

A conversation with John Waters = Ein Gespräch mit John Waters

Autor(en): **Land, Colin de / Waters, John / Moses, Magda**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1997)**

Heft 49: **Collaborations Douglas Gordon, Jeff Wall, Laurie Anderson**

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679791>

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.

JOHN WATERS, *DIVINE IN ECSTASY*, 1992,
chromogenic color photo, 10 x 13", framed image 16 1/8 x 20 1/8" /
DIVINE IN ECSTASY, chromogenisiertes Farbphoto,
25,4 x 33 cm, gerahmtes Bild 40,1 x 51,1 cm.



COLIN DE LAND

A Conversation

Colin de Land: When did you start thinking of photography as a way of “redirecting” movies?

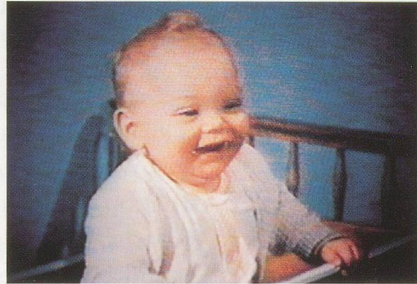
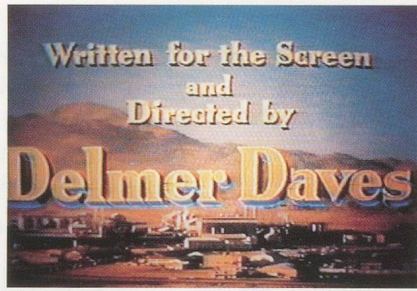
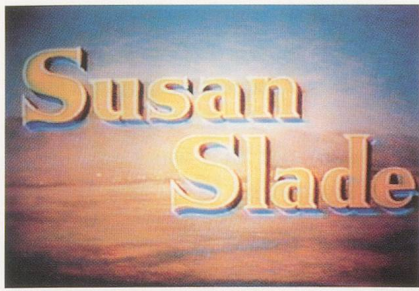
John Waters: The first “little movie” I did was *SLADE 16* in 1992. The images came from the film *Susan Slade*, which was almost never revived, no critical champions anywhere as far as I’m concerned, but it had a big shock scene—a baby catching on fire—and that’s all I remember about it. So, I went back and photographed the movie. I had to leave in all the credits to make sure that all of the people who made this movie got the critical respect they deserve. Then there was not much else except for the burning of the baby, and it was incredibly fake and hokey if you looked at it again, but when I was twelve it really made an impression on me.

COLIN DE LAND is the Director of American Fine Arts Co. in New York City.

What I am trying to do with the photos is to somehow go back and just “do” them, to put them together the way I wanted to remember them—as some sort of formal joke. They’re all formal jokes. I mean that in the best way; everything I do is about humor.

C de L: Were you actually shooting before then, off the monitor?

JW: Yes. *DIVINE IN ECSTASY* was the first “still” I did because I love that image of Divine, and my earliest films, which were technically the worst, seem now to work the best in this aspect. When I go back and photograph them, they become weirdly beautiful, even though they look ugly as motion pictures. I’m trying to get you to see the reverse beauty of some of these movies that are generally thought of in a negative way. I am redirecting and reviewing them, to make you see them in a new way, to change your opinion of the movie.



JOHN WATERS, SLADE 16, 1992, chromogenic color prints, here in an abridged version, 6 of 16 images originally displayed in a horizontal line, 3½ x 5" each / chromogenisierte Farbabzüge, gekürzte Fassung, 6 von 16 Bildern in horizontaler Folge, 8,9 x 12,7 cm.

with John Waters

C de L: So it's like "saving" the bad movie?

JW: To me they aren't bad, but to the rest of the world, they were probably not thought of as art films. Maybe I try to turn them into art films.

C de L: Are you suggesting some distinction between high and low?

JW: My "lowest" movies always did the best in the wealthiest, most intellectual neighborhoods; my films don't work in real bad taste movie theaters. The trashiest ones always played in art theaters, never at the drive-in. They don't work there because my movies are jokes on exploitation movies—and exploitation audiences don't want irony.

C de L: What about the formal qualities of the work, the sequencing of film frames within the individual pieces?

JW: With LANA BACKWARDS, what I noticed in all Lana Turner's movies was that when she walked into the room they would hold it one beat longer because she had such a great ass and wore clothes so well. So I decided to get that one shot, the last second before they cut, when she walked into the room and you saw the back of her. That became art to me—the fact that only in her films did the directors choose to hold the shot longer than they would with any other actress.

In the instance of PEYTON PLACE—THE MOVIE, I was dealing with the first thing I ever experienced as sexually arousing. *Peyton Place* was thought of as a big dirty book and a big dirty movie, but in fact they never showed anything. Any time it got to the point where something sexual happened, they cut away to this corny scenery. So I went through and photographed every cutaway shot of cheesy Hollywood background imagery, no people in any of the shots.

C de L: So what you're left with is a series of cutaway images?

JW: A background shot; a fake background; blue-screen shots. Nowadays they would show a couple having sex, but then they could only show a wave crashing on the beach... or, if you were frigid, a winter scene. So to me those were sexual images, albeit very outdated ones, but all together they summed up to me what I remembered about that movie. I was so obsessed by Grace Metalious, who wrote *Peyton Place*, that I made a trip to her grave, and that became PEYTON PLACE—THE DOCUMENTARY. When Grace became famous she handled it really badly. She divorced her husband, she became an alcoholic, moved to the Plaza Hotel, bought Cadillacs and drank herself to death... basically my kinda woman! I wanted to celebrate this great life, so I took pictures of her, of her books, everything I could. So that's what the second piece was, a document of an obsession, from the first image I had of her when I was twelve years old, to her gravestone.

C de L: What about FOREIGN FILM?

JW: FOREIGN FILM came out of my erotic memories of a movie that was very sexy, dirty and arty to me when I saw it, although I didn't quite realize why because I was very young. In all the videos of this film that I could find, the subtitles were in color—which I hate—so I had to redirect that bad art decision by shooting in black and white. I only photographed some of the subtitles, because the image of subtitles themselves is very strong to me—especially the dirty ones. It's like talking dirty and then putting it in this superarty movie. If you see the whole movie today, you might think it's a hackneyed art film. But I didn't want to remember it that way; I wanted to celebrate it as I remembered it from my childhood.

C de L: As a filmmaker, do you have a particular way of conceptualizing the film still?

JW: I've collected film stills my whole life; I produce more film stills for my movies than most directors do. But there were images I loved that I never had as stills—the best scene in your movie in terms of cinematography is never the best still taken on the set. So

I always wanted to get that. I never realized I could until I started photographing them off the screen. When I photographed off the screen the results were often accidental; the pictures themselves suggested being put together in a format that was completely different from the film itself, that to me was fresher and closer to the way I wanted people to remember that early work.

