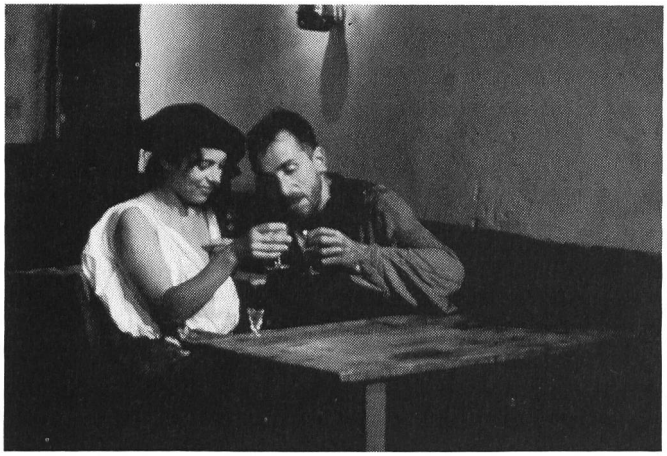
FILMBULLETIN: Wann fand die Arbeit mit den Schauspielern am Drehbuch statt? Unmittelbar vor Drehbeginn?
ROBERT ALTMAN: Nein, während der Dreharbeiten. Die meisten Änderungen haben wir während des Drehs vorgenommen. Während sich die Dinge entwickelten, merkten wir, was ging und was nicht. Ich fühlte keine Verpflichtung, die Geschichte zu illustrieren: er tat dies, er tat das. Schliesslich gibt es in diesem Fall das Vorwissen der Zuschauer. Dies ist kein Dokument seines Lebens, sondern nur ein Eindruck, vergleichbar seinem Bild mit den Krähen. Als er es malte, waren vielleicht Krähen da, als ich ihn malte, waren keine da – das ist ein Teil dessen, wovon der Film handelt. Das Drehbuch war für uns eine Blaupause. Ich musste den Film in Englisch drehen, denn das ist meine Sprache. Wir haben keine Anstrengung unternommen, die Akzente der beiden Hauptdarsteller plausibel zu machen. Tim Roth klingt, als käme er aus Süd-London, man würde nicht einen Moment lang annehmen, dass diese beiden Brüder wären. Aber darüber muss man hinwegkommen, denn dies ist nicht wirklich Vincent van Gogh, sondern nur ein Eindruck. Wir nahmen holländische Schauspieler für alle Charaktere, die Holländer sind, und machten dasselbe bei den Franzosen. Sie hatten alle unterschiedliche Akzente. Wenn man zehn Franzosen hat, die englisch sprechen, klingt

Dies ist nicht die Wahrheit, sondern meine Sichtweise

das bei allen unterschiedlich. Man muss diese Wahrheit ignorieren zugunsten des emotionalen Eindrucks. Die französischen Kritiker mögen keinen einzigen der französischen Schauspieler in dem Film, denn sie können es nicht ertragen, dass sie englisch sprechen. Auch in Holland ist man sehr feindselig gegenüber dem Film.

FILMBULLETIN: Haben Sie sich zur Vorbereitung auch andere Van-Gogh-Filme angesehen?
ROBERT ALTMAN: Nein. Ich kannte Minnellis LUST FOR LIFE und habe ihn mir noch einmal angesehen, aber das war der einzige. Ich habe auch nur einige wenige der Briefe gelesen, denn ich glaube, Briefe sind prinzipiell nicht wahrhaftig – vielleicht aufrichtig, aber nicht wahrhaftig. Auch existiert nur die eine Hälfte davon. Wenn Vincent Hunderte von Briefen geschrieben hat, dann hat Theo wohl auch einige geschrieben – aber die hat Vincent nicht aufgehoben. Ich habe eine Szene dazu geschrieben, die mein Gefühl demgegenüber zum Ausdruck bringt.
FILMBULLETIN: Die Szene zwischen Theo und seiner Ehefrau, in der er sich weigert, ihr die Briefe zum Lesen zu geben, weil sie an ihn addressiert seien und deshalb privater Natur sind?
ROBERT ALTMAN: Ja. Julian mag diese Szene sicherlich nicht.
FILMBULLETIN: Würden Sie sagen, dass der Film für Sie wesentlich die Geschichte zweier Brüder ist?
ROBERT ALTMAN: Im wesentlichen ist der Film eine Abfolge von Szenen mit van Gogh, so wie ich ihn sehe. Das ist wie eine Reihe von Bildern, die man sich anschaut. Man denkt sich etwas zu einem und geht dann zum nächsten.

