

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 34 (1992)

Heft: 180

Artikel: Ansichten von Schauplätzen, die geduldig auf das Schauspiel warten : ein Blick auf die unsichtbaren Objekte der Inszenierung : Ausstattung von Alexandre Trauner, Henry Bumsted und Andrea Crisanti

Autor: Midding, Gerhard / Beier, Lars-Olav

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867336>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

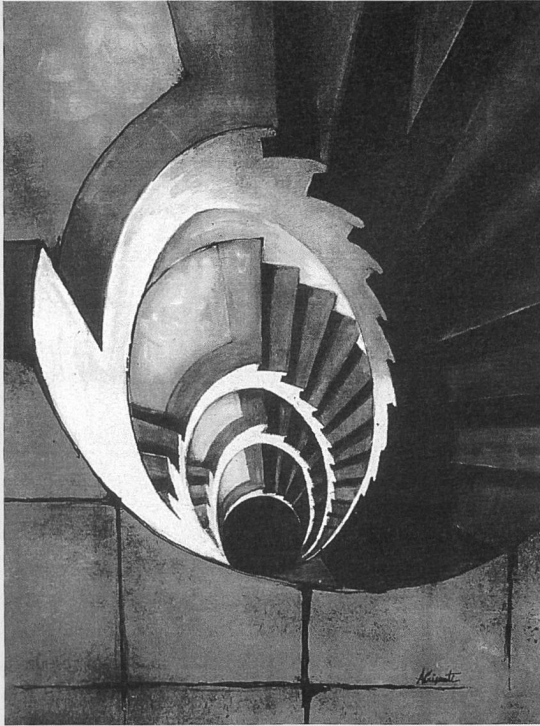
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

Entwurf Crisanti

Regie Antonioni
IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA



Ansichten von Schauplätzen, die geduldig auf das Schauspiel warten

Ein Blick
auf die unsichtbaren Objekte
der Inszenierung

Ausstattung von
Alexandre Trauner, Henry Bumstead
und Andrea Crisanti

Porträt von Alexandre Trauner

Träume aus Gips, Licht und Wind

«There is Paramount-Paris and Metro-Goldwyn-Mayer-Paris and, of course, the real Paris. But Paramount's is the most Parisian of all!»

Ernst Lubitsch

Die Ausstattung eines Films ist in dem Masse unsichtbar, in dem auch seine Musik unhörbar ist: am ehesten wird sie wahrgenommen als Mangel oder als Überfluss. Alexandre Trauner hat seine Dekors zwar immer als erzählendes Moment begriffen, als etwas, das sich nicht zum Objekt der Inszenierung erhebt, sondern vielmehr als ein Bestandteil in ihr aufgeht. Dennoch ist seine Arbeit sichtbar: nicht als dekorative Prachtentfaltung, wohl aber als Facettenreichtum sprechender Details, in dem sich Atmosphären verdichten.

Der Titel des ersten Films, an dem er mitwirkte, sollte prophetisch sein: SOUS LES TOITS DE PARIS. Seither sind seine Bauten zum Inbegriff geworden für das Bild, das sich das Kino von der Seine-Metropole geschaffen hat: das "Hôtel du Nord", eine Herberge gallischer Lebensart und tragischer Leidenschaften; der übermütige Boulevard du Crime, die Heimat der "Enfants du Paradis"; die Stundenhotels des Hallenviertels, in denen "Irma la douce" ihrem Gewerbe nachgeht; die Nachtclubs von St-Germain, die "Around Midnight" zur Zuflucht schwarzer Jazzmusiker werden. Seine Impressionen weichen beruhigend wenig von den Ansichten von Paris ab, die Maurice Utrillo mit der Staffelei und Eugène Atget mit dem Fotoapparat einige Generationen zuvor eingefangen haben. Inzwischen ist Trauner auf seinen filmbildnerischen Streifzügen durch seine Wahlheimat gar zum Archivar eines Paris geworden, das es nur noch im Kino gibt: vom tatsächlichen Hôtel du Nord steht heute nur noch die Fassade – und sie auch nur dank der Anstrengungen eines Filmenthusiasten, dem es gelang, sie unter Denkmalschutz stellen zu lassen. Später, längst arbeitete er in Hollywood, war aus dem Paris-Spezialisten ein Weltenerkunder geworden. Aber auch, wenn er antike Pyramiden, venezianische Paläste, Festungen im Himalaya, Missionsstationen im Kongo, das Domizil Sherlock Holmes' in der Baker Street 221b oder eine puritanische Kleinstadt im amerikanischen Mittelwesten namens Climax rekonstruierte, konnte sich das Publikum der Glaubwürdigkeit der De-

kors und der Geschichten, die sie mitezählen, anvertrauen.

Trauners Karriere nachzuzeichnen, bedeutet, ein Kapitel Filmgeschichte aufzuschlagen, das in den Anfangstagen des französischen Tonfilms begann und erst Ende der achtziger Jahre mit REUNION und LA NUIT BENGALI ihren Abschluss fand.

Trauner wurde am 3. September 1906 in Budapest geboren und besuchte in den zwanziger Jahren die Maleireiklasse der dortigen Akademie der Schönen Künste. Seine ersten Arbeiten konnte er schon 1925 öffentlich ausstellen, verließ jedoch wenige Jahre später mit Studienkollegen auf Anraten ihres Lehrers seine Heimat, in

LES PORTES DE LA NUIT Regie: Marcel Carné



der sich unter dem Regime des Reichsverwesers Horthy der Faschismus ausbreitete. In Paris nahm er – zunächst nur als vorläufigen Broterwerb – einen Job als Maler in einem Filmstudio an, traf dann aber *Lazare Meerson*, der als Ausstatter René Clairs und Jacques Feyders das französische Kino des späten Stumm- und frühen Tonfilms entscheidend mitprägte. Der junge Ungar assistierte Meerson bei *SOUS LES TOITS DE PARIS* und fand in ihm seinen Lehrmeister. Meerson arbeitete seine sehr freien Skizzen erst allmählich, sogar noch während der Dreharbeiten aus und ermutigte dadurch die kreative Mitgestaltung seiner Assistenten, zu denen damals auch *Max Duoy* und *Jean D’Eaubonne* zählten, die später ganz andere Wege gingen als Trauner, der erste einem schroffen Realismus zugetan, der zweite, zumal als Ausstatter Max Ophüls’, einem arabeskenreichen, barocken Stil.

Als alleinverantwortlicher Filmbildner debütierte Trauner in der Ära des poetischen Realismus, einer Zeit der wirksamsten Einflüsse auf seinen Stil. Seine sich dem Naturalismus verweigernde Auffassung des Dekors fand die stärkste Affinität zu den Szenarien Jacques Préverts und ihrer Verquickung von realistischer Alltagsmit einer ornamentreichen Kunstsprache. Prévert und den Regisseuren Marcel Carné und Jean Grémillon loyal verbunden, verliess der Jude Trauner auch während der deutschen Okkupation, trotz lukrativer Angebote aus Hollywood, seine Wahlheimat nicht, fand Freunde, die als Strohmannen für die Dekors von *LES VISITEURS DU SOIR* und anderen Filmen verantwortlich zeichneten und hielt sich ansonsten in Préverts Haus in Tourette-sur-Loup versteckt.

Seit Mitte der fünfziger Jahre arbeitete Trauner auch international, insbesondere in Hollywood, für Regisseure wie Hawks, Wilder, Zinnemann und Dassin. Sein Dekor zu Billy Wilders *THE APARTMENT* wurde mit dem Oscar ausgezeichnet.

Mitte der siebziger Jahre wandte er sich wieder verstärkt Projekten in Frankreich zu, erhielt Césars für seine Dekors der Joseph-Losey-Filme *MONSIEUR KLEIN* und *DON GIOVANNI* und Luc Bessons *SUBWAY*. In Frankreich wurde er vornehmlich von einer jungen Regisseursgeneration wiederentdeckt, wohl auch, weil sich diese durch seine Mitarbeit einer Kontinuität zum “Goldenen Zeitalter” des französischen Vorkriegsfilms zu versichern suchten.

Obwohl sich Trauner zeitlebens weiterhin mit der Malerei (und darüberhinaus dem Bühnenbild und der Ausstattung der Wohnungen seiner Freunde) beschäftigte, werden hauptsächlich seine Arbeiten als Filmbildner mit Ausstellungen gefeiert, 1980 in seiner Geburtsstadt Budapest, später in Paris, Lyon, Telluride und in Berlin.

Trauner beschreibt seinen Beruf als «un métier de somnambule», eines, in dem sich keine Routine einstellen will, in dem jeder Film den Ausstatter vor neue, spezifische Probleme stellt, die sich nicht voraussehen lassen. Die grossen, komplexen Sets sind nicht notwendigerweise auch die am schwersten zu bewältigenden Aufgaben. Dazu zählt Trauner vielmehr Räume, die ihrem Wesen nach bar jeder Individualität sein müssten, denen er aber immer wieder einen persönlichen Charakter einzuhauchen vermag: Hotelzimmer.

Trauners Arbeitsmethode sieht drei grundlegende Phasen vor, als deren wichtigste er die erste, die der Recherche, begreift. Seit der Zusammenarbeit mit Prévert ist er daran gewöhnt, schon früh in den Schaffensprozess, bestenfalls in das Drehbuchstadium, einbezogen zu werden: bei der gemeinsamen Schauplatzsuche liess sich der Dichter für das Drehbuch inspirieren, während der Ausstatter Landschaften und Stadtbezirke studierte und mit dem Fotoapparat dokumentierte. In Traunerfilmen, zumal wenn sie in Paris spielen, vollzieht sich der Übergang von realen Schauplätzen zu Studiobauten nahezu bruchlos. Sein Auge ist unbestechlich – ein Film wie *DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES* registriert sehr präzise in seinen Innen- und Aussendekorationen den architek-



LES PORTES DE LA NUIT Regie: Marcel Carné

tonischen Wandel im Paris der Nachkriegszeit – und sein Authentizitätsanspruch geht weiter über den bis in die vierziger Jahre geltenden Hollywoodstandard hinaus, der sich mit einer “europäischen Strasse” auf dem Studiogelände begnügte, die – geringfügig umdekoriert – gleichermassen als Szene in Wien, Paris oder Berlin durchgehen konnte. In der zweiten Arbeitsphase konkretisiert sich die Vorstellung, die Idee in der Zeichnung. Trauners Selbstverständnis ist eher das eines Malers denn das eines Architekten: seine Skizzen und Aquarellzeichnungen sind zuallererst Illustrationen, die er, ebenso wie die Modellbauten, auch für Schwarzweissfilme in kräftigen Farben und extremen Perspektiven ausführt. Oft wirken sie täuschend absichtslos, als würde er bei der Drehbuchinterpretation zunächst nur seiner eigenen Phantasie freien Lauf lassen, um dann erst die des Regisseurs und des Kameramannes zu beflügeln. «Abschussrampen für die Träume der Regisseure» nannte sein Freund Robert Doisneau sie. Aber auch dann, wenn sich die Entwürfe von der endgültigen Realisierung unterscheiden, nehmen sie die Gestalt und vor allem die Atmosphäre der Szenerie vorweg. So evoziert das Graublau der Zeichnungen zu *LES PORTES DE LA NUIT* ein Stimmungsbild der unmittelbaren Nachkriegszeit: angesichts der Grisaille der morgendlichen Warteschlangen vor Lebensmittelgeschäften und den düsteren, überfüllten Metrostationen finden sie nur wenig Platz für hoffnungsvoll leuchtende Farbstriche. In den Skizzen der Wohndiele der Villa in *FEDORA* ist, bei aller



Freiheit des Entwurfs, schon die Strenge des Raumes, bis hin zur Anordnung der Kerzen und Fotorahmen auf dem Klavier, erkennbar.

Bei seinem Umgang mit den Erzählelementen Raum, Licht und Bewegung hat er den Kamerablick nie aus den Augen verloren. Billy Wilder schrieb ihm gar ein "drittes Auge" zu, das es ihm ermöglicht, zu sehen, wie ein Set später auf der Leinwand aussehen wird.

Das Leinwandformat hat er meist schon mitgedacht; seit den Mittfünfzigern sind seine Skizzen als Cinemascope-Ansichten angelegt. Auch den Lichteinfall und die Position der Figuren hat er schon eingeplant, zumal wenn sie dramaturgisch augenfällig sind: vergnügt hat er bereits das blendende Monokel, mit dem Charles Laughton in WITNESS FOR THE PROSECUTION Marlene Dietrich auf die Probe stellt, in seinen Szenenentwurf mit einbezogen. Die Figuren fügt er seinen Skizzen eher aus der Lust am Beiläufigen hinzu. Oft sind sie farblich kaum vom Hintergrund unterschieden, als würde er sie gleichsam in die Szene einblenden. Schlüsselszenen der späteren Filme ahnt er nur selten voraus, wenn er es tut (wie im Fall der ersten Begegnung Audrey Hepburns mit Gary Cooper, als sie in LOVE IN THE AFTERNOON mitten in sein nächtliches Rendezvous hineinplatzt), dann mit eiligen, flüchtigen Strichen. Denn vor allem geht es ihm um Eines: Ansichten von Schauplätzen zu schaffen, die geduldig auf das Schauspiel warten.