C de L: How would you characterize the job of a film versus the job of an artwork?

JW: Their contexts are very different, and I always tell artists how lucky they are because in their world, if it plays in Peoria it's bad, whereas in the movie world you have to please everybody. If the same people who liked the film liked the artwork, the artwork would be a huge flop, because the art world is the exact opposite of the movie world. No one in the art world says "dumb it up," but I've had studio executives say that to me.

C de L: Earlier on you suggested a relationship between irony and economics in respect to some people's responses to your films. Do you think there is a social responsibility involved in portraying things that are shocking or violent?

JW: I think my films actually are politically correct. I think all of the people I make fun of are people I generally like. There are only a few truly negative exceptions, like my piece about David Lean, a director who is so well-respected for his "good taste" that I wanted to make fun of him. In terms of shock value or violence, I don't hold movies responsible for people raising their children badly—crazy people could, you know, go out and kill and say Walt Disney told them to do it. As far as I'm concerned, good people are used to their neuroses, and bad people blame others, or are bitter and judge others, and I don't think my films do that.

C de L: This makes me think of your version of the Zapruder film, the famous footage of the Kennedy assassination. That you restaged it, and did it so close to the actual event and in a way that was so literal, but with Divine as Jackie, really seems to test the limits of "tasteless" appropriation. When did you make it?

JW: 1966. Warhol did Jackie in 1964, so that was part of our inspiration, because he actually used her face, but I thought it was much darker to have Divine inside this horrible historical event.

C de L: Did you study the original Zapruder film? Did you try to replicate it exactly?

JW: I knew it already; the image of Jackie's pink suit and pillbox hat was so strong in my mind, especially right after the assassination. Our film is in black and white, but Divine's outfit really was pink. We had to film out in the street—I mean, I lived at home with my parents and my parents' neighbors would look out and say "What the hell is that on a Sunday morning?" and see the Kennedy assassination cavalcade coming down this suburban street. The picture of Divine crawling over the back of that blood-covered car really baited people at that time. We showed the movie then, and people were horrified, but it didn't work; the movie wasn't good enough to really catch on because it was so artlessly filmed. But now, seeing it rephotographed twenty years later, it inadvertently takes on the quality of the real, amateur Zapruder film.

C de L: Exactly. I guess what I'm trying to get to is something around the idea of the appropriated gesture or cinematic quotation.

JW: Many people heard that we had made the movie but they had never seen it, so by rephotographing it, I'm appropriating myself. It's not the real Zapruder film, obviously, although it looks very close. But that's only because you're used to seeing that film, blown up, frame by frame, as evidence in the Kennedy conspiracy books. But when that image is recreated in my world, it becomes as identifiable as a brand name—you know if Divine is in it, then it is a John Waters' image. So I am appropriating at several levels.

C de L: Tell me a little bit about working with Divine.

JW: When we were making *HAIRSPRAY*, Divine came on the set the first day looking really ugly—you know his character, Edna, was really ugly—and he said, "No drag queen would ever allow herself to look like this, no one can ever call me a drag queen again." And he

was right. Divine scared drag queens, made fun of them; they hated him. He would come on set looking fat, looking like Jane Mansfield with acid scars on his face. They knew he was making fun of them. But he ended his career playing a loving mother ... and that's a stretch for a man weighing three hundred and fifty pounds. Divine's image is the strongest thing I have ever done. He was my best mouthpiece. All the dialogue I wrote for him was my rage, put together with his comic timing. That's how I still find new ways to collaborate now, juxtaposing these images of Divine with other film stars. He's no longer here, so it's the only way I can still work with him.

C de L: Do you think you carry certain visual artists into film in a similar way?

JW: Art shocks me, it delights me, it makes me laugh. I have a much harder time finding movies that do that to me anymore. Walt Disney was, of course, a huge influence because I always wanted to be a Disney villain. If I could only be that much a caricature of myself. In the art world, Diane Arbus, more than anybody, sort of celebrated everything I felt. I guess the difference, though, was that I liked looking at freaks, but in a happy way. I think I am happier than Diane Arbus was. You know what I'm saying—I made these films about weirdos, and the people that played them weren't those characters. But I watched those same strange people that she was interested in. There is that famous picture of hers, the kid with the hand-grenade—that was exactly how I felt as a child. But I felt maybe she thought the child was scary, and to me it was a very, very happy picture. It was a kid with the most creativity, so much creativity he could explode. I identify with that child. Larry Clark's *TULSA* was incredibly strong to me because it seemed very Baltimore; it was very much about an attraction to criminals and low-life that I also respect and find beautiful. I would suspect that Larry has a problem now with his own celebrity; it makes it much harder to move in those circles. Now I go to biker bars in Baltimore and don't get beat up because I'm famous in some way. It's a passport into those worlds, but then I lose my voyeurism license, which neutralizes the original thing I went there for.

JOHN WATERS, LANA BACKWARDS, 1994, chromogenic color prints, abridged version, 6 of 8 images originally displayed in a horizontal line, 5 x 7" each / chromogenisierte Farbbügel, Auswahl, 6 von 8 Bildern in horizontaler Folge, je 12,7 x 17,8 cm.



C de L: Could you talk about the formal elements of the still pieces and their influences?

JW: With the rephotographing, I guess the obvious influence would be Richard Prince, but my redirecting is more about amusement than form. Each of the sequential images is framed and printed very conventionally, and that's part of it to me, like reading from left to right. So in a sense they're about reading and writing.

C de L: So the editing and the composition become the same process, thinking sequentially in long, horizontal, narrative frames?

JW: This goes back to the fact that I'm a writer; that left to right comes from reading. Before I ever sell a movie, I do a treatment, which means I have to be able to tell the movie, very quickly, in a couple of sentences. Why do I like something? Sometimes I can tell it in one picture, like the one I have of Divine called TAXI. It shows the second before Divine said the first lip-synched word that I ever wrote for him. Now you might not know that; you can't see it just by looking at the picture, but if someone tells you, I think that knowledge makes it a movie, where before it was just a still. So the titles are important. It gives you the punch line.

But more than anything else, what influenced me was the fact that I couldn't get these stills and I wanted them for my personal enjoyment. It was almost like someone who is obsessed with a porno star, looking for more of their work. You can't get it, there isn't any more. So I had to make it up.

For example, in the mode of LANA BACKWARDS, I did a piece called DOROTHY MALONE'S COLLAR because I noticed that in every movie Dorothy Malone always wore her collar up—it was her signature. So I became obsessed. It was almost erotic, like a hard-on: Did she have her collar up, erect, in each scene? Even in *Basic Instinct*, a movie she made thirty years later, she had her collar up! So I only photographed her collar, some in tight close-up; I got special lenses to get in really close so you could see the grain. The fact that I take it makes it second generation, third generation—it's never what I want but it's the closest I can get. The piece functions as a little movie about



Dorothy Malone's collar. It has nothing to do with which movie the stills come from—it was just about getting her collar as erect as I could in each shot. You know, I met Dorothy Malone recently, and she came in and her collar wasn't up. I felt like sobbing. I told her about this art piece and she looked a little quizzically at me and turned her collar up, and left it up through the whole rest of the meal. She knew—she knew that she always wore her collar up in movies.