FILMBULLETIN: In vielen Filmen über Maler versuchen Regisseur und Kameramann, das Licht dem Stil des jeweiligen Malers anzupassen.
ROBERT ALTMAN: Das haben wir nicht gemacht, ganz im Gegenteil. Wir nahmen die Position ein, dass wir nicht versuchen wollten, mit van Goghs Kunst zu konkurrieren. Einige frühe Szenen des Films, die in Holland spielen, haben vielleicht etwas von Vermeer. Der einzige Künstler, dem wir nachgeeifert haben mit einem «artist's shot», war Francis Bacon. Die erste Einstellung, wenn van Gogh nach Arles aufbricht, mit Stock und Hut, das war inspiriert von dem Bacon-Gemälde. Es ist allerdings nicht dasselbe, die dunklen Schatten Bacons gibt es bei uns nicht. Ich meine, wir haben die Kunst nicht sehr ehrerbietig behandelt. Viele Bilder sind auch gar nicht so, wie van Gogh sie gemalt hätte. Etwa das Bild, wo er und Gauguin malen, davon gibt es kein Gemälde. Wenn mich jemand danach fragt, sage ich, «es ist verloren» oder «es ist verbrannt» oder «es ist in einer privaten Sammlung in China».
FILMBULLETIN: Es gibt eine Szene, ziemlich am Ende, wo seine weisse Leinwand inmitten des Weizenfeldes fotografiert wird. Das Weiss ist so unglaublich strahlend – haben Sie da nachgeholfen?
ROBERT ALTMAN: Nein, aber das ist meine Lieblingsszene – vielleicht. Die Kunst dieser Szene sagt mehr über das Malen aus als vieles andere. Sie haben das angeschnitten, aber was ich sehe, sind die Bäume im Wind und die Weizenfelder und in der Mitte dieser weisse Fleck. Das ist wie ein umgedrehtes Malen, das Bild umgibt den Künstler. Ihm bleibt gar nichts anderes übrig, als sich zu erschiessen. Würden Sie das nicht auch machen?
FILMBULLETIN: Der Kameramann dieses Films, Jean Lepine, hat schon früher als Assistent Ihres langjährigen Kameramannes Pierre Mignot mit Ihnen zusammengearbeitet. Würden Sie sagen, dass der Kameramann Ihr wichtigster Mitarbeiter ist? Sie haben mehrere Filme hintereinander mit Paul Lohmann und Vilmos Zsigmond gemacht.
ROBERT ALTMAN: Ich denke, es ist der wichtigste meiner Mitarbeiter. Ich drehe immer drei Filme mit demselben, dann kann ich ihn mir nicht mehr leisten, weil er zu berühmt geworden ist. (lacht) Jean hat mit mir seit Jahren zusammengearbeitet, erstmals als Kameraassistent bei COME BACK TO THE FIVE AND DIME, JIMMY DEAN, JIMMY DEAN. Als Pierre sich am Rücken verletzte, wurde Jean sein «operator». Als Pierre meine Fernsehserie TANNER nicht machen konnte, gab ich Jean den Job. Das haben wir auf Video gedreht, VINCENT & THEO ist sein erster Kinofilm. Er hat Fehler gemacht, aber sehr schnell gelernt. Er hat denselben Fehler nie zweimal gemacht. Wir haben nur eine einzige Szene neu drehen müssen – wegen des Lichts.
FILMBULLETIN: Die Musik von Gabriel Yared ist nicht einfach illustrierend.
ROBERT ALTMAN: Er hat schon die Musik für BEYOND THERAPY geschrieben. Das waren im wesentlichen Variationen zu Gershwins «Someone to watch over me». Er hat auch viel für Jean-Jacques Beneix gearbeitet. Als ich ihn traf, sagte ich wieder: «Ich weiss, was ich nicht