In der dritten Phase, der realistischen Ausführung der Zeichnungen, erweist sich der intime Bezug von Dekor und Inszenierung. Innenräume besitzen eine Offenheit, die eine extreme Bewegungsfreiheit der Kamera zulassen. Schwingtüren, Durchgänge, offene Bogentüren laden zum Durchwandeln ein, lassen die Kamera in AIMEZ-VOUS BRAHMS? die Atelierwohnung Ingrid Bergmans nach und nach erforschen, richten in Filmen wie KISS ME STUPID und THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES den Blick in die Tiefe des Bildraumes. Wände, von Durchreichen oder Milchglasfenstern durchbrochen, symbolisieren eher eine Abtrennung, als dass sie die Räume wirklich voneinander isolierten. Lichte Räume, wie beispielsweise der Speisesaal des Hotels in LUMIÈRE D'ÉTÉ, lassen den Zuschauer die Landschaft wahrnehmen und tragen zusätzlich, im Falle des zum luftigen Reisebus umgebauten Erntewagens in VOYAGE-SURPRISE der Offenheit, Unbestimmtheit des Reiseziels Rechnung. Die Rue Casanova, Hauptschauplatz von IRMA LA DOUCE, war so angelegt, dass die Kamera das Dekor in einem Schwenk von 360 Grad aufnehmen konnte. In WITNESS FOR THE PROSECUTION musste sich Wilders Inszenierung der Gerichtsszenen nicht auf einige wenige Kamerapositionen beschränken, denn die aus solider österreichischer Eiche gefertigten Sitzbänke des "Old Bailey" waren beliebig verschieb- und verrückbar. Das Problem, die Vielzahl verschiedener Schauplätze eines Waldes auf kleiner Studiofläche zu schaffen, löste Trauner in JULIETTE OU LA CLÉ DES SONGES, indem er echte, nicht transportable Bäume mit solchen aus Gips, deren Position sich vermittels Flaschenzügen verstellen liess, kombinierte. Demgegenüber entstand die Klaustrophobie des Zimmers von Jean Gabin in LE JOUR SE LÈVE gerade daraus, dass die vier Wände des Sets unbeweglich waren wie die einer Zelle.

Trauners bekannteste Dekors sind zugleich auch seine spektakulärsten. Die Rekonstruktion des "Boulevard du Crime" stellte während der Dreharbeiten zu LES ENFANTS DU PARADIS alle bislang üblichen Anforderungen an Material- und Personalaufwand in den Schatten. Für THE APARTMENT forderte Wilder von ihm «das grösste Büro aller Zeiten», welches die Verlorenheit des Individuums in der Masse versinnbildlichen sollte. Sein grandioses Bild des "Bauchs von Paris" schliesslich war anlässlich der Dreharbeiten zu IRMA LA DOUCE die Insiderattraktion der Hollywoodstudios im Winter 1962/63 und wurde überdies von der französischen Kritik als «Quintessenz der gallischen Atmosphäre» gerühmt. Trauners Karriere lässt sich durchaus auch als Geschichte der Ideen erzählen, die er gegen die Widerstände der Produzenten durchsetzen musste, angefangen mit LE JOUR SE LÈVE, bei dem er um jedes zusätzliche Stockwerk des abgelegenen Hauses kämpfen musste, denn er war überzeugt, dass sich die Isolation des Helden nicht dramatisieren liesse, wenn er sich nur im Parterre verschanzt.

Mit gleichem Recht kann man ihn indessen auch als einen intimistischen Ausstatter bezeichnen, dessen Handschrift sich in Marginalien und unaufdringlichen Vorlieben offenbart. Tapeten, Polster verziert er zumeist mit vertikalen Streifenmustern. Fensterscheiben sind nur selten blosse Flächen, er unterteilt sie liebevoll durch Streben, Leisten und Ornamente. Holzwände als Raumteiler sind transparent, besitzen eine jägerzaun-ähnliche Struktur, die überdies charakteristische Schat-

Die Arbeit des Filmbildners unterstützt Drehbuch und Regie jedoch vor allem, indem sie den Zuschauer einen augenblicklichen Zugang zur sozialen Stellung einer Person, zu ihrem Geschmack und zu ihrer Psychologie verschafft.

ten zu werfen vermag. Seine Zeichnungen und Bauten beweisen einen Hang zu Speichenradformen, die sich – halbiert – ideal für Oberlichter und Türbogen eignen. Und von Meerson hat er die Begeisterung für echte Pflastersteine übernommen.

Man kann nicht umhin, die Genauigkeit zu bewundern, mit der er einzelnen Details nachgeht: im ersten Akt von IRMA LA DOUCE wünscht sich die Titelheldin von ihrem



Alexandre Trauner, geboren 3. 9. 1906 in Budapest

Filme als Assistent von Lazare Meerson:

- 1930 SOUS LES TOITS DE PARIS Regie: René Clair
- DAVID GOLDBERGER Regie: Julien Duvivier
- JEAN DE LA LUNE Regie: Jean Choux
- LE MILLION Regie: René Clair
- 1931 LE BAL Regie: Wilhelm Thiele
- LES CINQ GENTLEMEN MAUDITS Regie: Julien Duvivier
- À NOUS LA LIBERTÉ Regie: René Clair
- 1932 QUATORZE JUILLET Regie: René Clair
- L'AFFAIRE EST DANS LE SAC Regie: Pierre Prévert
- DANTON Regie: André Roubaud
- 1933 CIBOULETTE Regie: Claude Autant-Lara
- LE GRAND JEU Regie: Jacques Feyder
- LAC AUX DAMES Regie: Marc Allégret
- AMOK Regie: Fedor Ozep
- FAUT RÉPARER SOPHIE Regie: Alexandre Ryder
- 1934 ZOUZOU Regie: Marc Allégret
- L'HÔTEL DU LIBRE-ÉCHANGE Regie: Marc Allégret
- PENSION MIMOSA Regie: Jacques Feyder
- JUSTINE DE MARSEILLE Regie: Maurice Tourneur
- 1935 LES BEAUX JOURS Regie: Marc Allégret
- PRINCESSE TAM-TAM Regie: Edmond T. Gréville
- LA KERMESSE HÉROÏQUE Regie: Jacques Feyder
- 1936 AS YOU LIKE IT Regie: Paul Czinner

Filme in eigener Verantwortung als Art Director und Produktions Designer:

- 1934 SANS FAMILLE Regie: Marc Allégret
- 1936 VOUS N'AVEZ RIEN À DÉCLARER? Regie: Léo Joannon
- 1937 LA DAME DE MALACCA Regie: Marc Allégret
- DRÔLE DE DRAME Regie: Marcel Carné
- GRIBOUILLE Regie: Marc Allégret
- MOLLENARD Regie: Robert Siodmak
- 1938 ENTRÉE DES ARTISTES Regie: Marc Allégret
- HÔTEL DU NORD Regie: Marcel Carné
- QUAI DES BRUMES Regie: Marcel Carné
- 1939 LE JOUR SE LÈVE Regie: Marcel Carné
- 1940 REMORQUES Regie: Jean Grémillon
- SOYEZ LES BIENVENUS Regie: Jacques de Baroncelli
- 1941 LE SOLEIL A TOUJOURS RAISON Regie: Pierre Billon
- 1942 LUMIÈRE D'ÉTÉ Regie: Jean Grémillon
- LES VISITEURS DU SOIR Regie: Marcel Carné
- 1943 LE CIEL EST À VOUS Regie: Jean Grémillon
- 1944 LES ENFANTS DU PARADIS Regie: Marcel Carné
- 1945 LES MALHEURS DE SOPHIE Regie: Jacqueline Audry
- 1946 LES PORTES DE LA NUIT Regie: Marcel Carné
- RÊVES D'AMOUR Regie: Christian Stengel

- 1946 VOYAGE-SURPRISE Regie: Pierre Prévert
- 1948 OTHELLO Regie: Orson Welles
- 1949 MANÈGES Regie: Yves Allégret
- LA MARIE DU PORT Regie: Marcel Carné
- 1950 JULIETTE OU LA CLÉ DES SONGES Regie: Marcel Carné
- LES MIRACLES N'ONT LIEU QU'UNE FOIS Regie: Yves Allégret
- 1951 TORTICOLA CONTRE FRANKENBERG Regie: Paul Paviot
- THE GREEN GLOVE Regie: Rudolf Maté
- LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX Episode LA LUXURE Regie: Yves Allégret
- 1952 HOBSON'S CHOICE Regie: David Lean
- LA JEUNE FOLLE Regie: Yves Allégret
- 1953 UN ACTE D'AMOUR Regie: Anatol Litvak
- 1954 LAND OF THE PHARAOHS Regie: Howard Hawks
- DU RIFI CHEZ LES HOMMES Regie: Jules Dassin
- 1955 LA LUMIÈRE D'EN FACE Regie: Georges Lacombe
- L'AMANT DE LADY CHATTERLEY Regie: Marc Allégret
- 1956 THE HAPPY ROAD Regie: Gene Kelly
- EN EFFEUILLANT LA MARGUERITE Regie: Yves Allégret
- LOVE IN THE AFTERNOON Regie: Billy Wilder
- 1957 SOIS BELLE ET TAIS-TOI Regie: Marc Allégret
- WITNESS FOR THE PROSECUTION Regie: Billy Wilder
- L'AMOUR EST EN JEU Regie: Marc Allégret
- 1959 THE NUN'S STORY Regie: Fred Zinnemann
- LE SECRET DU CHEVALIER D'ÉON Regie: Jacqueline Audry
- ONCE MORE WITH FEELING Regie: Stanley Donen
- 1960 THE APARTMENT Regie: Billy Wilder
- AIMEZ-VOUS BRAHMS? Regie: Anatole Litvak
- 1961 ROMANOFF AND JULIET Regie: Peter Ustinov
- PARIS BLUES Regie: Martin Ritt
- ONE, TWO, THREE Regie: Billy Wilder
- LE COUTEAU DANS LA PLAIE Regie: Anatol Litvak
- 1962 GIGOT Regie: Gene Kelly
- 1963 IRMA LA DOUCE Regie: Billy Wilder
- 1964 BEHOLD A PALE HORSE Regie: Fred Zinnemann
- KISS ME, STUPID Regie: Billy Wilder
- 1966 HOW TO STEAL A MILLION Regie: William Wyler
- THE NIGHT OF THE GENERALS Regie: Anatole Litvak
- 1968 UPTIGHT Regie: Jules Dassin
- LA PUCE A L'OREILLE Regie: Jacques Charon
- 1969 PROMISE AT DAWN Regie: Jules Dassin
- 1970 LES MARIÉS DE L'AN II Regie: Jean-Paul Rappeneau
- THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES Regie: Billy Wilder
- 1971 THE IMPOSSIBLE OBJECT Regie: John Frankenheimer
- 1974 THE MAN WHO WOULD BE KING Regie: John Huston
- 1975 GRANDEUR NATURE Regie: Luis Garcia Berlanga
- MONSIEUR KLEIN Regie: Joseph Losey
- 1976 LA PREMIÈRE FOIS Regie: Claude Berri
- 1977 FEDORA Regie: Billy Wilder
- LES ROUTES DU SUD Regie: Joseph Losey
- 1978 DON GIOVANNI Regie: Joseph Losey
- 1979 THE FIENDISH PLOT OF DR. FU MANCHU Regie: Piers Haggard
- 1981 COUP DE TORCHON Regie: Bertrand Tavernier
- 1982 LA TRUITE Regie: Joseph Losey
- 1983 TCHAO PANTIN Regie: Claude Berri
- VIVE LES FEMMES! Regie: Claude Confortès
- 1984 SUBWAY Regie: Luc Besson
- 1985 HAREM Regie: Arthur Joffé
- AUTOUR DE MINUIT Regie: Bertrand Tavernier
- 1986 LE MOUSTACHU Regie: Dominique Chaussois
- 1987 LA NUIT BENGALI Regie: Nicholas Klotz
- 1988 REUNION (L'AMI RETROUVÉ) Regie: Jerry Schatzberg



IRMA LA DOUCE Regie: Billy Wilder

Zuhälter einen Haartrockner, den zu kaufen er jedoch ablehnt; später, als Jack Lemmon ihre Geschäfte übernommen hat, steht ein Haartrockner – von der Kamera fast unbemerkt – in ihrem Schlafzimmer.

Details werden isoliert, um dann aber organisch im gesamten Dekor aufzugehen. Das Zerstören eines kleinen Sandgefäßes führt in *LAND OF THE PHARAOS* zur Schliessung der riesigen Grabkammern. Der Anblick des in den Schrank eingeschlossenen Telefons ist in *FEDORA* ein visueller Schock für den Zuschauer, wird bald darauf jedoch Indiz dafür, dass die Villa dem Filmstar zum Gefängnis geworden ist. Ein Paravent ist in der Garderobe Arlettys in *LES ENFANTS DU PARADIS* illustriert mit Szenen aus dem Repertoire des Bühnenmelodrams, konkretisiert so für einen Augenblick die Liebesgeschichten des Films, fügt sich aber auch nahtlos in das Theaterambiente des Schauplatzes ein.

Die Arbeit des Filmbildners unterstützt Drehbuch und Regie jedoch vor allem, indem sie den Zuschauer einen augenblicklichen Zugang zur sozialen Stellung einer Person (man denke an den Torbogen vor Michel Simons Haus in *DRÔLE DE DRAME*: bar jeder praktischen Funktion, einfach nur ein Ausdruck bürgerlichen Prestigewillens), zu ihrem Geschmack (man denke an die Kunstreproduktionen in Jack Lemmons Apartment im Film gleichen Titels) und zu ihrer Psychologie (etwa der Wurzellosigkeit der ehemaligen Geliebten in *DU RIFI CHEZ LES HOMMES*, die statt eines Kleiderschranks nur einen mit Plastik überzogenen Garderobenständer benutzt) verschafft.