C de L: What is your particular take on the close-up and its function?

JW: Well, I use close-ups in these photographs for irony, or for contrast with another close-up. I've always thought that you can find the exact same composition in close-ups of a woman in a classic movie and in a nudist camp movie and put them together. And I find that fascinating; I mean, for all that skill there are only so many shots you can get. No matter if you're making a snuff movie or a ballet movie. That's a piece I'm working on now, about the same

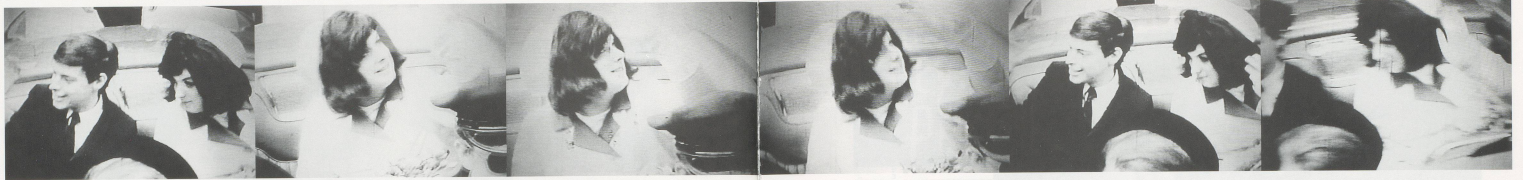


JOHN WATERS, DOROTHY MALONE'S COLLAR, 1996, chromogenic color prints lettered
 A to J, abridged version, 6 of 10 images in a horizontal line, page 12: images B and D;
 page 13: C (above) and F, G, H (below), 5 x 7" each / chromogenisierte Farbabzüge, gekürzte
 Fassung, 6 von original 10 Bildern in horizontaler Folge, je 12,7 x 17,8 cm.

gesture, no matter if it's in the worst movie ever made or the best movie ever made. And that's what I look for when I fast-forward through all these things. I'm trying to get these things to look like one movie. A John Waters movie. But it's a collage.

C de L: So essentially, you're turning formal or structural observation into narrative...

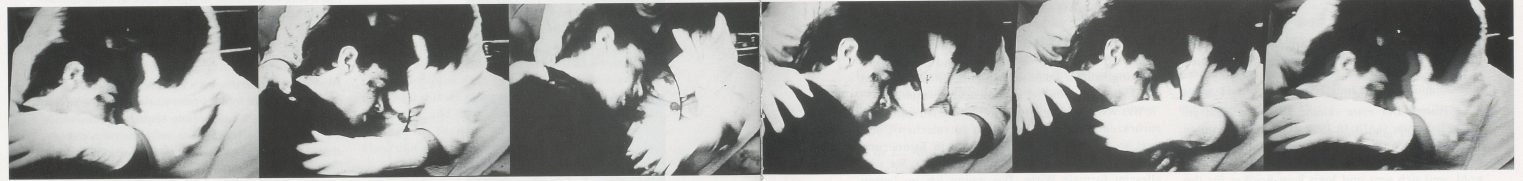
JW: Yes, but sometimes it's one second of the narrative, like the one frame where you see the Loch Ness monster in that famous photo sequence. Sometimes it's this kind of image that tells the whole story, almost like—what do you call those study guides that help you cheat when you don't read the classic book—*Cliff Notes*. I photograph the images as a humorous way of simply remembering them, cutting out all the stuff that doesn't matter and getting right down to it—sometimes it's only two pictures. In the Hollywood system there are three acts: In the first act you get something, in the second act you lose it, and in the third you get it back and learn something. So I'm used to thinking that way. Take *SLADE 16*. You get pregnant, you get a baby, your baby catches on fire, your boyfriend puts it out—the end. I want to get it right down to the bones.



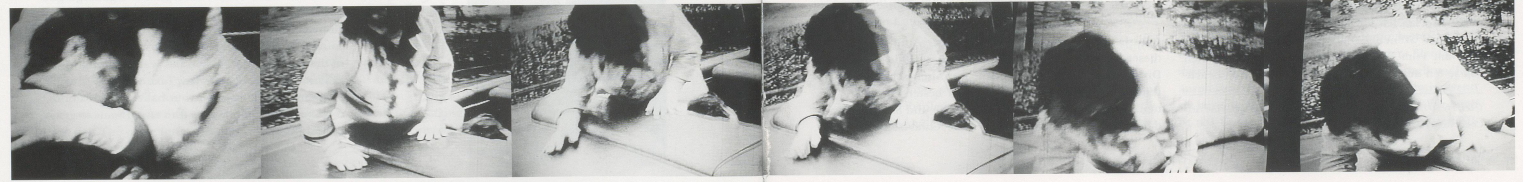
JOHN WATERS, ZAPRUDER, 1995, 24 chromogenic color prints lettered A to X, originally displayed in a right angle.



A to Q horizontally, R to X vertically, 3½ x 5" each (without frame) /



24 chromogenisierte Farbabzüge, A bis X, Originalpräsentation im rechten Winkel, A bis Q horizontal, R bis X vertikal, je 8,9 x 12,7 cm.





JOHN WATERS, TAXI, 1996,
chromogenic color print, 3/2 x 5", framed image 7/8 x 8 7/8" /
chromogenisierter Farbabzug,
8,9 x 12,7 cm, mit Rahmen 18,1 x 21,1 cm.

COLIN DE LAND

Ein Gespräch

Colin de Land: Wann hast du angefangen, die Photographie als Möglichkeit zu begreifen, Filme «neu zu inszenieren»?

John Waters: Der erste «kleine Film», den ich gemacht habe, war SLADE 16, 1992. Die Bilder stammten aus dem Film *Susan Slade*, der nach dem Kinostart praktisch in der Versenkung verschwunden war, wohl, weil sich weit und breit kein Kritiker für ihn erwärmen konnte. Aber es gab darin eine richtig schockierende Szene – ein Baby, das in Flammen aufgeht –, das ist auch schon alles, woran ich mich erinnere. Also sah ich ihn mir noch mal an und photographierte Szenen daraus: Ich musste die Namen aller am Film Beteiligten drinlassen, damit ihnen von seiten der Kritik auch ja die gebührende Beach-

tung zuteil würde. So blieb nicht mehr viel ausser der Szene mit dem brennenden Baby, und die kam mir nun unglaublich gekünstelt und unecht vor, aber mit zwölf war ich davon tief beeindruckt gewesen.