Eine Abfolge von Szenen mit van Gogh, so wie ich ihn sehe

will...» Es gibt eine Distanz zwischen den Bildern und der Musik. Sie erzählt dieselbe Emotion, aber von einem anderen Standpunkt.
FILMBULLETIN: Wie kam es zur Besetzung der Hauptrolle mit Tim Roth, der meines Wissens nach im Kino noch keine so grosse Rolle gespielt hat?
ROBERT ALTMAN: Ich wollte, wie gesagt, keine Amerikaner haben. Für die beiden Hauptrollen waren mir englische Schauspieler wichtig, als eine gewisse Sicherheit wegen der Sprache. Und ich wollte einen jungen Schauspieler, niemanden über Dreissig. Als ich ihn besetzte, hatte ich allerdings noch keine Ahnung, welch ein Kaliber von Schauspieler er wirklich ist. Nachdem wir einige Szenen gedreht hatten, sagte ich zu ihm, wenn er an den

War die Rolle des Vincent van Gogh ein Angebot, das Sie über Ihren Agenten bekamen?
Ja, er erwähnte diese Rolle vor langer Zeit einmal, aber ich hatte das aus meinen Gedanken schon wieder verbannt, als mich Robert Altman anrief. Wir trafen uns spätabends zu ein paar Bieren. Über den Film haben wir kaum gesprochen und über die Figur des Vincent noch viel weniger. Dann rief er noch mal an. Er war damals krank, sass in seinem Hotelzimmer im Pyjama und wollte nicht gross über den Film reden. Ich auch nicht, denn ich fühlte mich zu jung für die Rolle.

Hat Altman Ihnen Ratschläge gegeben, wie Sie die Rolle spielen sollten?
Er sagte nur: «Lies nicht zuviel! Und hör' nicht auf das, was die Leute dir sagen.» Genau das tat ich – mit einer Ausnahme, ich sprach mit meinem Vater (der kürzlich verstorben ist). Vincent war sein Held. Ich las van Goghs Briefe und habe mir seine Bilder angeschaut.
Wenn man, wie Robert Altman, davon ausgeht, dass Leute in ihren Briefen nicht unbedingt die Wahrheit sagen, dann ist das eher eine sehr indirekte Methode.
Das genaue Verhalten ist offen für Spekulationen. Für mich ist das die Geschichte von jemand, der versagte. Der von der Gesellschaft nicht akzeptiert wurde und mit dem nicht leicht auszukommen war. Man kann so eine Figur aufbauen auf Leuten, die man kennt, die nicht passen in bestimmte Kreise. So habe ich es gemacht und dabei herausgefunden, dass sein Verhalten mehr instinktiv als geplant war. Nach und nach wurde das für mich ganz selbstverständlich.
Eine der ersten Szenen im Film zeigt, wie er mit nervösen Bewegungen an seiner Pfeife kaut. Das vermittelte mir den Eindruck, dass im Inneren dieser Figur sehr viel vorgeht und er Schwierigkeiten hat, das zu artikulieren.
Das war, als er in der Borinage gearbeitet hat. Wir haben dort viel gedreht, was im fertigen Film nicht enthalten ist, jedenfalls nicht in der zweieinhalbstündigen Kinofassung; aber es gibt auch eine vierstündige Fernsehfassung. Dorthin war er mit den besten Absichten gegangen, aber sie wollten keinen Priester hören, sondern einen Gewerkschaftler. Als er dort versagte, entschloss er sich, Maler zu werden. Er war zornig auf sich selbst.
Würden Sie sagen, dass es schwieriger ist, eine historische Figur zu verkörpern, von der viele Zuschauer ihre eigenen Vorstellungen haben?
Ich denke, darüber sollte man sich keine Sorgen machen. Man kann Vincent auch als Punk sehen, genauso wenig akzeptiert wie die damals.