Das Dekor vermag Spannungen zu visualisieren, die im Drehbuch angelegt sind, vor allem in den Szenarien Préverts, in denen sich gegensätzliche Sphären reiben, innere und äussere Räume gleichermassen voneinander abgesetzt werden. In *REMORQUES* kontrastiert Traurers Ausstattung die Kontinuität der Ehe Jean Gabins und Madeleine Renauds mit der Kurzfristigkeit der Beziehung Gabins zu Michèle Morgan: die Wohnung des Ehepaares ist voller die Gemeinsamkeiten demonstrierender Erinnerungsstücke, das Hotelzimmer der Morgan ist indessen nur zur Hälfte eingerichtet, unbenutzte Möbel stehen zwischen unausgepackten Koffern, ein Teil des Raums wird renoviert. In *QUAI DES BRUMES* ahnen Dekor und Licht schon die Bildsprache des *film noir* voraus: Michel Simons Andenkenladen wirkt im hellen Tageslicht wie eine kindliche Puppenstube, so

makellos rein wie die Weste ihres Besitzers; der Lagerraum im Keller, in dem er möglicherweise kurz zuvor den Geliebten Michèle Morgans ermordet hat, wird gleichsam zum Schattenwurf seiner Existenz: halbausgepackte Souvenirs liegen wahllos zerstreut zwischen allerlei bric-à-brac in einem ansonsten verwahrlosten Raum, der in ein bedrückendes Halbdunkel getaucht ist. Die Sphären können freilich auch an einem Ort aufeinandertreffen, sich gegenseitig anziehen. In *AIMEZ-VOUS BRAHMS?* begegnet der junge Anthony Perkins dem in der midlife crisis steckenden Paar Ingrid Bergman und Yves Montand in einem Nachtclub, dessen Dekoration wie eine kalkulierte Mischung aus zeitgenössischem Ambiente und antikisierenden Accessoires (zum Beispiel dem Säulengeländer, vor dem das Paar sitzt) wirkt. In *ONE, TWO, THREE* schliesslich treibt Trauner ein listiges Spiel mit den Polaritäten dieses Drehbuchprinzips: auf der Weltkarte in James Cagneys Büro ist die gesamte östliche Hemisphäre überhaupt nicht eingezeichnet, denn dort gibt es ja auch keine Coca-Cola-Handelsvertretung.

Jacques Prévert rühmte seine Bauten (in dem wahrscheinlich einzigen Gedicht, das je einem Filmausstatter gewidmet wurde, «*Décors*») als «*architecture imaginaire*», als Träume aus Gips, Licht und Wind. Marcel Carné hingegen glaubte, dass sich Trauner in erster Linie vom Vorgefundenen, von der Realität inspirieren liess: einige Wochen nach Ende der Dreharbeiten zu *LE JOUR SE LÈVE* wurde er in der Nähe der Metrostation



WITNESS FOR THE PROSECUTION Regie: Billy Wilder

Stalingrad eines Hauses inne, das dem im Film Modell gestanden haben musste. Tatsächlich fühlte sich Trauner der Ausbeute seiner «*repérages*», seiner fotografischen Streifzüge, ebenso verpflichtet wie seiner eigenen Vorstellungskraft. In seinen Dekors lebt der Begriff des poetischen Realismus fort, nicht nur weil er als Ausstatter dieses schillernde Kapitel der französischen Tonfilmgeschichte mitgeschrieben hat. Sie sind poetisch und realistisch zugleich, weil in ihnen die Wahrfähigkeit über den Naturalismus triumphiert. Und weil man in ihnen den verschmitzten Stolz eines Fälschers spürt, der unzählige filmische Illusionen durch die Authentizität seiner Dekors beglaubigt hat.

Gerhard Midding

Gespräch mit Henry Bumstead

„Die Studioszenen sahen am besten aus, einfach weil man da für die Kamera bauen kann“

FILMBULLETIN: Mr. Bumstead, Sie debütierten 1937 als Assistent bei Paramount. Können Sie uns zunächst etwas über Ihre Lehrjahre dort erzählen?

HENRY BUMSTEAD: Ich hatte grosses Glück, dass mich Paramount direkt nach meinem Architekturstudium annahm. Ich blieb dort vierundzwanzig Jahre lang. Von *Hans Dreier*, dem Leiter des Art Department, habe ich ungeheuer viel gelernt. Er war Deutscher, hatte bei der Ufa gearbeitet und war ein wenig vom Bauhausstil beeinflusst. Damals gab es übrigens ungemein viele Deutsche bei Paramount, das Studio war ein richtiges Refugium für Filmemigranten: Lubitsch arbeitete da, Fritz Lang, Ernst Fegté. Ich hatte das Gefühl, in Deutschland zu sein! Damals hatten wir in den Studios den Luxus, mit erstklassigen Leuten zusammenarbeiten zu können; das ist sicher bei vielen Production Designern heute ein Manko. Denn, seien wir ehrlich: nur auf diese Weise lernt man, indem man zuschaut, wie grossartige Leute arbeiten und Probleme lösen.

Hans Dreier schulde ich viel, er hat meine Karriere und mein Leben ungeheuer beeinflusst. Das Art Department führte er mit geradezu militärischer Strenge: man musste jeden Tag in Anzug und Krawatte zur Arbeit erscheinen. Er war ein harter Zuchtmeister, aber ein exzellenter Lehrer. In Amerika haben wir eine Redensart, die sein Arbeitstemperament sehr gut beschreibt: «Sink or swim!» Nachdem ich die Arbeit an meinem ersten grossen Film beendet hatte, rief er mich in sein Büro: «Nur weil Sie einen Film beendet haben, glauben Sie nur nicht, dass Sie nun alles schaffen können!» Auf diese Weise schaffte er es, dass man immer aufmerksam blieb. Man lernte aus den Fehlern, die man bei einem Film gemacht hatte, und bemühte sich, beim nächsten Film nicht in die gleiche Falle zu tappen. Was ich besonders an ihm schätzte, war, dass er, wenn er an einem Dekor etwas auszusetzen hatte, dies nie vor der Crew sagte – er holte einen immer in sein Büro, wenn er etwas kritisieren wollte. Ein wirklicher Gentleman. Zudem hatte man damals schon grosse Freiheit bei der Arbeit, denn es gab nur wenige Regisseure, die sich für die Ausstattung interessierten beziehungsweise überhaupt etwas davon verstanden.

FILMBULLETIN: Zwei Regisseure stellten da sicher eine Ausnahme dar, weil sie selbst als Ausstatter begonnen hatten: Mitchell Leisen ...

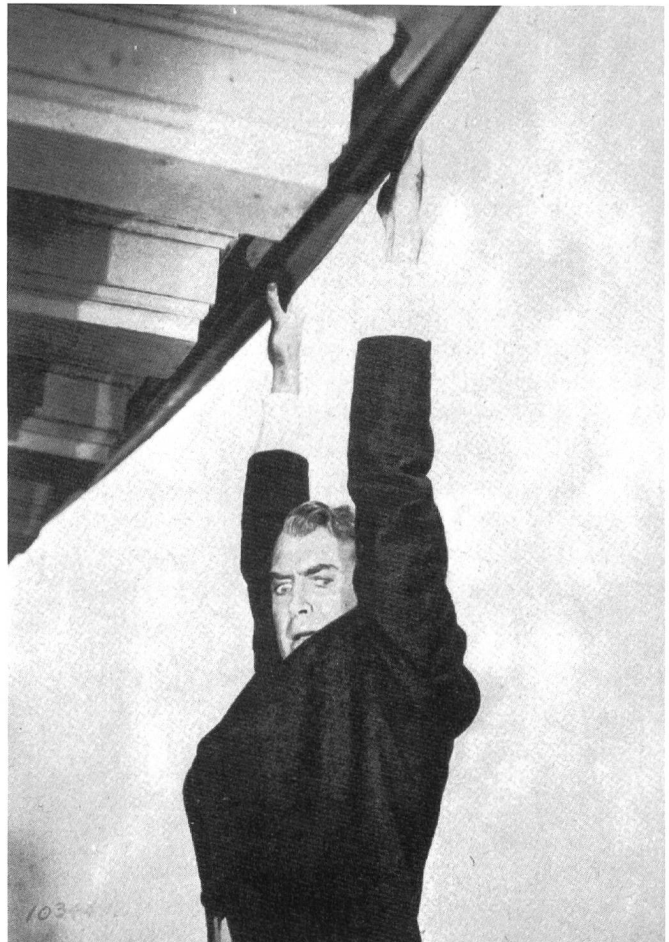
HENRY BUMSTEAD: ... und Alfred Hitchcock.

FILMBULLETIN: Nahm Leisen grossen Einfluss auf die Ausstattung seiner Filme?

HENRY BUMSTEAD: Manchmal hatte er eigene Vorstellungen darüber, wie ein Dekor aussehen sollte. Und meist waren das sehr gute Ideen, denn er hatte als Ausstatter bei Cecil B. DeMille sehr viel gelernt. Mitch verstand vor allem sehr viel von Kostümen. Ein wunderbarer, sehr unterschätzter Regisseur: Wenn Sie sich seine Filme anschauen, merken Sie sehr schnell, wie stillvoll und elegant sie sind. Er verstand es auch, Schauspieler zu führen. Viele Schauspielerinnen haben für seine Filme Oscars bekommen.

FILMBULLETIN: Wie genau waren Hitchcocks Vorstellungen über die Dekors in seinen Filmen?

James Stewart in VERTIGO





James Stewart mit Kim Novak in VERTIGO

HENRY BUMSTEAD: Er gehörte natürlich zu den Regisseuren, die sehr genau wussten, wieviel ein Art Director zum Gelingen eines Films beitragen kann. Heute ist das etwas anders, das Fernsehen hat sehr stark dazu beigetragen, Sichtweisen und Geschmäcker zu verändern. Ich habe vier Filme mit Hitch gemacht, und es fiel mir auf, dass es in jedem vielleicht zwei oder drei Szenen gab, auf die er besonderen Wert legte. Diese Szenenbilder musste man dann detailgetreu nach seinen Vorstellungen gestalten. Da er selbst als Ausstatter angefangen hatte, gab er mir oft Skizzen und Rohentwürfe. Seltsam genug, aber den Rest des Films überliess er dann mir. Ich suchte die Schauplätze aus, wozu er nie grosse Lust hatte. Er warf immer nur einen kurzen Blick auf die Fotos, die ich bei der Motivsuche geschossen hatte. Aber wenn Hitchcock etwas missfiel, dann blieb man nicht mehr lang bei dem Film. Ich hatte Glück: offenbar stellte ihn meine Arbeit immer zufrieden.

FILMBULLETIN: Auf welche Szenen legte er denn beispielsweise in VERTIGO grossen Wert?

HENRY BUMSTEAD: Zunächst einmal interessierte ihn die Eröffnungssequenz, in der Jimmy Stewart in die Strassenschlucht hinunterblickt. Wir suchten *downtown* Los Angeles nach einer geeigneten Strasse, fanden aber keine, da damals die Häuser wegen der Erdbebengefahr nicht sehr hoch gebaut wurden, allenfalls dreizehn, vierzehn Stockwerke hoch. Den Effekt, den Hitchcock sich vorstellte, konnten wir auf diese Weise nicht erzielen. Also war ich gezwungen, mit dem zu arbeiten, was wir "falsche Perspektive" nennen, um den Eindruck zu erwecken, dass Jimmy Stewart sich auf dem Dach eines vierzigstöckigen Gebäudes befindet.

Die Turmsequenz beschäftigte ihn natürlich ebenso sehr. Wir schauten uns die Mission in San Juan Batista an, aber dort gab es keinen Kirchturm. Deshalb wurde er als Mattezeichnung in das Bild mit eingefügt. Die Innendekoration baute ich dann im Studio.

Wichtig war ihm auch Jimmy Stewarts Apartment. Aber nicht dessen Einrichtung, sondern dessen Lage in San Francisco. Er bestand darauf, dass man von der Wohnung aus den Coit Tower im Hintergrund sehen konnte. Ich fand dann eine Wohnung im Chinesenviertel, deren Einrichtung ich völlig umdekorieren musste. Aber immerhin lag sie so, dass man von der Tür aus den Turm sehen konnte. «Und wissen Sie, weshalb mir der Turm

so wichtig ist?» vertraute er mir eines Tages an, «weil er ein Phallus-Symbol ist!» (lacht)

Noch heute sehen sich viele junge Art Directors VERTIGO an und denken, der ganze Film sei *on location* gedreht. Das Gegenteil ist der Fall: wir haben fast alles nachgebaut! Obwohl es beispielsweise ein wirkliches Restaurant namens "Ernie's" gab, bauten wir unser eigenes, um die Sequenz bequemer drehen zu können. Sogar die Fassade des Restaurants bauten wir, nur für eine kurze Einstellung, in der man Jimmy Stewart hereingehen sieht. Die beiden Brüder, denen es damals gehörte und die als Barmixer auch kurz im Film auftauchen, wollten, dass wir bei ihnen drehen. Aber wir wussten, was für ein Chaos wir dann dort hinterlassen hätten.



VERTIGO Regie: Alfred Hitchcock

Ein, zwei Jahre nach Ende der Dreharbeiten gingen meine Frau und ich dann einmal zu "Ernie's" und wurden von den Besitzern freudestrahlend empfangen: der Film war ein Riesengeschäft für sie geworden, sie hatten mindestens eine Million mehr Umsatz, weil jeder an dem Tisch sitzen wollte, an dem Kim Novak und James Stewart im Film gesessen hatten. So erzählten sie jedem Gast, er würde genau an diesem Tisch sitzen. Das war ein sehr witziger Abend für mich und meine Frau: wir sassan inmitten von lauter Paaren, die glaubten, sie sassan am VERTIGO-Tisch! (lacht)

FILMBULLETIN: Wie vertrug sich Hitchcocks Unwillen, *on location* zu drehen, mit Filmen wie THE MAN WHO KNEW TOO MUCH und TOPAZ, die von einem ständigen Schauplatzwechsel leben?

HENRY BUMSTEAD: Es stimmt schon: Hitchcock langweilte sich *on location*, deshalb drehten wir nur Aussen- aufnahmen an den realen Schauplätzen. Er wollte immer schnell nach Hollywood zurück, denn er schätzte die Bequemlichkeit der Studioarbeit. Das marokkanische Hotel, das Restaurant in THE MAN WHO KNEW TOO MUCH haben wir alles im Studio rekonstruiert. Ich brachte dazu Stoffe und Requisiten von den Schauplätzen mit. Diese Arbeitsweise war mir nicht unlieb, denn sie entsprach der Art, wie wir früher gearbeitet hatten. Ich glaube, ich drehte meinen ersten Film erst 1952 *on location*. Das war in Paris, ich glaube, wir drehten Aus-



senaufnahmen für einen Bing-Crosby-Film. In den Fünfzigern änderte sich das. Kurz danach flogen wir nach Tokyo, um THE BRIDGES AT TOKO RI zu drehen.