Was ich mit den Photos versuche, ist, auf etwas zurückzugreifen und sie einfach zu «machen», und zwar so, wie ich etwas schon immer in Erinnerung haben wollte – als eine Art formalen Witz. Sie sind allesamt formale Witze. Das meine ich im besten Sinn; alles, was ich tue, hat mit Humor zu tun.

C. de L.: Hast du davor auch schon «ab Bildschirm» photographiert?

J.W.: Ja. DIVINE IN ECSTASY war die erste Aufnahme dieser Art, die ich machte, weil ich dieses Bild von Divine mag, und meine ersten, technisch schlechtesten Filme scheinen sich dafür am besten zu eignen. Wenn ich sie mir nochmals ansehe und Szenen daraus photographiere, erhalten sie etwas seltsam

COLIN DE LAND ist Leiter der Galerie American Fine Arts Company in New York.



JOHN WATERS, PEYTON PLACE (THE DOCUMENTARY), 1994, chromogenic color prints, abridged version in changed order, 6 of 16 images in a horizontal line, 3½ x 5" each / chromogenisierte Farbabzüge, 6 von original 16 Bildern in horizontaler Reihe, je 8,9 x 12,7 cm.

mit John Waters

Schönes, obgleich sie als Filme hässlich wirken. Ich versuche, den Leuten die schöne Kehrseite dieser Filme zu zeigen, die gemeinhin nicht viel gelten. Ich inszeniere und überarbeite sie, damit die Leute sie neu und anders sehen und vielleicht ihre Meinung ändern.

C. de L.: Also geht es gewissermassen darum, einen schlechten Film zu «retten»?

J.W.: Ich finde sie nicht schlecht, nur dem Rest der Welt gefallen sie nicht; sie wurden offenbar nicht als Kunstfilme verstanden. Vielleicht versuche ich, aus ihnen Kunstfilme zu machen.

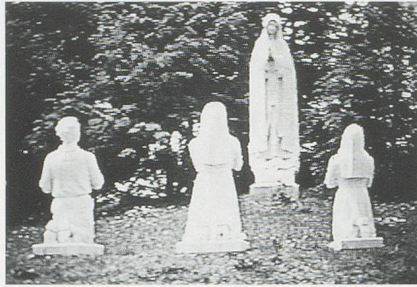
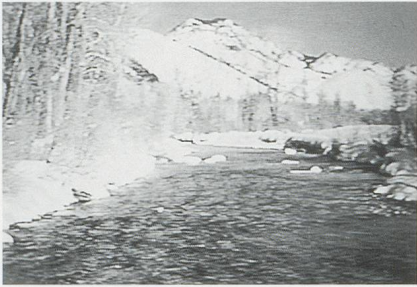
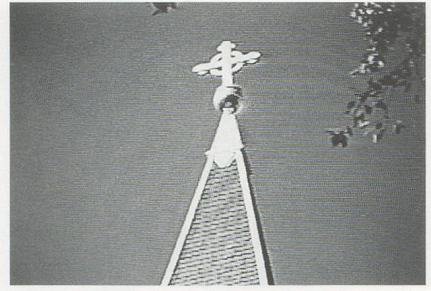
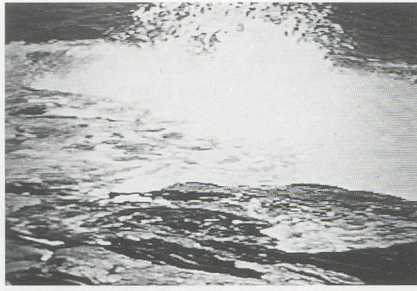
C. de L.: Willst du damit auf eine gewisse Unterscheidung zwischen E und U hinaus?

J.W.: Meine «vulgärsten» Filme hatten immer am meisten Erfolg in den wohlhabendsten, intellektuellsten Gegenden; in den wirklich miesen Kinos kom-

men die Filme nicht an. Die geschmacklosesten liefen immer in Programmkinos, nie im Drive-in. Sie kommen dort nicht an, weil sie den rein kommerziellen Filme persiflieren, und deren Publikum hat mit Ironie nichts am Hut.

C. de L.: Was ist mit den formalen Eigenschaften der Photoarbeiten, mit dem Prinzip, wonach Einzelbilder aus dem Film zu Serien zusammengestellt werden?

J.W.: Bei LANA BACKWARDS war die Sache die, dass ich bei sämtlichen Filmen von Lana Turner festgestellt hatte, dass die Kamera immer einen Tick länger auf ihr draufblieb, wenn sie den Raum betrat, weil sie einen so tollen Arsch hatte und in jedem Kleid so gut aussah. Also wollte ich mir jene eine Einstellung herauspicken, die letzte Sekunde vor dem Schnitt, wenn sie hereinkam und man sie von hinten sah. Für mich ist das Kunst – die Tatsache, dass nur bei ihren Fil-



JOHN WATERS, PEYTON PLACE (THE MOVIE), 1993, chromogenic color prints, 6 of 16 images in a horizontal line, 3½ x 5" each /
chromogenisierte Farbabzüge, 6 von 16 Bildern in horizontaler Folge, je 8,9 x 12,7 cm.

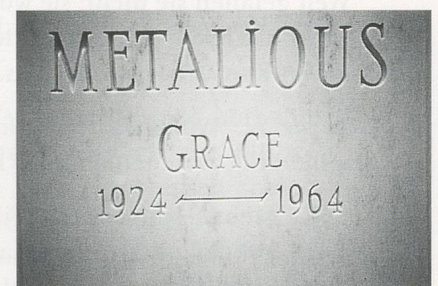
men die Regisseure sich entschieden, die Kamera länger draufzuhalten, als sie dies bei irgendeiner anderen Schauspielerin taten.

Bei PEYTON PLACE – THE MOVIE ging es mir um die erste Sache, die ich jemals als sexuell erregend empfunden habe. *Peyton Place* galt als richtig unanständiges Buch und richtig unanständiger Film, tatsächlich aber wurde nie irgend etwas gezeigt. Jedesmal, wenn es zum Punkt kam, wo etwas Sexuelles geschah, wurde auf irgendeine kitschige Naturszenerie überblendet. Also kämmte ich den Film durch und fotografierte jede Einblendung von billiger Hollywood-Hintergrundmotivik, lauter Aufnahmen ohne Menschen.