Robert Altman erzählte mir, er habe während der Dreharbeiten mit den Schauspielern am Buch gearbeitet. Wie lief das genau ab?
Die Arbeit mit ihm basiert auf der Annahme, dass man weiss, was man tut. Er hat grosses Vertrauen in die Schauspieler. Davon ausgehend kann man den Dialog umschreiben, wenn man der Auffassung ist, dass diese Person das so nicht sagen würde in diesem Moment. Für Altman ist das Drehbuch eine Blaupause, während Mike Leigh, mit dem ich MEANTIME gemacht habe, ganz ohne arbeitet.

Das Gespräch mit Tim Roth führte Frank Arnold

Drehort kam: «Nun, was wollen Sie heute machen? Ich bin bereit, es zu filmen.»
FILMBULLETIN: Haben Sie sich andere von seinen Filmen angesehen?
ROBERT ALTMAN: Ich habe mir eine Aufzeichnung von Kafkas «Verwandlung» angesehen, das hat er in London auf der Bühne gespielt. Ich dachte, wenn er das kann, kann er auch den van Gogh spielen.
FILMBULLETIN: So wie Sie Ihre Arbeitsmethode beschrieben haben, erinnert mich das an Ihre grossen Filme der siebziger Jahre.
ROBERT ALTMAN: Ja, man macht das auf dieselbe Weise. Ich kann mir nicht selbst entkommen. Ich mache auch immer dieselben Witze. Sie mögen allerdings mit der Zeit anders erscheinen, weil ich mich von einem bestimmten Punkt immer mehr entferne. Es dauert aber eine lange Zeit, bis ich weiss, was ich eigentlich gemacht habe. Ich kann mich hinsetzen und darüber reden – aber ich lüge die meiste Zeit. Um so arbeiten zu können, muss man bestimmte Dinge im Kopf haben und sich der Tatsache stellen, dass man eines Tages am Drehort ist mit der Crew und es an diesem Tage drehen muss. Ich kann nicht nochmal zurückkommen wie David Lean...

FILMBULLETIN: Sie haben eine Zeitlang in Paris gelebt und sind jetzt nach Amerika zurückgekehrt.
ROBERT ALTMAN: Ich habe mein Büro und meine Wohnung in New York immer behalten. Und meinen Stützpunkt in Kalifornien, die meiste Zeit arbeite ich da. Als ich BEYOND THERAPY in Paris drehte, hatte ich da ein Studio, das ich verkauft habe. Die letzten anderthalb Jahre habe ich in Europa gelebt. Wenn ich hier Ende der Woche abreise nach Paris, gehe ich vielleicht nach New York, vielleicht nach Rom. Ich weiss es nicht, ich habe verschiedene Projekte. Ich würde gerne einige Zeit in Amerika leben. Es macht mir nichts aus, wie ein Zigeuner zu leben, aber – das hängt vielleicht mit dem Alter zusammen – ich vermisse meine Sachen. Wie luxuriös ein Haus auch sein mag, es ist doch nur ein ausgefallenes Hotelzimmer, nicht dein eigenes Ding.

FILMBULLETIN: In den siebziger Jahren haben Sie in Hollywood für die Majors gearbeitet. Wäre das heute noch möglich? Oder wollen die nichts mehr mit Ihnen zu tun haben? Und könnten Sie es sich überhaupt vorstellen, dass sie Ihnen Geld *und* Freiheit anbieten würden?
ROBERT ALTMAN: Die Freiheit ist das, was ich will, das Geld ist das, was ich brauche. Ich habe nichts gegen Hollywood, ausser dass die Filme, die sie machen, sehr präzise einen existierenden Markt bedienen. Diesen Markt kennen sie, und sie wollen ihn nicht verändern. Sie werden ihn so lange mit demselben Material versorgen, wie es sich rentiert. Die Filme, die ich machen will, passen nicht in diesen Markt. Wir sind zwei unterschiedliche Züge, die in verschiedene Richtungen fahren. Ich glaube nicht, dass sie herumsitzen und sagen, «Wir wollen Altman nicht», sowenig wie ich herumsitze und sage, «Ich will sie nicht». Wir sind einfach nicht auf demselben Gleis. In dem Van-Gogh-Film steckt überhaupt kein amerikanisches Geld. Es ist leichter für mich, ein Engagement in Europa zu bekommen als in Amerika.
FILMBULLETIN: Aber könnten Sie sich vorstellen, permanent ausserhalb Amerikas zu arbeiten?