Ich glaube dennoch, es war eine grössere Herausforderung, alles im Studio zu drehen. Wir konnten alles auf den Kamerablickwinkel hin konstruieren und kontinuierlicher arbeiten, weil alle Schauplätze beieinander lagen. Noch heute bemühe ich mich darum. Vor einigen Jahren drehten wir Teile von THE CONCORDE – AIRPORT 1979 in Paris, etwa zwei, drei Wochen lang. Eine Szene stellten wir aber doch im Studio nach, eine Cafészene. Selbst der Regisseur David Lowell Rich stimmte mir zu: das war die beste Paris-Szene. Wir konnten die parkenden Autos und Wanddekorationen genau so plazieren, wie wir es wollten. Bei THE STING war es ebenso: in Chicago fanden wir einige der alten Schauplätze aus den dreissiger Jahren einfach nicht mehr, nur der Südbahnhof erinnerte noch an die Zeit damals. Der Regisseur George Roy Hill war erst strikt dagegen, auf dem *back lot* von Universal zu drehen. Als der Film fertig war, musste er mir dann aber zustimmen: die Studioszenen sahen am besten aus, einfach weil man da für die Kamera bauen kann.

FILMBULLETIN: Zurück zu THE MAN WHO KNEW TOO MUCH: wo wurden die Szenen in der Royal Albert Hall gedreht?

HENRY BUMSTEAD: Nun, die Totalen drehten wir natürlich vor Ort, die Nahaufnahmen in Hollywood. Ein paar Details musste ich in der Albert Hall hinzubauen, bei-

spielsweise die kleine Treppe, die wir für die Szene unbedingt brauchten und die dort nicht existierte. So verhielt es sich mit etlichen Realschauplätzen in London: überall habe ich bauliche Details hinzugefügt oder verändert. Und dann rief mich Hitchcock an und sagte, es sei doch allmählich Zeit heimzukehren! Ich sollte die nächste Maschine in die Staaten nehmen und die Dekors in Hollywood nachbauen. Glücklicherweise hatte ich schon einige Entwürfe zurückgeschickt, und wir konnten uns im Studio rasch an den Bau der Szenenbilder begeben. Ich hatte schon eine Vorahnung gehabt, denn so etwas passierte einem mit Hitch immer wieder. FILMBULLETIN: Wie haben Sie denn für TOPAZ die kubanischen Schauplätze recherchiert?

HENRY BUMSTEAD: Damals gab es einen französischen Fotografen, der nach Kuba einreisen durfte. Von ihm bekamen wir sehr viel Anschauungsmaterial. Ausserdem hatten wir einen technischen Berater verpflichtet, der viele Jahre auf Kuba gelebt hatte. Dessen Erinnerungen waren sehr hilfreich. Teils haben wir uns also auf Recherchen verlassen, teils auf meine Vorstellungskraft. Ich erinnere mich, dass wir auch hier viel mit falschen Perspektiven gearbeitet haben: den vorderen Teil eines Dekors haben wir massstabgetreu gebaut, den hinteren immer kleiner, der Fussboden stieg immer mehr an, die Decke bauten wir immer niedriger. Als Statisten haben wir für den Hintergrund Zwerge genommen. Das machte den grössten Spass bei der Arbeit mit Hitchcock: man konnte viel mit Tricks arbeiten.

TOPAZ war ein Projekt, das mich vor viele Probleme stellte. Ich entsinne mich, dass ich eigentlich George Seaton als Ausstatter des ersten AIRPORT zugeteilt war, dann erfuhr ich von Lew Wasserman, dem Chef der Universal, dass Hitchcock mich unbedingt haben wollte. Wir mussten augenblicklich zur Motivsuche aufbrechen, zunächst nach Kopenhagen. Die Zeit drängte, weil der Roman gerade herausgekommen war und das Studio noch von dessen Bestsellererfolg profitieren wollte. Ich hatte übrigens den Eindruck, dass Hitch den Film nicht machen wollte. Es ist dann auch keiner seiner besten Filme geworden. Ein sehr schwieriger Film: ich arbeitete ganz allein, war mein eigener Requisiteur, Dekorateur und so weiter. Als wir in New York ankamen, stellten wir fest, dass es das "Hotel Theresa", in dem Castro zur Zeit der Romanhandlung abgestiegen war, nicht mehr gab. Das Gebäude gehörte nun einer Versicherungsgesellschaft.

Das Gebäude lag mitten in Harlem, und die Polizei wollte uns dort nicht drehen lassen, bei Tag nicht und erst recht nicht in der Nacht. Also fuhren Hitch und ich versteckt in einem alten, verbeulten Chevrolet durch Harlem, und er zeigte mir architektonische Details, die ihm gefielen. Mir reichte diese eine *undercover*-Motivsuche jedoch noch nicht, ich fuhr später noch einmal dorthin und machte ein paar Aufnahmen vom ehemaligen Hotel. Ich stiess sogar auf Fotos, auf denen man sehen konnte, wie das Hotel früher ausgesehen hatte. Das Hotel bauten wir auf dem *back lot* von Universal nach, und für die Szene, in der Castro auf dem Balkon erscheint, haben wir einen grossen Teil des Bildes mit Hilfe einer Matte-Zeichnung gestaltet.

FILMBULLETIN: Die Matte-Zeichnungen stammten von Albert Whitlock, nicht wahr?

SAME TIME NEXT YEAR Regie: Robert Mulligan



TO KILL A MOCKINGBIRD Regie: Robert Mulligan





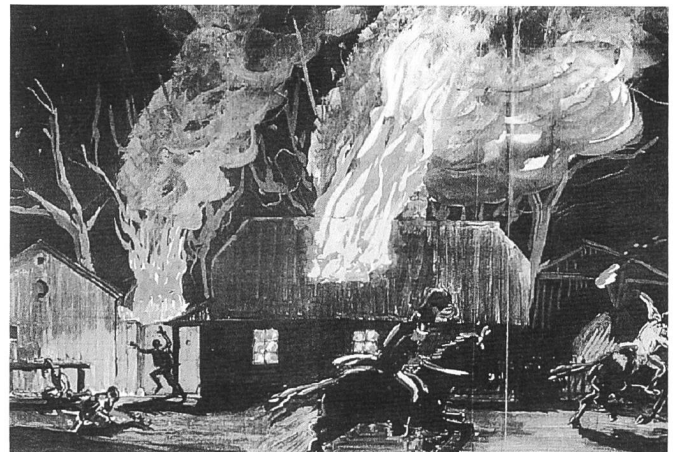
THE GREAT WALDO PEPPER Regie: George Roy Hill

Sicher, das ist eine unserer Hauptaufgaben: dem Film einen einheitlichen look zu geben. Aber das empfinde ich in vielen Filmen heutzutage als sehr problematisch: oft weiss ich gar nicht, wo wir uns gerade befinden. Die Dekors sehen so gleich aus ... Sind wir nun in ihrem Apartment oder in seinem?

HENRY BUMSTEAD: Ja, ich habe häufig mit Albert gearbeitet, und nun arbeite ich mit zwei Schülern, denen er seine Firma überliess: *Sid Dutton*, der die Zeichnungen anfertigt, und *Bill Taylor*, einem Kameramann. Die beiden sind sehr talentiert. Ihre Firma heisst jetzt "Illusion Art", und wir haben sie erst kürzlich für CAPE FEAR verpflichtet. Aber noch einmal zurück zu TOPAZ: das war einer der schwierigsten Filme, an denen ich je mitgearbeitet habe. Einmal wegen des Zeitdrucks und dann wegen der Vielzahl verschiedener Schauplätze. Das waren zum Teil sehr komplizierte Dekors, nicht einfach moderne Alltagsarchitektur, sondern historische Bauten in Frankreich etcetera, lauter Dinge, die man mit grosser Akkuratess rekonstruieren musste. Und dann wurden so viele Szenen und Schauplätze einfach herausgeschnitten.

FILMBULLETIN: Ist es bei einem Film mit häufigem Schauplatzwechsel – ich denke dabei nicht nur an die Hitchcocks, sondern auch an A LITTLE ROMANCE von George Roy Hill, dessen Drehorte beinahe über ganz Europa verteilt sind – Ihre vordringlichste Aufgabe, eine visuelle Geschlossenheit herzustellen?

HENRY BUMSTEAD: Sicher, das ist eine unserer Hauptaufgaben: dem Film einen einheitlichen look zu geben. Aber das empfinde ich in vielen Filmen heutzutage als sehr problematisch: oft weiss ich gar nicht, wo wir uns gerade befinden. Die Dekors sehen so gleich aus ... Sind wir nun in ihrem Apartment oder in seinem? Deshalb bemühe ich mich, jeden Dekor anders aussehen zu



HIGH PLAINS DRIFTER Regie: Clint Eastwood

lassen. Er muss natürlich realistisch wirken, aber gleichzeitig auch unterscheidbar von den anderen. Hitchs letzter Film, FAMILY PLOT, ist ein gutes Beispiel dafür. Wir hatten eine Besprechung, in der es um die verschiedenen Autos geht, die in der Geschichte ja eine grosse Rolle spielen. Hitch war die Farbe der jeweiligen Autos egal, ihm kam es nur darauf an, dass man sofort wusste, wessen Wagen man sah. Das weisse Auto sollte man sofort mit Barbara Harris und Bruce Dern verbinden, beim grünen sollte man sofort an deren Gegenspieler denken. Solche augenblicklichen Unterscheidungen sind sehr wichtig.

FILMBULLETIN: Besonders wichtig ist es wahrscheinlich,

anonyme Räume wie Hotelzimmer voneinander zu unterscheiden.

HENRY BUMSTEAD: Ja. Bei THE MAN WHO KNEW TOO MUCH war das aber zum Beispiel recht einfach, denn die Hotels befanden sich auf zwei unterschiedlichen Kontinenten. Eines war das "Hotel de la Mamoumia", wenn ich mich recht erinnere, das andere war in London. Ich sah mir einfach das marokkanische Hotel an und machte einige Fotos. Nach diesen Vorgaben konnte ich ohne Schwierigkeiten einen Raum gestalten, der seinen ganz eigenen Charakter hatte und mit dem Londoner Hotelzimmer nicht verwechselt werden konnte.

FILMBULLETIN: In einer der witzigsten Szenen von THE MAN WHO KNEW TOO MUCH entsteht die Komik geradewegs aus der Ausstattung: ich denke an die Szene mit dem Tierpräparator. War sie schon detailliert im Drehbuch festgelegt?

HENRY BUMSTEAD: Nun, der Dialog lag natürlich schon fest. Wieviel Freiheit mir das Buch bei der Dekoration liess, kann ich nicht mehr genau sagen. Das ist fünfunddreissig Jahre her! Aber die Szene davor mochte ich noch viel lieber, denn sie illustriert Hitchcocks Suspendetechnik. Hitch hat sie als subjektive Einstellung Stewarts gedreht. Er geht zu dem Geschäft, und im Hintergrund hört er Schritte, die ihm folgen. Am Ende der Szene dreht er sich um, und man erwartet, einen Mörder zu sehen. Tatsächlich sieht man aber nur eine friedliche, menschenleere Strasse. Hitches Filme besaßen auch deshalb so viel Spannung, weil er den Humor geschickt dosierte.



FAMILY PLOT Regie: Alfred Hitchcock

FILMBULLETIN: Eine der spektakulärsten Requisiten in den Hitchcock-Filmen ist der Kronleuchter in FAMILY PLOT.

HENRY BUMSTEAD: Nun, für mich ging es einfach nur darum, eine bestimmte Art von Kronleuchter zu finden, die Hitches Vorstellungen entsprach. Der Kronleuchter ist ja in jeder Szene gegenwärtig, die im Haus von Karen Black und William Devane spielt. Ich erinnere mich, dass wir diesen Dekor anders gebaut haben als üblich. Für gewöhnlich hätte man die beiden Stockwerke getrennt, hätte sie als zwei verschiedene Dekors nebeneinander gebaut. In diesem Fall schien es mir jedoch wichtig zu sein, beide Stockwerke übereinander zu bau-

en, weil der Kronleuchter häufig im Bild sein sollte und wir am Ende auch zu ihm hochschwenken.

Bei jedem Hitchcock-Film hatte ich einen anderen *set decorator*. Für FAMILY PLOT hatten wir dieses wunderschöne Haus ausgestattet, aber Hitch kam nur herein, schaute sich die Einrichtung an und ging fort, ohne eine Silbe zu sagen. Der neue *set decorator* war ganz verstört: «Warum lobt er uns nicht?» Ich nahm ihn beiseite: «Von Hitch wirst du nie ein Lob hören. Wenn ihm etwas *nicht gefällt*, dann wird er es sagen. Keine Sorge, er mochte das Haus. Sonst hätte er etwas gesagt.»

FILMBULLETIN: Wer traf bei den Hitchcock-Filmen die Entscheidungen über die Farbgebung?

HENRY BUMSTEAD: Zu einem grossen Teil ich, denn sie berührte ja alle Aspekte meiner Arbeit: die Schauplatzsuche, die Abstimmung der realen Schauplätze mit den gebauten Dekors, die Tapetenauswahl etcetera.

Ich finde, ein gutes Beispiel für die Verwendung von Farbe ist THE STING. George Roy Hill fragte mich: «Bummy, du kannst dich doch noch sehr genau an die Depressionsära erinnern» – tatsächlich war das die Zeit, in der ich aus der Schule kam und auf die Universität ging – «Welche Farben hast du da vor allem vor Augen?» Das waren vornehmlich Brauntöne; natürlich gab es damals alle möglichen Farben, aber Brauntöne herrschten in meiner Erinnerung vor. Die Zeit war eintönig. George gefiel diese Idee, ebenso wie *Bob Surtees*, unserem Kameramann. Das gab dem Film diesen zeitgenössischen *look*.

FILMBULLETIN: Demgegenüber weist THE FRONT PAGE, der etwa zur gleichen Zeit spielt, eine etwas andere Farbgebung auf.

HENRY BUMSTEAD: Natürlich bemühe ich mich zu variieren. Allerdings behaupten viele meiner Kollegen, sie könnten meine Filme daran erkennen, dass ich sehr viele Beigetöne verwende und darüber hinaus nur wenig Farbe einsetze. Die Farbe bleibt meist den Stoffen, Möbeln oder Kostümen vorbehalten. Heutzutage sehe ich sehr viele Filme, die meiner Ansicht nach zu bunt sind. Das kann sehr verwirrend für den Zuschauer sein. Natürlich hängt das immer vom Film ab: bei einem Zirkusfilm ist das o.k. ... Ich aber bemühe mich, die Farbe in meinen Filmen sehr gedämpft zu halten.