C. de L.: Am Ende blieb also nur eine Serie von Einblendungen?

J.W.: Eine Hintergrundaufnahme, ein künstlich eingblendeter Hintergrund, Blue-box-Aufnahmen. Heutzutage würde man ein Liebespaar beim Sex filmen, damals aber konnte man nur eine sich brechende Welle zeigen oder, wenn jemand frigide war, halt eine Winterlandschaft. Also waren das für mich sexuelle Bilder, wenn auch total veraltete, alle zusammen genommen aber ergaben sie in etwa, was mir

von dem Film in Erinnerung geblieben war. Ich war so besessen von Grace Metalious, der Autorin von *Peyton Place*, dass ich zu ihrem Grab pilgerte – und daraus entstand PEYTON PLACE – THE DOCUMENTARY. Als Grace berühmt wurde, kam sie überhaupt nicht damit zurecht. Sie liess sich scheiden, verfiel dem Alkohol, zog ins Plaza Hotel, kaufte sich Cadillacs und soff sich zu Tode ... so richtig eine Frau nach meinem Geschmack! Ich wollte diesem grossartigen Leben ein Denkmal setzen, also machte ich Aufnahmen von ihr, von ihren Büchern, von allem, was ich konnte. Das war eben die zweite Arbeit – das Dokument einer Obsession, vom ersten Bild an, das ich von ihr hatte, als ich zwölf war, bis zu ihrem Grabstein.



C. de L.: Was hat es mit FOREIGN FILM auf sich?

J.W.: FOREIGN FILM entsprang meinen erotischen Erinnerungen an einen Film, den ich als äusserst sexy, unanständig und «künstlerisch» empfunden hatte, obwohl mir nicht ganz klar war, warum, denn ich war noch sehr jung. Auf allen Videos von diesem Film, die ich finden konnte, waren die Untertitel in Farbe, was ich nicht ausstehen kann; also musste ich diese künstlerische Fehlentscheidung korrigieren, indem ich mit Schwarzweiss arbeitete. Ich fotografierte einige der Untertitel, weil ich Untertitel an sich schon stark finde – besonders die unanständigen. Sie haben etwas von unflätigem Gerede, das in einen künstlerisch hochanspruchsvollen Film eingebaut wird. Wenn man sich heute den ganzen Streifen ansieht, könnte man ihn für einen abgeschmackten Kunstfilm halten. Aber ich wollte ihn nicht so in Erinnerung behalten; ich wollte ihm so huldigen, wie ich ihn aus der Kindheit in Erinnerung hatte.

C. de L.: Hast du als Filmemacher eine bestimmte Vorstellung davon, wie Still-Aufnahmen zu sein haben?

J.W.: Ich habe mein ganzes Leben lang Film-Stills gesammelt, ausserdem lasse ich bei meinen Filmen mehr Still-Aufnahmen machen als die meisten anderen Regisseure. Allerdings gab es Filmszenen, von denen ich nie welche hatte – die filmisch beste Szene in einem Film ist nie die beste auf dem Set aufgenommene Still-Aufnahme. Also war das für mich immer ein Ziel. Ich dachte nie, dass es mir gelingen könnte, bis ich anfing, Filmbilder vom Bildschirm abzuphotographieren. Dabei war das Ergebnis oft zufällig; die Bilder als solche erweckten den Eindruck, als wären sie nach einem formalen Prinzip zusammengestellt, das vom Film selbst grundverschieden war und das in meinen Augen frischer wirkte und mehr meiner Vorstellung entsprach, wie die Leute dieses frühe Werk in Erinnerung behalten sollten.

C. de L.: Wie würdest du die Arbeit an einem Film im Vergleich zu der Arbeit an einem Kunstwerk beschreiben?

J.W.: Der Kontext ist ganz anders, und ich sage Künstlern immer, wie glücklich sie sich schätzen kön-

nen, denn für sie ist es schlecht, wenn ihre Sachen in Hintertupfung gezeigt werden, während man mit einem Film allen gefallen muss. Würden die gleichen Leute, denen der Film gefallen hat, auch das Kunstwerk mögen, wäre das Kunstwerk ein gigantischer Flop, weil die Kunstwelt jener des Films diametral entgegengesetzt ist. In der Kunstszene sagt keiner: «Schraub den Anspruch runter», aber ich habe erlebt, dass Studiobosse das zu mir gesagt haben.

C. de L.: Vorhin hast du einen Zusammenhang zwischen Ironie und Ökonomie angedeutet im Hinblick darauf, wie bestimmte Leute auf deine Filme reagieren. Bist du der Meinung, dass mit der Darstellung von schockierenden Dingen oder von Gewalt eine gesellschaftliche Verantwortung verbunden ist?

J.W.: Ich glaube, meine Filme sind durchaus politisch korrekt. Die Leute, über die ich mich lustig mache, sind eigentlich immer Leute, die ich im grossen und ganzen gerne mag. Es gibt nur einige wenige wirklich negative Ausnahmen, wie meine Arbeit über David Lean, einen Regisseur, der so sehr wegen seines «guten Geschmacks» geschätzt wird, dass ich ihn durch den Kakao ziehen wollte. Was das Schockelement oder die Gewalt angeht: Ich kann es nicht den Filmen ankreiden, wenn Leute ihre Kinder nicht richtig erziehen – schliesslich könnte irgendein Spinner hingehen, jemanden umbringen und behaupten, Walt Disney hätte ihn dazu angestiftet. Wenn du mich fragst, haben gute Menschen gelernt, mit ihren Neurosen zu leben, während schlechte Menschen anderen die Schuld geben oder verbittert sind und andere verurteilen, und das tun meine Filme, glaube ich, nicht.

C. de L.: Das bringt mich auf deine Version des Zapruder-Films, der berühmten Amateur-Aufzeichnung des Kennedy-Attentats. Dass du die Szenen nachgestellt hast, und zwar ganz nah am tatsächlichen Geschehen und ganz realistisch, nur mit Divine in der Rolle von Jackie, hat in der Tat etwas von einem Versuch, die Grenzen «geschmackloser» Appropriation auszureizen. Wann war das eigentlich?

J.W.: 1966. Warhol porträtierte Jackie 1964, und das war zumindest eine Anregung für uns, weil er tatsächlich mit ihrem Gesicht arbeitete, aber ich war



der Meinung, die Sache würde einen wesentlich düsteren Anstrich erhalten, wenn Divine in diesem schrecklichen historischen Ereignis mitspielte.

C. de L.: Hast du dir den Zapruder-Film selbst genau angesehen? Hast du versucht, ihn exakt zu kopieren?

J.W.: Ich kannte ihn schon; das Bild von Jackies rosa Kostüm und ihrem pillenschachtelförmigen Hut war mir innerlich aufs nachhaltigste gegenwärtig, insbesondere unmittelbar nach dem Attentat. Unser Film ist schwarzweiss, aber Divines Kostüm war tatsächlich rosafarben. Wir mussten draussen auf der Strasse drehen – das heisst, ich lebte zu Hause bei meinen Eltern, und die Nachbarn schauten heraus und fragten: «Was zum Teufel ist denn das an einem Sonntagmorgen?» Und dann sahen sie die Wagenkolonne des Kennedy-Attentats die Quartierstrasse entlang fahren. Das Bild von Divine, wie er über das Heck des blutverschmierten Wagens kroch, liess die Leute damals förmlich erstarren. Wir führten den Film dann auch vor, und alle waren entsetzt, aber die Sache haute nicht hin: Der Film war nicht gut genug, um wirklich einzuschlagen, weil er zu stümperhaft gedreht war. Heute aber, wenn man ihn in Form von zwanzig Jahre später gemachten Einzelaufnahmen wieder sieht, gewinnt er ungewollt die Qualität des echten Amateurfilms von Zapruder.