VINCENT & THEO – Paul Rhys als Theo van Gogh

ROBERT ALTMAN: Ich kann nicht ausserhalb meiner eigenen Sprache arbeiten. Und meine Sprache stammt von meiner Kultur ab. Ich habe grosse Fehler gemacht in Bezug auf die europäische Kultur. Deine Basis-Chips (um es in der Computersprache auszudrücken) sind die Geschichten, die wir als Kinder gehört haben. Es ist unmöglich, da eine Verbindung herzustellen.
Ich habe ein Drehbuch geschrieben für eine italienische Produktion, zu der die Dreharbeiten eigentlich im nächsten Monat beginnen sollten, «Rossini, Rossini», über das Leben des Komponisten, eine grosse Komödie, ein Fellini-ähnlicher Film. Die Finanziers haben schon viel Geld in ihn gesteckt, aber entweder müssen sie den Produzenten loswerden oder mich. Auch das ist ein Problem: ich beschäftige mich mit Italien im 19. Jahrhundert, aber auf komödiantische Weise, und die Witze, die ich mache, basieren auf meinen Erfahrungen als Amerikaner. Ich nenne es Witze, aber es sind grundsätzliche Dinge. Aber ich denke, hier könnte es funktionieren. Ich glaube nicht, dass ich einen Film machen könnte über einen jungen Mann, der in Berlin aufwächst, und der heute spielt – denn ich habe die notwendigen Informationen nicht. Aber ich kann zurückgehen in der Zeit, dann wird es fiktiver. Wir haben einen alten und einen jungen Rossini, die beide gleichzeitig auftreten. Der alte wird von Vittorio Gassmann gespielt, der junge von Richard E. Grant. Stendhal wird von Philippe Noiret verkörpert und Peter Berling wird verschiedene Rollen spielen.

FILMBULLETIN: Sie haben in den letzten Jahren verschiedentlich fürs Fernsehen gearbeitet. Wären diese Arbeiten auch auf der grossen Leinwand vorstellbar?
ROBERT ALTMAN: Für die TANNER-Serie habe ich ein Jahr lang in Amerika gearbeitet. Das ist wirklich Amerika, die Substanz der Politik. Ich denke, diese Serie (über einen fiktiven Präsidentschaftswahlkampf) ist das beste, was ich je gemacht habe. Das Fernsehen war ein Teil davon, dass es nur ein kleines Bild gibt, war wichtig. THE CAINE MUTINY COURT MARTIAL funktioniert auch auf der grossen Leinwand, könnte aber nie ein populärer Film werden, denn er ist sehr statisch, ein Gerichtssaaldrama. Es war die Zeit der Kongressanhörungen in Sachen Oliver North, und ich sah frappante Parallelen zu dieser Geschichte aus den vierziger Jahren. In diesem Stil habe ich es auch gefilmt.

FILMBULLETIN: Gibt es von TV-Seite kontinuierliche Angebote oder gab es da für Sie schon mal ähnliche Probleme wie früher mit den Majors?
ROBERT ALTMAN: Das Fernsehen nimmt jeden! Sie müssen so viel produzieren, dass es nur darauf ankommt, ob einem das Material zusagt. Das meiste ist nicht besonders, aber wir können die Tatsache nicht leugnen, dass es das Fernsehen gibt.

Das Gespräch mit Robert Altman führte Frank Arnold