FILMBULLETIN: Mit einer bezeichnenden Ausnahme: HIGH PLAINS DRIFTER, in dem ...

HENRY BUMSTEAD: ... ich eine ganze Stadt rot anmalen musste! (lacht)

FILMBULLETIN: Was bedeutet es für einen Ausstatter, wenn ein Set dem Publikum derart bewusst wird, soviel Aufmerksamkeit auf sich zieht?

HENRY BUMSTEAD: Nun, das war ein wichtiger Teil der Geschichte. Für mich ging es nur darum, einen Rotton zu finden, der sich gut fotografieren liess. Solche Dinge spricht man natürlich genau mit dem Regisseur – in diesem Fall Clint Eastwood – und dem Kameramann – das war übrigens *Bruce Surtees*, der Sohn von Bob Surtees, den ich eben erwähnte – ab. Ich arbeite übrigens gerade wieder mit Clint Eastwood zusammen, wir bereiten einen neuen Western vor. Am Tag vor meinem Abflug hierher war ich noch in Calgary, in Kanada, wo ich vom Hubschrauber aus Schauplätze ausgesucht habe. Um ehrlich zu sein, ich bin etwas nervös darüber, hier zu sein und nicht dort. Denn ich habe mir etwas



ausgedacht, von dem ich hoffe, dass das Team es verwirklichen kann. Ich möchte, dass die Hauptstrasse der Stadt nicht flach verläuft, sondern einen Hügel hinauf. Das wäre einmal etwa anderes in einem Western, vor allem deshalb, weil es der Kamera viel reizvollere Möglichkeiten eröffnet.

FILMBULLETIN: Haben Sie eine Vorliebe für die Arbeit an Farbfilmen? Selbst in den fünfziger Jahren haben Sie an vergleichsweise wenigen Schwarzweissfilmen mitgearbeitet.

HENRY BUMSTEAD: Ich müsste eine Liste meiner Filme durchgehen, um Ihre Vermutung zu überprüfen ... Ich glaube, TO KILL A MOCKINGBIRD war mein letzter Schwarzweissfilm. Auf ihn bin ich sehr stolz, nicht nur weil ich den Oscar für die Ausstattung erhalten habe. Ein weiterer Schwarzweissfilm, auf den ich stolz bin, ist COME BACK, LITTLE SHEBA. Das war ein ganz wunderbarer Film, vor allem, weil wir den grossartigen James Wong Howe als Kameramann verpflichtet hatten. Auf den Film waren wir alle sehr stolz, auch Hal Wallis, unser Produzent. Ein phantastischer Produzent übrigens, mit dem ich bestimmt ein Dutzend Filme gemacht habe. Er hatte ein Gespür dafür, die richtigen Leute für einen Film zusammen zu holen.

FILMBULLETIN: Das war noch bei Paramount, nicht wahr?

HENRY BUMSTEAD: Ja. Paramount verliess ich erst 1961 und ging dann zu Universal. Dort blieb ich zweiundzwanzig Jahre lang, seither arbeite ich als freischaffen-

Viele meiner Kollegen behaupten, sie könnten meine Filme daran erkennen, dass ich sehr viele Beigetöne verwende und darüber hinaus nur wenig Farbe einsetze. Die Farbe bleibt meist den Stoffen, Möbeln oder Kostümen vorbehalten. Heutzutage sehe ich aber sehr viele Filme, die meiner Ansicht nach zu bunt sind. Das kann sehr verwirrend für den Zuschauer sein.

der Produktionsdesigner. Es ist vielleicht kein Zufall: ich habe die Studios jeweils immer während eines Schauspielerestriks verlassen. Paramount wollte sich nicht mit der Gewerkschaft einigen, da ging ich. Universal habe ich verlassen, als ich anfangen sollte, an THE BEST LITTLE WHOREHOUSE IN TEXAS mit Colin Higgins als Regisseur zu arbeiten. George Roy Hill drehte THE WORLD ACCORDING TO GARP, und das schien mir der viel interessantere Film zu werden.

FILMBULLETIN: Es ist erstaunlich, dass Universal derart lange ein festes Art Department aufrecht erhielt. Lag das an ihrer Fernsehproduktion?

HENRY BUMSTEAD: Genau. In schlechteren Zeiten habe ich für das Studio dann auch einige Fernsehfilme ausgestellt. Das war Anfang der Siebziger.

FILMBULLETIN: Eine Ihrer schönsten Arbeiten aus der Universal-Periode finde ich THE WAR LORD, insbesondere den Turm, der die Charlton-Heston-Figur so trefflich charakterisiert, schätze ich sehr.

HENRY BUMSTEAD: Ja, auf den war ich selbst sehr stolz: ein Turm aus dem elften Jahrhundert. Im Erdgeschoss die Stallungen, im ersten Stock die Küche, im zweiten der Speisesaal, darüber die Wohn- und Schlafräume. Chuck Heston hatte gerade in Spanien einen historischen Film an Originalschauplätzen gedreht. Ich glaube, es war EL CID. Er sagte zu mir: «Ich wusste gar nicht, dass wir so etwas hier in Hollywood derart getreu nachbauen können!» Ich erwiderte: «Machst du Witze? Wir in Hollywood können alles bauen!» (lacht)

Aber THE WAR LORD ist nicht so gut, wie er hätte sein können. Nachdem Franklin Schaffner den Film abgedreht und geschnitten hatte, setzten sich die studio executives zusammen und schnitten den Film um. Schaffners cut war eindeutig besser. Ich finde, der Schnitt muss den Vorstellungen einer einzigen Person

THE STING Regie: George Roy Hill



entsprechen, da dürfen sich andere nicht einmischen. Deshalb legen ja auch Regisseure wie Hitchcock oder George Roy Hill so viel Wert darauf, dass ihnen im Vertrag der *final cut* zugesichert wird.

FILMBULLETIN: Was war für Sie bei einem Film wie THE WAR LORD wichtiger: die Atmosphäre der Dekoration oder ihre historische Authentizität?

HENRY BUMSTEAD: Die Recherche macht natürlich den grössten Spass, vor allem bei einem historischen Stoff. Hinzu kommt, dass jeder Film ganz unterschiedliche Probleme stellt. Wenn man gerade einen Western abgedreht hat und gleich darauf einen Film wie THE CONCORDE – AIRPORT 1979 macht, gehört die Recherche zu den spannendsten und wichtigsten Arbeitsphasen.

FILMBULLETIN: Schaffner gehörte zu einer neuen Regisseursgeneration: wie viele seiner Kollegen kam er vom Fernsehen. Hatten diese Regisseure, die vom Live-TV kamen, eine andere Herangehensweise?

HENRY BUMSTEAD: Mulligan, Hill, Lumet, Frankenheimer, Ralph Nelson, sie alle kamen aus einer wunderbaren Schule. Das Live-Fernsehen ist ja ein wenig mit dem Theater zu vergleichen. Aber ihre Herangehensweise war nicht ungewöhnlich. Ihnen war klar, dass sie Filme für die grosse Leinwand machten. Wie man bei uns sagt: «Nun sitze ich im Fahrersitz!» Den meisten Regisseuren wird schnell klar, dass sich das Kino von allen anderen Medien unterscheidet. Bei COME BACK, LITTLE SHEBA kamen beispielsweise der Regisseur und die Hauptdarstellerin, Shirley Booth, direkt von der Bühne. Aber allen war klar: nun machen wir einen Film. Ein Regisseur, mit dem ich grosse Schwierigkeiten hatte, war Howard Zieff. Der Film hiess HOUSE CALLS, eine Komödie mit Walter Matthau und Glenda Jackson. Zieff kam aus der Werbung, und das war eine ganz andere Schule. Er wollte immer nur eine Kameraposition und arrangierte ständig die Requisiten um. Er wollte schnell arbeiten und vergass darüber die sorgfältige Vorbereitung einer Szene.

FILMBULLETIN: Bleiben wir noch ein wenig bei der Fernsehgeneration. Einer der Regisseure, mit denen Sie am häufigsten zusammenarbeiteten, ist George Roy Hill.

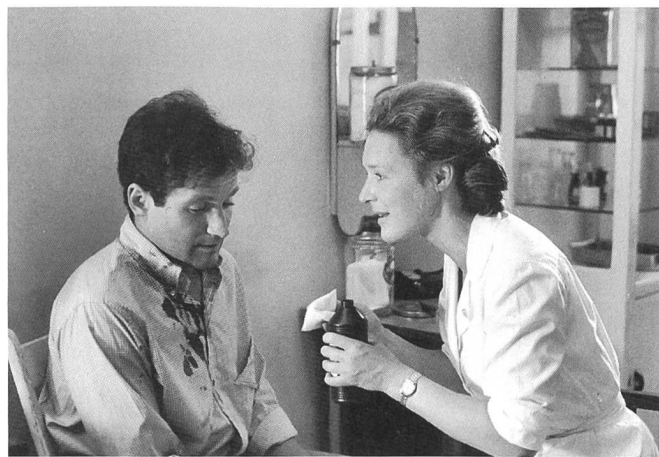
HENRY BUMSTEAD: SLAUGHTERHOUSE 5 war der erste Film, den ich für ihn ausgestattet habe. Ich machte gerade Ferien, in Oregon, als mich ein Anruf vom Studio erreichte: ob ich nicht seinen neuen Film ausstatten könne? Ich hatte George schon immer bewundert und ergriff deshalb augenblicklich die Gelegenheit. SLAUGHTERHOUSE 5 ist nach wie vor mein Lieblingsfilm. Vor einem Jahr etwa sollte ich in Australien einen Vortrag vor Studenten halten, und sie fragten mich nach meinem eigenen Favoriten. Ich sagte: «Das ist ein Film, von dem Sie alle sicher noch nie gehört haben.» Aber sie kannten ihn nicht nur, sie stimmten mir sogar applaudierend zu. Das ist ein wenig überraschend, wenn man bedenkt, dass er damals als «Kunstfilm» galt und nur in wenigen Kinos gezeigt wurde.

Der Film war eine grosse Herausforderung. Wir suchten Schauplätze, die Ähnlichkeit mit dem bombardierten Dresden hatten. Wir fuhren deshalb vor allem in Erdbebenregionen wie Jugoslawien, Rumänien und Ungarn. In der Nähe von Prag wurden wir fündig. Die Dresden-Bauten entstanden während fünf eiskalter Wintermonate. Es war so kalt, dass wir die Farbe erhitzen

mussten, damit sie uns nicht einfrohr. Immer wenn ich zum Set hinausfuhr, nahm ich eine Flasche Brandy mit, was der Crew sehr gefiel! Überhaupt war die Zusammenarbeit mit den Tschechen grossartig. Tatsächlich drehten wir auch etliche Innenaufnahmen in Prag, den Rest dann in Minneapolis und Hollywood. Wir hatten einen wunderbaren Kameramann, der später häufig mit George arbeitete und vor einigen Jahren AMADEUS fotografierte: *Miroslav Ondricek*.

Was Sie vielleicht nicht wissen: ich spielte auch eine kleine Rolle in SLAUGHTERHOUSE 5: Elliott Rosewater, den Mann im Bett nebenan, als Billy nach der Elektroschocktherapie in der Irrenanstalt aufwacht!

Es war Georges Idee, diese kleine Rolle mit mir zu



THE WORLD ACCORDING TO GARP Regie: George Roy Hill

besetzen. Das hat mich ziemlich nervös gemacht, ich nahm sogar ein paar Beruhigungstabletten vor den Dreharbeiten. Ich muss Ihnen sagen, wenn man die Klappe und «Action!» hört, ist das erst einmal ein ziemlicher Schock und man vergisst seine Dialogzeilen!

FILMBULLETIN: Jetzt erinnere ich mich: eine kleine Rolle, aber trotzdem haben Sie eine Menge Dialoge zu sprechen.

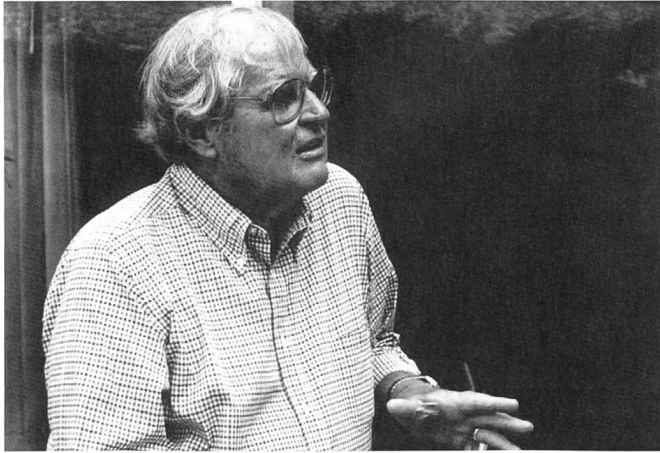
HENRY BUMSTEAD: Eine ganze Menge, ja! Ich vergass sie immer, und George rief ständig «Cut!» und wandte sich dann an mich: «Denk das nächste Mal dran, Bummy: Du sollst nicht mich anschauen, sondern die Kamera!» (lacht)

FILMBULLETIN: Die Verknüpfung der verschiedenen Zeitebenen funktioniert in SLAUGHTERHOUSE 5 vor allem durch Requisiten, zum Beispiel den Duschkopf.

HENRY BUMSTEAD: Ja, das entspricht genau Georges Stil, so etwas macht er sehr gern.

FILMBULLETIN: Eines ist an Ihrer Filmographie auffällig: abgesehen von einigen Sequenzen in SLAUGHTERHOUSE 5 haben Sie nie Science-Fiction-Filme ausgestattet, also Projekte, bei denen Sie Ihrer Phantasie völlige Freiheit lassen konnten und keinen Regeln gehorchen mussten.