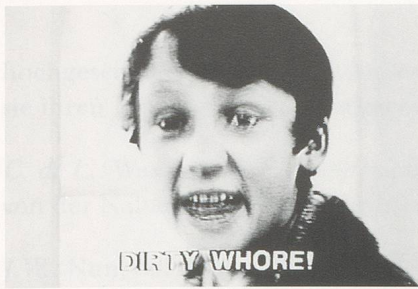
C. de L.: Genau. Ich schätze, ich will irgendwie auf die Idee des Appropriations-Gestus oder des filmischen Zitats hinaus.

J.W.: Viele Leute hatten von unserem Film gehört, ihn aber nie gesehen, also mache ich durch das Abphotographieren eine Appropriation meiner selbst. Es handelt sich offensichtlich nicht um den eigentlichen Zapruder-Film, obwohl die Ähnlichkeit sehr stark ist. Aber das scheint nur so, weil man ständig mit dem Film konfrontiert ist, und zwar in Form vergrößerter Einzelbildfolgen, die in den einschlägigen Büchern über das Kennedy-Attentat als Beweis für die Verschwörungstheorie dienen. Sieht man die Szene aber in meiner Welt nachgestellt, hat sie gleichsam den Wiedererkennungswert eines Markenartikels – wenn Divine vorkommt, ist es eben eine John-Waters-Szene. So läuft die Appropriation auf mehreren Ebenen.

C. de L.: Erzähl mir ein wenig von der Arbeit mit Divine.

J.W.: Als wir HAIRSPRAY drehten, traf Divine am ersten Tag richtig hässlich aussehend auf dem Set ein – die Figur, die er spielte, Edna, war eben richtig hässlich – und sagte: «Kein Transvestit würde es sich jemals leisten, so auszusehen, niemand wird mich jemals wieder einen Transvestiten nennen können.»



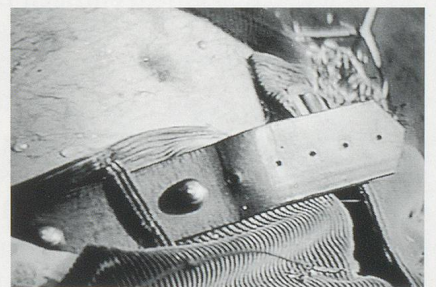
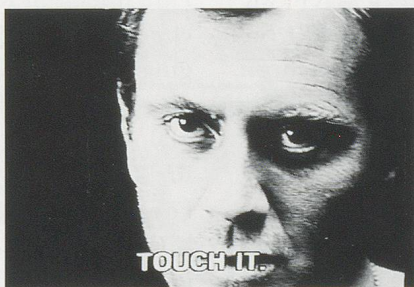


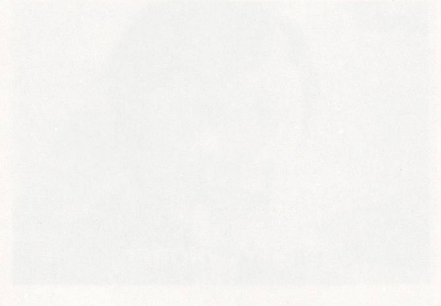
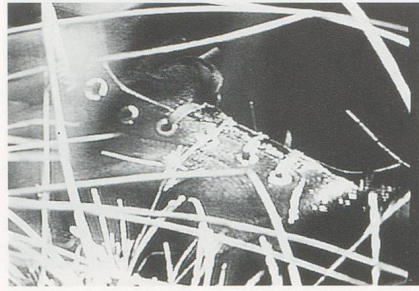
Und recht hatte er. Divine jagte Transvestiten einen Schreck ein, machte sich über sie lustig; sie hassten ihn. Wenn er auf dem Set eintraf, wirkte er meist fett, sah aus wie Jane Mansfield mit Narben von Verätzungen im Gesicht. Sie wussten, dass er sich über sie lustig machte. Am Ende seiner Karriere spielte er allerdings eine liebende Mutter, und das ist ein ganz schöner Kraftakt für einen hundertsechzig Kilo schweren Mann. Divine's Image ist das stärkste, was ich je geschaffen habe. Er war mein bestes Sprachrohr. Alle Dialoge, die ich für ihn geschrieben habe, waren durchdrungen von meiner Besessenheit, gepaart mit seiner präzisen Komik. Deshalb finde ich auch heute immer wieder neue Möglichkeiten der Zusammenarbeit, indem ich solche Bilder von Divine den Aufnahmen von anderen Filmstars gegenüberstelle. Er ist nicht mehr da, also ist das meine einzige Möglichkeit, weiterhin mit ihm zu arbeiten.

C. de L.: Überträgst du vielleicht auf ähnliche Weise auch Elemente der bildenden Kunst in den Film?

J.W.: Kunst schockiert mich, entzückt mich, sie bringt mich zum Lachen. Ich tue mich inzwischen wesentlich schwerer, noch Filme zu finden, die das schaffen. Walt Disney hat mich natürlich ungeheuer beeinflusst, weil ich immer ein Disney-Bösewicht sein wollte. Wenn ich nur eine solche Karikatur von mir selbst sein könnte. Im Bereich der Kunst hat Diane

Arbus mehr als irgend jemand sonst praktisch all das zelebriert, was ich empfand. Ich schätze, der Unterschied war nur, dass ich mir gerne Freaks ansah, aber als eine heitere Sache. Ich glaube, ich bin ein glücklicherer Mensch, als Diane Arbus es war. Du weißt, was ich meine: Ich habe Filme über schräge Typen gemacht mit Darstellern, die selbst nicht solche Figuren waren. Aber mein Blick galt den gleichen sonderbaren Menschen, die sie interessierten. Es gibt dieses berühmte Bild von ihr, das Kind mit der Handgranate – genauso habe ich mich als Kind gefühlt. Ich hatte nur den Eindruck, dass sie das Kind für verängstigt hielt, während es für mich ein sehr heiteres Bild war. Es war ein Kind voller Kreativität, das vor lauter Kreativität förmlich zu explodieren drohte. Ich identifiziere mich mit diesem Kind. Larry Clarks TULSA wirkte ungeheuer nachhaltig auf mich, weil man das Gefühl hatte, so sei eben Baltimore; es ging dabei vor allem um den Reiz, der von der Verbrecherwelt und von den Niederungen der Gesellschaft ausgeht, die ich ebenfalls schätze und schön finde. Ich vermute mal, dass Larry jetzt ein Problem hat mit seiner eigenen Berühmtheit; sie macht es wesentlich schwieriger, sich in diesem Milieu zu bewegen. Heute kann ich in die einschlägigen Kaschemmen in Baltimore gehen, ohne dass ich zusammengeslagen werde, weil ich irgendwie berühmt bin. Das ist wie ein Passierschein in diesen Kreisen, nur kommt mir





dadurch mein Voyeurstatus abhanden und das, weswegen ich ursprünglich hingegangen war, verliert seine Authentizität.