HENRY BUMSTEAD: Eigentlich kaum. Meist waren es Gegenwartsstoffe, Western oder historische Filme. Aber ich habe viele Filme gemacht, in denen Spezialeffekte eine wichtige Rolle spielten, zum Beispiel THE BRIDGES AT TOKO RI, wo wir für die Bombardierung der Brücken



Henry Bumstead geboren 1912 (eventuell: 1915)

Studium am College of Architecture and Fine Arts an der University of Southern California bis 1937. 1937 bis 1960 arbeitet er im Art Department der Paramount Studios (am Anfang unter der Führung von Hans Dreier, der als Supervisory Art Director für Paramount arbeitete). 1961 wechselte er als Production Designer zu den Universal Studios. Seit 1983 arbeitet er als freier Production Designer.

Auszeichnungen:

- 1962 Oscar für das beste Production Design für TO KILL A MOCKINGBIRD
- 1973 Oscar für das beste Production Design für THE STING

Spielfilme:

- 1948 SAIGON Regie: Leslie Fenton (mit Hans Dreier)
- MY OWN TRUE LOVE Regie: Compton Bennett (mit Hans Dreier)
- THE SAINTED SISTERS Regie: William D. Russell (mit Hans Dreier)
- 1949 MY FRIEND IRMA Regie: George Marshall (mit Hans Dreier)
- SONG OF SURRENDER Regie: Mitchell Leisen (mit Hans Dreier)
- STREETS OF LAREDO Regie: Leslie Fenton (mit Hans Dreier)
- TOP O' THE MORNING Regie: David Miller (mit Hans Dreier)
- 1950 THE FURIES Regie: Anthony Mann (mit Hans Dreier)
- NO MAN OF HER OWN Regie: Mitchell Leisen (mit Hans Dreier)
- MY FRIEND IRMA GOES WEST Regie: Hal Walker (mit Hans Dreier)
- THE GOLDBERGS Regie: W. Hart
- THE REDHEAD AND THE COWBOY Regie: Leslie Fenton (mit Hal Pereira)
- 1951 DEAR BRAT Regie: William A. Seiter (mit Hal Pereira)
- SUBMARINE COMMAND Regie: John Farrow (mit Hal Pereira)
- SAILOR BEWARE Regie: Gordon Parry (mit Hal Pereira)
- RHUBARB Regie: Arthur Lubin (mit Hal Pereira)
- 1952 AARON SLICK FROM PUNKIN CRICK Regie: Claude Binyon
- JUMPING JACKS Regie: Norman Taurog
- COME BACK, LITTLE SHEBA Regie: Daniel Mann (mit Hal Pereira)
- 1953 THE STARS ARE SINGING Regie: Norman Taurog
- 1954 THE BRIDGES AT TOKO-RI Regie: Mark Robson

- 1954 KNOCK ON WOOD Regie: Norman Panama und Melvin Frank
- 1955 RUN FOR COVER Regie: Nicholas Ray
- LUCY GALLANT Regie: Robert Parrish
- 1956 THE MAN WHO KNEW TOO MUCH Regie: Alfred Hitchcock (mit Hal Pereira)
- THAT CERTAIN FEELING Regie: Norman Panama und Melvin Frank (mit Hal Pereira)
- THE LEATHER SAINT Regie: Alvin Ganzer
- THE VAGABOND KING Regie: Michael Curtiz
- HOLLYWOOD OR BUST Regie: Frank Tashlin
- 1958 I MARRIED A MONSTER FROM OUTER SPACE Regie: Gene Fowler jr.
- AS YOUNG AS WE ARE Regie: Bernard Girard
- VERTIGO Regie: Alfred Hitchcock (mit Hal Pereira)
- 1959 THE HANGMAN Regie: Michael Curtiz
- 1960 THE BELLBOY Regie: Jerry Lewis
- CINDERFELLA Regie: Frank Tashlin
- 1961 COME SEPTEMBER Regie: Robert Mulligan
- THE GREAT IMPOSTOR Regie: Robert Mulligan
- 1962 THE SPIRAL ROAD Regie: Robert Mulligan
- TO KILL A MOCKINGBIRD Regie: Robert Mulligan (mit Arthur Golitzen)
- 1963 A GATHERING OF EAGLES Regie: Delbert Mann
- 1964 THE BRASS BOTTLE Regie: Harry Keller
- BULLET FOR A BADMAN Regie: R. G. Springsteen
- FATHER GOOSE Regie: Ralph Nelson
- 1965 THE WAR LORD Regie: Franklin Schaffner (mit Arthur Golitzen)
- 1966 BEAU GESTE Regie: Douglas Heyes
- BLINDFOLD Regie: Phillip Dunne
- GUNPOINT Regie: Earl Bellamy
- 1967 BANNING Regie: Ron Winston
- TOBRUK Regie: Arthur Hiller
- 1968 THE SECRET WAR OF HARRY FRIGG Regie: Jack Smight
- WHAT'SO BAD ABOUT FEELING GOOD? Regie: George Seaton
- 1969 TOPAZ Regie: Alfred Hitchcock
- TELL THEM WILLIE BOY IS HERE Regie: Abraham Polonsky
- A MAN CALLED GANNON Regie: James Goldstone
- 1972 SLAUGHTERHOUSE 5 Regie: George Roy Hill (mit Arthur Golitzen)
- 1973 HIGH PLAINS DRIFTER Regie: Clint Eastwood
- THE STING Regie: George Roy Hill
- 1974 THE FRONT PAGE Regie: Billy Wilder
- 1975 THE GREAT WALDO PEPPER Regie: George Roy Hill
- 1976 FAMILY PLOT Regie: Alfred Hitchcock
- KING KONG Regie: John Guillermin
- 1977 ROLLERCOASTER Regie: James Goldstone
- SLAP SHOT Regie: George Roy Hill
- 1978 SAME TIME NEXT YEAR Regie: Robert Mulligan
- HOUSE CALLS Regie: Howard Zieff
- 1979 THE CONCORDE - AIRPORT 80 Regie: David Lowell Rich
- A LITTLE ROMANCE Regie: George Roy Hill
- 1982 THE WORLD ACCORDING TO GARP Regie: George Roy Hill
- 1984 THE LITTLE DRUMMER GIRL Regie: George Roy Hill
- HARRY AND SON Regie: Paul Newman
- 1985 WARNING SIGN Regie: Hal Barwood
- 1986 PSYCHO III Regie: Anthony Perkins
- 1989 HER ALIBI Regie: Bruce Beresford
- 1990 ALMOST AN ANGEL John Cornell
- GHOST DAD Regie: Sidney Poitier
- 1991 CAPE FEAR Regie: Martin Scorsese
- 1992 THE UNFORGIVEN Regie: Clint Eastwood

mit dem Oscar ausgezeichnet wurden. Eine andere Trickgeschichte war THE BRASS BOTTLE mit Tony Randall, eine Art Vorläufer der TV-Serie «I Dream of Jeanie».

FILMBULLETIN: Danach drehten Sie mit George Roy Hill THE STING und THE GREAT WALDO PEPPER, Filme, die zu Zeiten grosser Umwälzungen in der US-Gesellschaft spielten: in den Jahrzehnten nach dem Ersten Weltkrieg.

HENRY BUMSTEAD: Diese Filme habe ich sehr gern gemacht, ich nenne sie *character pictures*, denn bei allen Schauwerten geht es doch in erster Linie um die Figuren. In THE GREAT WALDO PEPPER gab es zwar etliche Flugszenen, die ungeheuer faszinierend waren. Aber die Szenen zwischen den einzelnen Charakteren waren noch stärker. Leider hat George viele von ihnen herausgeschnitten, ich müsste ihn einmal fragen, weshalb. Bob Surtees war unser Kameramann. Sein letzter Film war übrigens SAME TIME NEXT YEAR.

FILMBULLETIN: Auch ein Film, für den Sie ein Dekor gebaut haben, welches mit verschiedenen Zeitebenen spielt.

HENRY BUMSTEAD: Tatsächlich war das sehr einfach: wir hatten im Grunde nur einen Schauplatz, dessen Einrichtung ich von Szene zu Szene ein wenig modifizieren, modernisieren musste, um das Vergehen der Zeit zu visualisieren. Wir drehten in Nordkalifornien, in Mendocino. Ich glaube, sogar in dem gleichen Hotel, in dem Bernard Slade, der Autor, die Bühnenvorlage geschrieben hatte. Das Hotel gefiel mir sehr gut, denn jeder Gast hatte sein eigenes kleines Häuschen, seinen eigenen Bungalow.

Unsere Produzenten, die Mirisch-Brüder, wollten, dass wir den Film in der Gegend um Los Angeles drehten, um Geld zu sparen. Aber Robert Mulligan, der Regisseur, war auf meiner Seite. Der Nachteil an der Gegend war, dass es häufig regnete. Wir hatten also viel Zeit für die Innenaufnahmen, aber sobald es draussen trocken war, eilten wir schnell hinaus, um die Aussenaufnahmen vor dem nächsten Regenguss im Kasten zu haben. Ein, zwei Jahre nach den Dreharbeiten besuchte ich das Hotel noch einmal mit meiner Frau. Wir hatten unseren Bungalow sehr solide gebaut, so dass der Hotelbesitzer ihn später ein wenig verschieben konnte. Wir hatten ihn sehr nah am Strand aufgestellt, um das Meer möglichst häufig im Bildhintergrund zu haben. Der Besitzer hatte ihn nun etwas landeinwärts gerückt, da die alte Stellung den Baubestimmungen der Küstenbehörde widersprach. Er hatte ihn mit sanitären Anlagen versehen und vermietete ihn nun als den SAME-TIME-NEXT-YEAR-Bungalow. Und es war das gleiche Phänomen wie damals bei "Ernie's Restaurant": der Bungalow war für anderthalb Jahre im voraus ausgebucht!

Das gehört mit zum Vergnügen beim Bauen von Dekors. Ich erinnere mich, dass ich einmal in der Nähe von München – der Gegend, in der jetzt der neue Flughafen entsteht – für eine Szene ein Café bauen musste. Wir bauten ein Reisebüro kurzfristig um, und es sah täuschend echt aus. Mein Dekorateur und ich setzten uns an einen Tisch und tranken etwas, ich glaube, wir warteten auf George Roy Hill. Plötzlich hielten zwei Motorradfahrer draussen vor der Tür. Sie stellten ihre Maschinen ab, nahmen ihre Helme ab und zogen ihre Handschuhe

aus. Sie kamen herein und steuerten direkt auf den Tresen zu. Die haben sich ganz schön gewundert, als sie dort keine Drinks, sondern nur Reiseprospekte fanden! So etwas passiert Filmausstattern häufig, nicht nur mir allein. Ein toller Beruf!

FILMBULLETIN: Wie verlief die Zusammenarbeit mit Billy Wilder, der Sie für THE FRONT PAGE verpflichtete?

HENRY BUMSTEAD: Wilder war sicher einer der professionellsten Regisseure, mit denen ich es je zu tun hatte. THE FRONT PAGE entstand unmittelbar nach THE GREAT WALDO PEPPER. Ich wollte eigentlich nach Florida reisen, um für den Film einige Aufnahmen von Wolken zu machen, ausserdem hatte ich gehofft, dort ein bisschen Golf spielen zu können. Das Studio rief mich zurück, damit ich und kein anderer Ausstatter mit Wilder diesen Film machte. Nach THE STING galt ich ein wenig als Spezialist für Filme, die in der Depressionszeit spielten. Um das Zeitungsgebäude zu rekonstruieren, musste ich nach San Francisco auf Motivsuche gehen. Nur dort, in New York und in Chicago, dem Schauplatz des Films, gab es die Art von grosszügiger Architektur, welche wir für den Film brauchten. Bei uns in Südkalifornien ist sie sehr selten. Wilders Co-Autor I. A. L. Diamond war übrigens immer bei den Dreharbeiten dabei. Ich zeigte Wilder meine Entwürfe, und er reichte sie sofort an Diamond weiter: «Sieht das wie eine amerikanische Zeitungsredaktion aus?» «Ja.» «O. k., dann machen wir es so.»

Ich muss Ihnen noch eine andere Geschichte erzählen, die während der Dreharbeiten passierte. Susan Saran-



THE FRONT PAGE Regie: Billy Wilder

don spielte dort eine ihrer ersten Rollen. Sie war ein bisschen verrückt damals, aber ganz reizend. Wilder und ich waren im grossen Zeitungs-Dekor, als Susan hereinkam. Wir kannten uns von THE GREAT WALDO PEPPER, wo sie eine kleine Rolle gespielt hatte. Sie rannte auf mich zu, umarmte mich und gab mir einen Kuss. Glauben Sie mir, so etwas passiert einem Produktionsdesigner nicht sehr häufig! (lacht) Seither habe ich eine Schwäche für sie.

FILMBULLETIN: Wirklich eine hübsche Geschichte! Gab es eigentlich in Ihrer Karriere Schauspieler, die sich für die Dekors interessierten oder gar auf ihre Gestaltung Einfluss nahmen?

HENRY BUMSTEAD: Cary Grant. Der konnte gegenüber seinen Regisseuren sehr bestimmend und hart sein. Als wir FATHER GOOSE drehten, kam er häufig und fragte mich nach dem Material, mit dem wir arbeiteten. Er interessierte sich eigentlich für jeden Aspekt des Filmmachens und passte auf, dass niemand Fehler machte.

FILMBULLETIN: Noch ein Blick auf Ihre Filmographie: die Person, mit der Sie wahrscheinlich am häufigsten zusammenarbeiteten, war die legendäre Kostümbildnerin Edith Head.

HENRY BUMSTEAD: Wir verstanden uns sehr gut, eine sehr fruchtbare Arbeitsbeziehung! Vor einigen Jahren traf ich sie das letzte Mal, es war in der Bank neben dem Universal-Gelände. Sie war schon sehr gebrechlich, aber sie umarmte mich und sagte: «Bummy, wir sind zwei zähe alte Vögel. Aber wir arbeiten immer noch!» Und damit brachte sie es auf den Punkt.

Edith und ich haben das Studiosystem noch in seiner Blütezeit kennengelernt. Das hat auch unsere Arbeitsphilosophie geprägt. Viele Leute sagen sich heutzutage: «Ich baue meine Dekors, und alles andere ist mir egal.» Für mich ist es aber immer wichtig, mich mit dem Kameramann und den Kostümbildnern abzusprechen. Vor allem, damit die Farben richtig koordiniert werden. Dass es besser ist, möglichst viel abzusprechen, bevor jeder sich an seine Arbeit macht, ist eine der Lehren meiner Zeit als Assistent. Wie viele Samstagabende und Sonntage habe ich damit verbracht, Dekors neu zu streichen

CAPE FEAR Regie: Martin Scorsese



oder zu tapezieren, weil die Art Directors sich nicht mit dem Regisseur abgesprochen hatten. Es passierte oft, dass alles bis ins Detail fertig war, und dann wollte es der Regisseur ganz anders haben. Damals nahm ich mir vor: wenn ich selbst einmal Art Director werden würde, würde ich zunächst nur vage Skizzen anfertigen und dann alles mit dem Regisseur abstimmen. Auf diese Weise weiss jeder ganz genau, was ihn am Drehort erwarten wird. Natürlich gibt es auch Gegenbeispiele. Vor einiger Zeit arbeitete ich an einem Film mit ... ich glaube, es war Sidney Poitier. Ich wollte ihm für eine bestimmte Szene Tapetenmuster zeigen. Er sah mich an und fragte: «Wie lange arbeiten Sie schon in diesem Geschäft?» «Seit vierundfünfzig Jahren.» «Und da kommen Sie mit diesen Tapeten zu mir? Selbstverständlich entscheiden Sie, welche wir nehmen!» Das fand ich sehr nett. (lacht)

FILMBULLETIN: Natürlich sind wir sehr gespannt auf Ihre erste Zusammenarbeit mit Martin Scorsese: CAPE FEAR. HENRY BUMSTEAD: Ich war sehr überrascht, als mein Agent mich anrief und sagte, dass Martin Scorsese einen Film mit mir machen wolle. «Martin Scorsese? Aus New York?» fragte ich, «Was zum Teufel will der denn mit mir anfangen?» Ich denke, er suchte einfach einen erfahrenen Ausstatter, denn es gab einige sehr schwierige Szenen mit dem Hausboot am Cape Fear River. Es sollte eine Sturmsequenz geben, einen richtigen Hurricane mit Blitz und Donner. Das Regenwasser dazu kam mit Feuerwehrschräuchen aus einem riesigen Tank. Wir mussten das Boot an einem Kardanring festzurren und in Wellen bewegen. Später zerschellt es an einem Felsen und bricht auseinander. Ein Teil wird ans Ufer geschwemmt, wo Nick Nolte und De Niro gerade erbittert miteinander kämpfen. Wir bauten dafür eine richtige Bühne in Fort Lauderdale, Florida, auf – zusammen mit einem grossen Wassertank: 27,5 mal 21,5 Meter gross und 2,1 Meter tief. Diese Szene allein kostete 300 000 Dollar. Den Tank und die Bühne überliessen wir danach der Stadt Fort Lauderdale.

FILMBULLETIN: Der Ausstattung hat Scorsese in seinen Filmen immer grossen Wert beigemessen. Bis zu dessen Tod hat er beispielsweise häufig mit Boris Leven gearbeitet. Was für Ideen brachte er in die Gestaltung der Dekors ein?

HENRY BUMSTEAD: Die Zusammenarbeit war sehr erfreulich. Er ist ein Filmemacher, der genau weiss, was er will. Allzuviel hatte ich gar nicht mit ihm zu tun. Ich suchte die Schauplätze in Florida aus und zeigte ihm die Fotos, die ich dort gemacht hatte. Wir trafen unsere Entscheidungen sehr schnell und unkompliziert.

Diese neue Filmemachergeneration, die scheint jeden Film gesehen zu haben, der je gemacht wurde. Das war mitunter geradezu peinlich für mich: wenn ich irgendeinen Film erwähnte, an dem ich einmal mitgewirkt hatte, dessen Titel ich aber nicht mehr wusste, konnte er mir nicht nur den Titel sagen, sondern gleich noch den Regisseur, die Schauspieler und etliches mehr. Er spricht die ganze Zeit über von nichts anderem als dem Kino. Filme sind sein ganzes Leben. Ich hingegen spiele ab und zu ganz gerne auch eine Partie Golf.

Das Gespräch mit Henry Bumstead führten Lars-Olav Beier und Gerhard Midding

Gespräch mit Andrea Crisanti

„In den Dekors selbst sollte die Persönlichkeit der betreffenden Figur auch zum Ausdruck kommen“

FILMBULLETIN: Signore Crisanti, seit 1969 haben Sie insgesamt acht Filme für Francesco Rosi ausgestattet. Zu welchem Zeitpunkt der Vorbereitung zieht er Sie für gewöhnlich hinzu?

ANDREA CRISANTI: Rosis Arbeitsweise, die übrigens charakteristisch ist für die meisten italienischen Regisseure, folgt einer sehr disziplinierten Methode. Sobald das Drehbuch fertig ist, versammelt Rosi seine Mitarbeiter um sich und geht mit ihnen Seite für Seite durch. Danach werden die Drehorte ausgesucht, wofür ich zuständig bin. Wenn ich Drehorte gefunden habe, die mir geeignet zu sein scheinen, fertige ich die ersten Skizzen an. Mit diesem vorläufigen Konzept gehe ich dann wieder zu Rosi. Er schaut sich die Skizzen an und sagt mir, ob sie seinen Vorstellungen entsprechen. Wenn er seine Zustimmung gegeben hat, kann die Arbeit weitergehen.

FILMBULLETIN: Francesco Rosi dreht selten im Studio. Was bedeutet das für Ihre Arbeit?

ANDREA CRISANTI: Rosi mag es nicht besonders, im Studio zu arbeiten. Im Gegensatz zu Fellini, der seine Filme vollständig in Cinecittà dreht, geht Rosi nur dann ins Studio, wenn es unumgänglich ist. Er liebt es, in Wohnungen einzudringen und sie zu seinem Studio zu machen. Das bedeutet für mich jedoch keineswegs weniger Arbeit, vielmehr muss ich häufig aufwendige Dekors für die Aussenaufnahmen entwerfen und bauen. Für *CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA* haben wir einen zeitgenössischen Flussdampfer rekonstruiert. Diese waren schon seit Jahrzehnten von den lateinamerikanischen Flüssen verschwunden, aber unserer war sogar fahrtüchtig: Er schaffte spielend vier bis fünf Knoten in der Stunde!

Den Grossteil des Films haben wir in einem kleinen verschlafenen Nest in Kolumbien gedreht. Dort gab es aber keinen richtigen Dorfplatz. Den haben wir vollständig in einer anderen Stadt, in der genug Raum zur Verfügung stand, aufgebaut. Die Topographie des Dorfes, in dem die Geschichte spielt, ist das Ergebnis einer Kombination verschiedener – teils realer, teils fiktiver – Elemente. Die Hauptschwierigkeit bei Aussen-Dekors liegt darin, dass man sie der vorhandenen Landschaft und Architektur anpassen muss. Bei Rosi kommt jedoch hinzu, dass er keinen rein dokumentarischen Ansatz hat. Man spricht bei ihm zwar immer von natürlichen Dekors, doch er macht kein *cinéma vérité*. Rosi nimmt sich die Freiheit, die Wirklichkeit zu verfremden, und so sind die Dekors oft eher ein wenig surrealistisch als realistisch. Also werden die Landschaften und auch

die Häuser, in denen gedreht wird, stets modifiziert. Selbst die Regisseure, die sich dem Neorealismus verpflichtet fühlen und das Leben auf der Strasse einfangen wollen, stellen nicht einfach nur ihre Kamera auf, fangen sofort an zu drehen und übertragen die Realität im Massstab Eins zu Eins in den Film. Auch sie nehmen Eingriffe in die Wirklichkeit vor.

FILMBULLETIN: Es geht also nicht um ein blosses Abbild der Realität, sondern um ihre Interpretation?

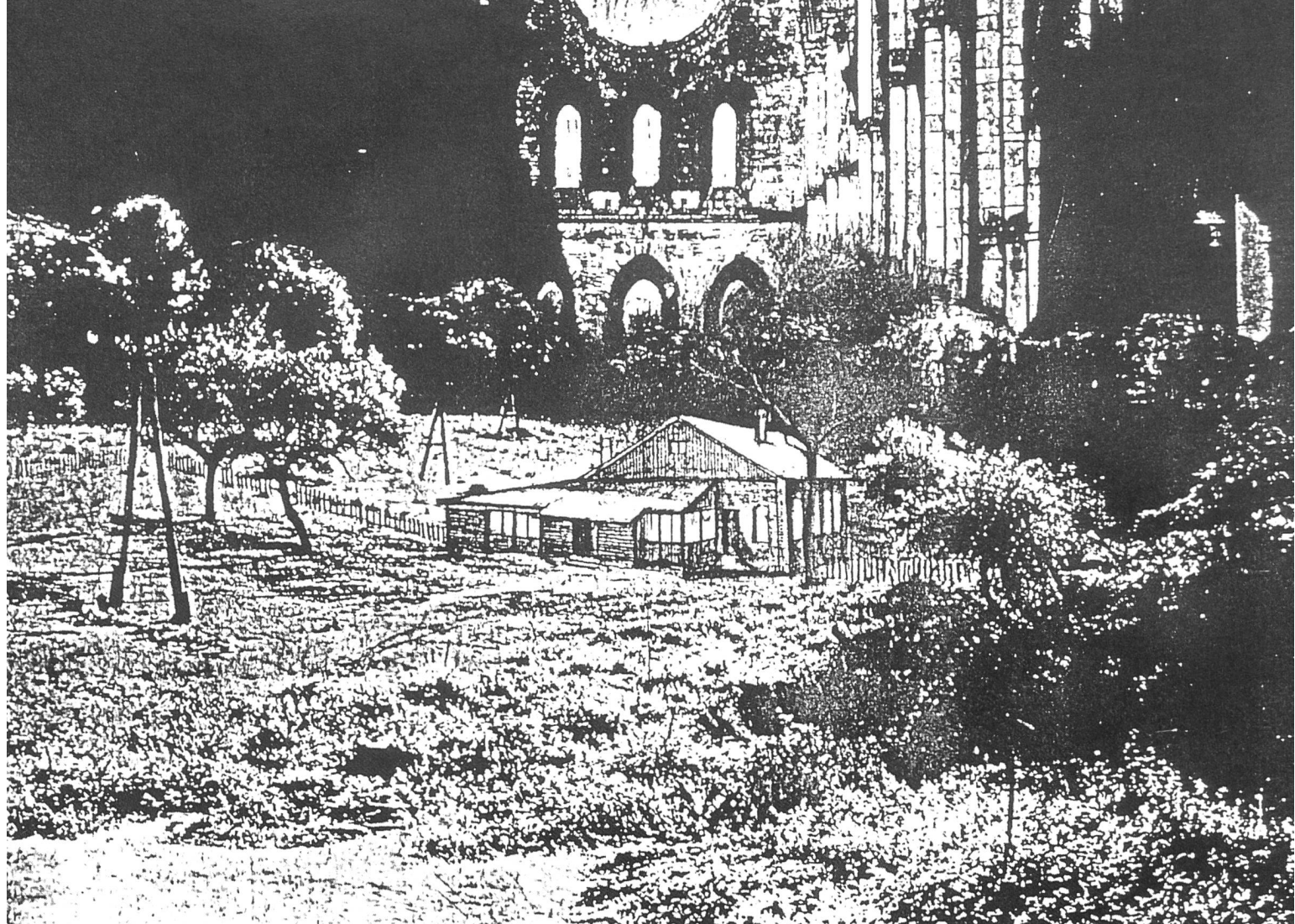
ANDREA CRISANTI: Genau. Es ist einfach eine andere Erzählweise. *CADAVERI ECCELENTI* ist dafür ein perfektes Beispiel. Diesen Film zu drehen, war äusserst kompliziert. Sämtliche Farben, die wir an den Drehorten vorfanden, mussten geändert werden. Rosi wollte, dass wir alle lebhaften Farben entfernen, in jeder Strasse, auf jedem Platz. Es sollte der Eindruck entstehen, als sei die Welt, die wir zeigen, schon vom Krebs zerfressen.

FILMBULLETIN: Wie wichtig ist bei dieser Art der Farbgebung die Zusammenarbeit mit *Pasqualino de Santis*, Rosis bevorzugtem Kameramann?

ANDREA CRISANTI: Äusserst wichtig. Zunächst ist es aber Rosi, der die Entscheidungen trifft. Er will zum Beispiel in seinen Filmen keine Grüntöne haben, weil er glaubt, diese Farbe signalisiere Lebensfreude, und von Lebensfreude will er nicht erzählen. Also muss jedes Grün eliminiert werden. Für mich bedeutet dies, keine Landschaften auszuwählen, in der satte Grüntöne vorherrschen. Wenn es sich jedoch nicht vermeiden lässt, in einer solchen Landschaft zu drehen, muss de Santis die Farben durch die Lichtgebung und die entsprechenden Objektive dämpfen und in Richtung Grau oder Schwarz verändern. Das ist ein gutes Beispiel dafür, wie wichtig Pasqualino de Santis für den visuellen Stil der Rosi-Filme ist.

FILMBULLETIN: *CRISTO SI È FERMATO A EBOLI* ist ein Film, der von Naturtönen geprägt ist und ohne kräftige Farben auskommt. Um einen derart einheitlichen visuellen Stil zu erreichen, muss es doch eine sehr enge Zusammenarbeit zwischen Ihnen, dem Kameramann und dem Kostümbildner geben?

ANDREA CRISANTI: Natürlich. Der Ausstatter arbeitet wie ein Maler, der aus der Palette die passenden Farben auswählt. Für die Farbgebung ist er verantwortlich, für die gesamte fotografische Seite dagegen selbstverständlich der Kameramann. Durch die Auswahl der Drehorte und ihre Dekoration macht der Ausstatter dem Kameramann natürlich gewisse Vorgaben. Zusammen



mit dem Kostümbildner ist er für alles verantwortlich, was vor den Dreharbeiten passiert.