C. de L.: Könntest du etwas zu den formalen Elementen deiner Film-Stills sagen und wovon sie beeinflusst sind?

J.W.: Ich schätze, bei den abphotographierten Sachen wäre es naheliegend, Richard Prince und sein «re-photographing» als Vorbild anzuführen, aber bei meiner Art der Nachinszenierung steht weniger das Formale als vielmehr das Unterhaltsame im Vordergrund. Jedes der aufeinanderfolgenden Bilder ist vom Ausschnitt und vom Abzug her konventionell, für mich ist das so selbstverständlich wie das Lesen von links nach rechts. In gewisser Weise geht es dabei also um Lesen und Schreiben.

C. de L.: Der Filmschnitt und das Zusammensetzen der Still-Aufnahmen laufen also ähnlich ab wie das Denken in Sequenzen von langgezogenen, querformatigen narrativen Einzelbildern?

J.W.: Das rührt letztlich daher, dass ich Schriftsteller bin, dass die Bewegung von links nach rechts vom Lesen kommt. Bevor ich einen Film verkaufe, mache ich immer ein Testritual, das heißt, ich muss den Film ganz schnell in ein paar Sätzen nacherzählen können. Weshalb mir etwas gefällt? Manchmal gelingt es mir, das in einem einzigen Bild zu sagen, wie bei der Aufnahme von *Divine* mit dem Titel TAXI. Sie zeigt die Sekunde, bevor *Divine* das erste synchron gesprochene Wort mit den Lippen formte, das ich je für ihn geschrieben habe. Nun kann es sein, dass man das nicht weiss; man kann es ja nicht sehen, wenn man sich nur das Bild ansieht, aber wenn es einem jemand erzählt, macht dieses Wissen meines Erachtens aus dem, was vorher nur ein Film-Still war,

einen Film. Deshalb sind die Titel wichtig. Sie liefern die Pointe.

Was mich aber mehr als alles andere beeinflusst hat, war die Tatsache, dass ich die Still-Aufnahmen, die mir vorschwebten, nicht bekam, sie aber unbedingt zu meinem persönlichen Vergnügen haben wollte. Wie jemand, der von einer berühmten Pornodarstellerin besessen ist und unentwegt nach neuem Material von ihr sucht. Nichts zu machen, es gibt nichts mehr. Also musste ich es erfinden.

So habe ich in der Art von *LANA BACKWARDS* eine Arbeit mit dem Titel *DOROTHY MALONE'S COLLAR* gemacht, weil ich feststellte, dass Dorothy Malone in jedem ihrer Filme immer ihren Kragen hochgeschlagen hat, das war ihr Markenzeichen. Dieser hochgestellte Kragen wurde für mich zur Obsession. Er hatte fast etwas Erotisches, als hätte sie einen Steifen: Hatte sie den Kragen wirklich in jeder Szene hochgestellt, erigiert? Sogar in *Basic Instinct*, einem Film, den sie dreissig Jahre später machte, hatte sie den Kragen oben! Also photographierte ich nur den Kragen, zum Teil in extremer Nahaufnahme; ich besorgte mir Spezialobjektive, um ganz nahe heranzugehen, so dass man das Korn sehen konnte. Das Abphotographieren macht die Sache zu etwas zweifach, dreifach Abgeleitetem – es entspricht nie ganz meinen Vorstellungen, kommt ihnen aber noch am nächsten. Die Arbeit funktioniert wie ein kleiner Film über den Kragen von Dorothy Malone. Aus welchem Film die Photos stammen, ist unerheblich – es ging nur darum, dass ihr Kragen jedesmal möglichst gerade hochgestellt war. Weissst du, ich habe Dorothy Malone neulich kennengelernt, sie kam herein, und ihr Kragen war nicht hochgestellt. Ich hätte heulen können. Ich erzählte ihr von meiner Photoarbeit, worauf sie mich ein wenig verdutzt ansah, ihren Kragen hochstellte und ihn während des ganzen Essens

hochgeschlagen liess. Sie wusste es – sie wusste, dass sie ihren Kragen in Filmen immer hochgestellt trug.

C. de L.: Was hast du für eine spezifische Auffassung von der Nahaufnahme und ihrer Funktion?

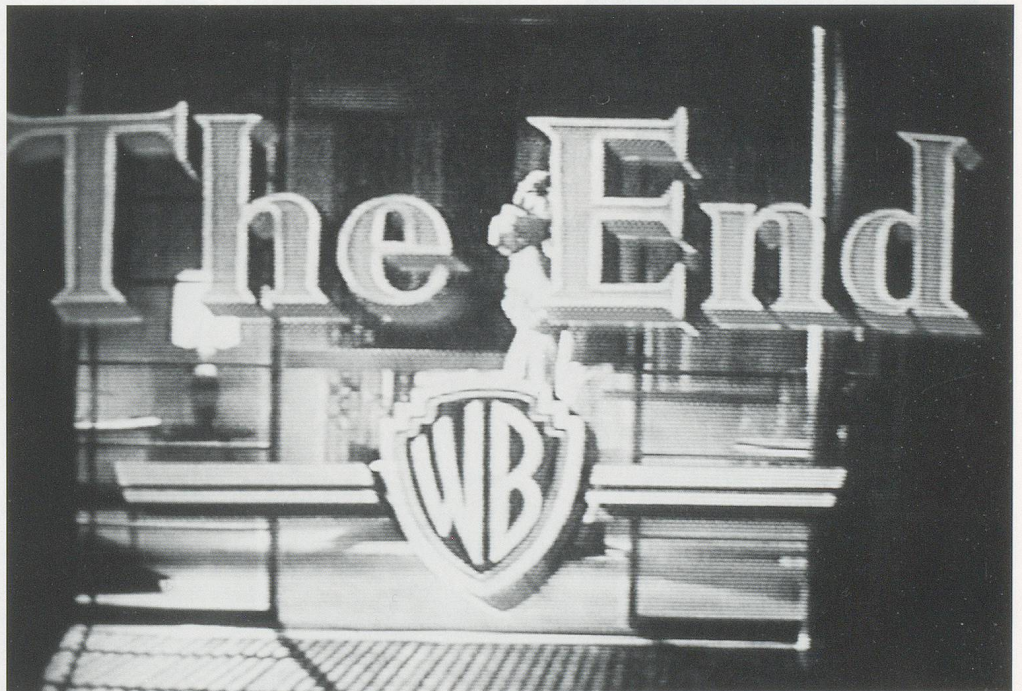
J. W.: Nun, bei diesen Photos dienen mir Nahaufnahmen als Instrument der Ironie oder als Kontrast zu einer anderen Nahaufnahme. Ich war schon immer der Meinung, dass man bei Nahaufnahmen von einer Frau in einem klassischen Film exakt die gleiche Stellung wie in einem Film über ein Nudisten-Camp finden und beide miteinander verbinden kann. Ich finde das faszinierend: Ich meine, bei aller Kunstfertigkeit gibt es letztlich doch nur eine begrenzte Zahl möglicher Einstellungen. Ganz gleich, ob du einen Schocker oder einen Ballettfilm drehst. Das ist eine Sache, an der ich zur Zeit arbeite: die ewig gleichen Gesten im Film, egal ob im schlechtesten Streifen, der je gedreht worden ist, oder im besten Film aller Zeiten. Das ist es auch, was ich suche, wenn ich mir all die Sachen im schnellen Vorlauf reinziehe. Ich versuche, die Sachen so hinzukriegen, dass sie wie ein Film aus einem Guss wirken. Wie ein John-Waters-Film eben. Obwohl es sich um eine Collage handelt.

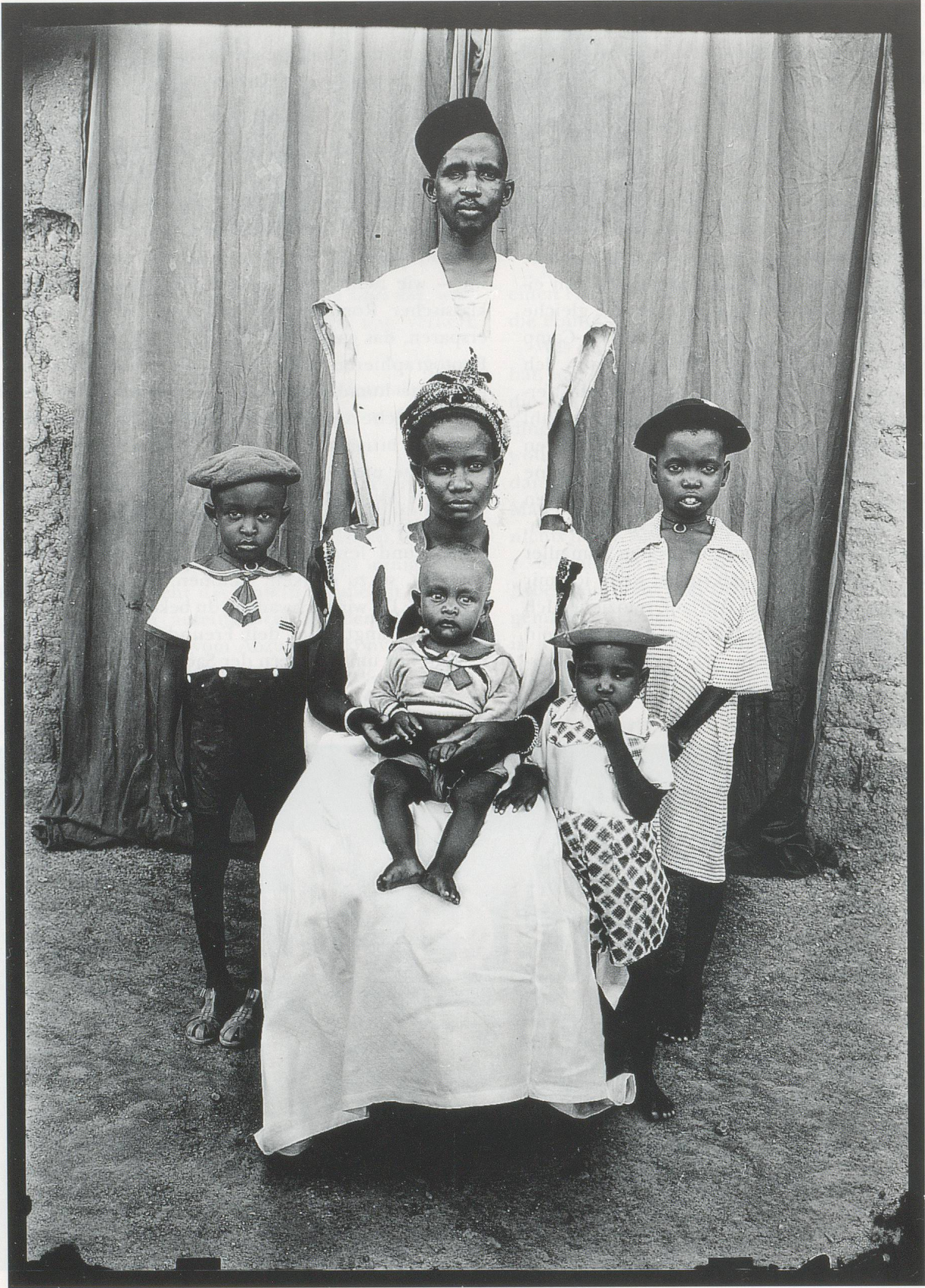
C. de L.: Im Grunde gewinnst du also aus Beobachtungen formaler oder struktureller Art eine neue Geschichte?

J. W.: Ja, aber manchmal handelt es sich um eine einzige Sekunde der Geschichte, wie bei dem einen Bild aus der berühmten Photoserie, auf dem man das Ungeheuer von Loch Ness sieht. Manchmal erzählt ein einziges Bild dieser Art die ganze Geschichte, fast wie – wie nennt man wieder diese Kurzfassungen klassischer Romane für Studenten, die es ihnen ersparen, das ganze Buch zu lesen – *Cliff Notes*. Das Photographieren einer Filmszene ist für mich einfach eine humoristische Art, sie festzuhalten, alles Unerhebliche auszublenden und die Sache auf den Punkt zu bringen – manchmal sind es nur zwei Bilder. Filme nach dem Hollywood-Muster haben immer drei Akte: Im ersten Akt bekommst du was, im zweiten verlierst du es und im dritten bekommst du's wieder und lernst etwas dabei. Ich bin es eben gewohnt, so zu denken. Nehmen wir zum Beispiel SLADE 16: Du wirst schwanger, du bekommst ein Kind, dein Kind fängt Feuer, dein Freund löscht es – Ende. Es geht mir um den Kern der Sache.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstellen)

JOHN WATERS, SLADE 16,
last of 16 chromogenic color prints,
3½ x 5" each / letzter von
insgesamt 16 chromogenisierten
Farbabzügen zu je 8,9 x 12,7 cm.





SEYDOU KEITA, Parents with their four children, the youngest of whom is wearing two amulets / Ein Ehepaar und seine vier Kinder, von denen das jüngste zwei schützende Amulette auf der Brust trägt.