FILMBULLETIN: Filme wie LUCKY LUCIANO oder auch DIMENTICARE PALERMO arbeiten sehr stark mit dem Gegensatz zwischen Italien und den USA. Was hat dabei Vorrang: die Authentizität oder die Atmosphäre?

ANDREA CRISANTI: Wenn man auf Motivsuche geht, hat man natürlich schon eine bestimmte Atmosphäre der regionalen Realität im Hinterkopf. Im Falle von LUCKY LUCIANO denkt man zunächst an das Leben in den Strassen von Neapel. Man bemüht sich also darum, diese Atmosphäre herzustellen, doch wenn man das geschafft hat, muss man aufpassen, dass man nicht in ihr versinkt. Vielmehr muss man über sie hinausgehen. Denn der Diskurs, den Rosi in seinem Film führt, ist kein neapolitanischer oder sizilianischer Diskurs aus der Zeit Lucky Lucianos, sondern über diese Zeit. Diese Distanz herzustellen, fiel uns natürlich deshalb etwas leichter, weil wir die Amerika-Sequenzen als Kontrast benutzen konnten.

FILMBULLETIN: In CRISTO SI È FERMATO A EBOLI gibt es einen Gegensatz verschiedener Orte, der aber eher wie ein Gegensatz verschiedener Zeiten wirkt: Der Film spielt Ende der dreissiger Jahre und erzählt von einem Mann aus Turin, der von den Faschisten in ein Dorf südlich von Neapel verbannt wird, wo die Menschen fast noch in mittelalterlichen Verhältnissen leben.

ANDREA CRISANTI: Die Verbannung ist eine Art Zeitreise. Der Film spielt in etwa 1938/39. Carlo Levi, ein Turiner Arzt und Schriftsteller, wird "bezichtigt", ein Antifaschist zu sein, und in ein Dorf geschickt, an dem die Jahrhunderte spurlos vorübergegangen zu sein scheinen. Die Zeit ist dort schon lange stehengeblieben. Diesmal mussten wir die Wirklichkeit kaum verändern, um sie noch schäbiger zu machen, als sie wirklich ist. Dort sieht es tatsächlich so aus! Die wenigen Veränderungen, die wir vorgenommen haben, hatten eher damit zu tun, die Drehorte den Anforderungen von Rosi *mise en scène* anzupassen. Um bestimmte Einstellungen zu bekommen, waren geringfügige bauliche Veränderungen nötig.

FILMBULLETIN: Viele Rosi-Filme beziehen ihre Spannung aus dem Gegensatz zwischen Macht und Ohnmacht. Versuchen Sie, diesem Gegensatz durch die Dekors Ausdruck zu verleihen?

ANDREA CRISANTI: Der Dualismus von Macht und Ohnmacht beschäftigt Rosi schon seit langem – wenn Sie zum Beispiel an SALVATORE GIULIANO denken, den er gedreht hat, bevor unsere Zusammenarbeit begann. Schon in diesem Film manifestiert sich dieser Dualismus in den Dekors.

FILMBULLETIN: Werden solche Überlegungen schon bei den ersten Vorgesprächen mit Rosi angestellt?

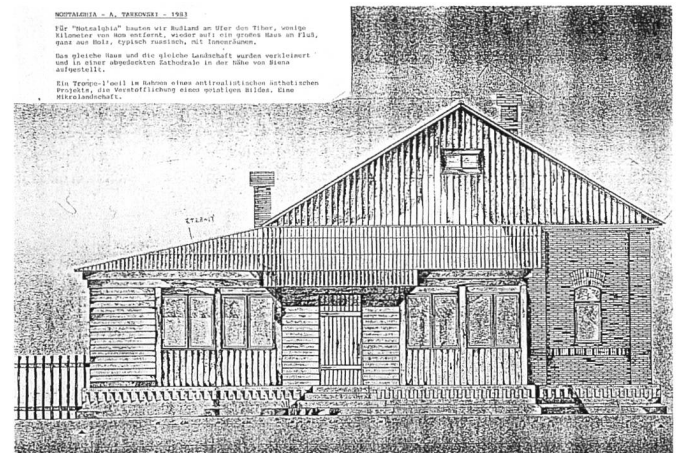
ANDREA CRISANTI: Ja, das planen wir beide gemeinsam von Anfang an so akribisch wie möglich. Rosi ist ein Regisseur mit äusserst präzisen Vorstellungen.

FILMBULLETIN: Als Sie für Antonioni IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA ausgestattet haben, gab es auch da eine so enge Zusammenarbeit, oder haben Sie sich eher als ausführendes Organ gefühlt?

ANDREA CRISANTI: Antonioni geht ähnlich vor wie Rosi, ihre Arbeitsweisen sind einander sehr verwandt. Natürlich hat er immer das letzte Wort. Er gehört zu jenen

italienischen Regisseuren, die bis in die kleinste Pore Autoren sind. Wenn wir über den Film sprechen, den er machen will, beschreibt er mir zunächst seine Vorstellungen. Selbstverständlich kann ich Gegenvorschläge machen, und wenn ich recht habe, werden sie auch akzeptiert – vorausgesetzt, der Regisseur ist ein intelligenter Mensch, der erkennt, wenn jemand eine bessere Idee hat, und bereit ist, von seinen eigenen Vorstellungen abzurücken. Glücklicherweise sind die meisten Regisseure intelligent – und haben auch fast immer recht. FILMBULLETIN: Im Gegensatz zu den Rosi-Filmen entstand IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA aber grösstenteils im Studio, nicht wahr?

ANDREA CRISANTI: Wir haben so gut wie alles im Studio



gebaut, sogar einige Sets für Aussenszenen. Die Autobahn, die in Nebel gehüllt ist, verlief quer durch zwei nebeneinander liegende Studios, weil eines allein zu klein gewesen wäre. Es gibt allerdings eine bemerkenswerte Ausnahme. Bei den Vorbereitungen zu dem Film beschrieb mir Antonioni, wie er sich das Haus der Hauptfigur, des von Thomas Milian gespielten Filmregisseurs, vorstellte. «Das Haus soll eine gewisse Einfachheit besitzen, und es muss deutlich werden, dass es von einem Intellektuellen, einem Filmregisseur, weder reich noch arm, bewohnt wird.» Antonioni gab mir zu verstehen, dass der Blick aus dem Fenster sehr wichtig sein würde. Milian entdeckt ja in dem Baum vor seinem Fenster ein merkwürdiges Ding, das wie ein Wespennest aussieht.

FILMBULLETIN: Worum handelt es sich bei diesem Ding eigentlich genau?

ANDREA CRISANTI: Das ist Antonionis Geheimnis, warum sollte ich es verraten? – Wenn man sich seine Filmographie anschaut und vergegenwärtigt, was für eine wichtige Rolle die Natur in seinen Filmen spielt, wird natürlich sofort klar, dass es gar nicht in Frage gekommen wäre, diesen Baum und die gesamte Landschaft im Studio nachzubauen. Also begab ich mich auf die Suche nach einem geeigneten Drehort. Ich fand schliesslich ein Haus mit einem Panoramafenster, das den Blick auf eine wunderbare Landschaft freigab. Die Sache hatte nur einen Haken: Die Villa stammte aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert – sie wurde übrigens zeitweise von

Garibaldi bewohnt – und entsprach keineswegs Antonionis Forderung nach Einfachheit und Modernität. Also baute ich Milians gesamtes Apartment – mit allen Räumen, Fluren und einem Badezimmer – in einen einzigen Salon dieser Villa hinein, gleichsam als eine Wohnung in einer Wohnung. Das Hauptproblem bestand nun darin, den Dekor so zu bauen, dass er direkt mit dem Fenster abschloss. Es war eine Menge Feinarbeit und grosse Präzision erforderlich, aber letztlich haben wir es dann geschafft. Wer den Film sieht, ahnt sicher nicht, dass das Apartment ein gebauter Dekor ist.

FILMBULLETIN: Das ist ja interessant, da die Architektur des Films in der Auswahl des Materials zwischen Archaischem und Modernem oszilliert.



CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA Regie: Francesco Rosi

ANDREA CRISANTI: Sie denken wahrscheinlich an die steinerne Wendeltreppe, nicht wahr? Sie war von Anfang an Teil eines architektonischen Konzepts, das Antonioni und ich zusammen entwickelt haben.

FILMBULLETIN: Es ist sehr auffällig, dass die Figuren in IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA durch die Dekors charakterisiert und voneinander unterschieden werden. Wie würden Sie das Verhältnis von Figuren und Dekors generell beschreiben?

ANDREA CRISANTI: Die Dekors schaffen eine bestimmte Atmosphäre und stecken den szenischen Raum ab, in dem die Schauspieler ihre Figuren zum Leben erwecken. Andererseits sollte auch in den Dekors selbst die Persönlichkeit der betreffenden Figur auf die eine oder andere Weise zum Ausdruck kommen. Wenn ein Schauspieler einen Raum durchquert, wird seine Figur also auf zwei Arten charakterisiert: durch seine eigenen Bewegungen und durch die Dekors.

FILMBULLETIN: Thomas Milian wird beispielsweise durch das futuristische Bild charakterisiert, das in seinem Schlafzimmer hängt. Er trägt sich ja mit dem Gedanken, einen Science-Fiction-Film zu drehen.

ANDREA CRISANTI: Ja, und es hängt über seinem Bett, also an sehr exponierter Stelle. Dieses Bild haben Antonioni und ich nach unseren Vorstellungen von einem Maler anfertigen lassen. Ob ich nun mit Rosi, Antonioni oder auch mit Tarkowskij gearbeitet habe, diese Ideen waren immer Früchte gemeinsamer Überlegungen.

FILMBULLETIN: Sie benutzen aber nicht nur gemalte,

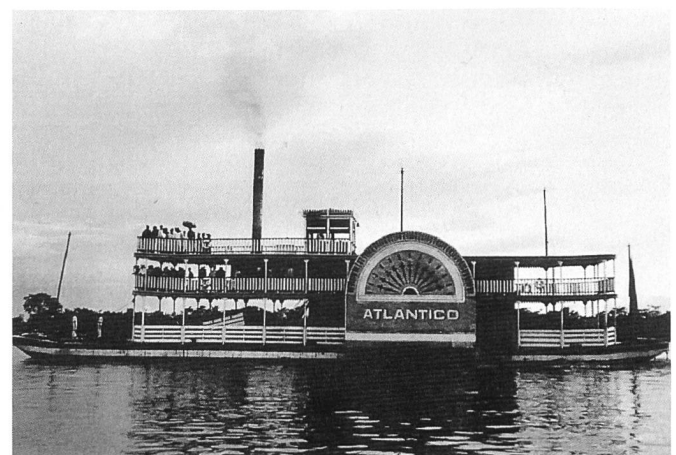
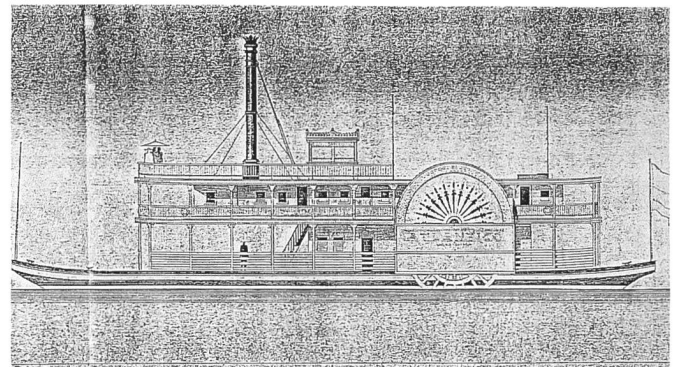
sondern häufig auch fotografierte Bilder, um etwas über die Figuren zu erzählen, in dem Antonioni-Film, aber zum Beispiel auch in CRISTO SI È FERMATO A EBOLI.

ANDREA CRISANTI: Ja, das mag ich sehr. Es ist ein erzählerisches Mittel, mit dem man sehr knapp und prägnant visualisieren kann, was man ansonsten in viele Worte fassen müsste. Rosi und mir macht es aber darüber hinaus auch sehr viel Spass, Fotos zu betrachten und zu filmen.

FILMBULLETIN: Als Sie NOSTALGHIA ausgestattet haben, begegnete Ihnen in Andrej Tarkowskij ein Regisseur, der mit den Augen eines Fremden auf Ihr eigenes Land blickte. Welche Erfahrungen haben Sie bei dieser Zusammenarbeit gemacht?

ANDREA CRISANTI: Zusammen mit Tonino Guerra, dem Drehbuchautor, hat Tarkowskij zunächst eine lange Reise durch den Süden Italiens gemacht, wurde aber nicht fündig. Er hatte sich eine ganz andere Welt imaginiert als die, die er dort unten vorfand. Das Wasser, der Nebel, die Feuchtigkeit – darin war er in seinem Element. Das wusste ich und zeigte ihm deshalb die Landschaft des oberen Latiums, nördlich von Rom. Mit dieser sehr geheimnisvollen, von der etruskischen Kultur geprägten Region konnte er natürlich viel mehr anfangen. Die Szenen mit der Datscha, die in Russland spielen, entstanden ganz in der Nähe von Rom. Ich habe dieses Haus übrigens exakt nach einem Foto gebaut, das Tarkowskij mir aus seiner Heimat mitgebracht hatte.

FILMBULLETIN: In NOSTALGHIA gibt es viele extrem lange



Einstellungen, in denen sich oft mehrfach das Licht verändertert. Mussten Sie diese Lichtwechsel schon bei den Entwürfen Ihrer Bauten einplanen?

ANDREA CRISANTI: Das ist vor allem ein technisches Problem. Wenn mir ein Regisseur den Auftrag geben würde, dieses Café hier für eine Filmszene einzurichten, würde ich mir zunächst einmal überlegen, wo zusätzliche Lichtquellen installiert werden könnten, denn im Augenblick ist es hier viel zu dunkel. Und wenn ich Dekorteile hinzubauen wollte, müsste ich mir natürlich Gedanken darüber machen, wie sie ausgeleuchtet werden könnten.

Noch schwieriger ist dies bei Aussenaufnahmen, denn den Stand der Sonne kann man schwerlich beeinflus-



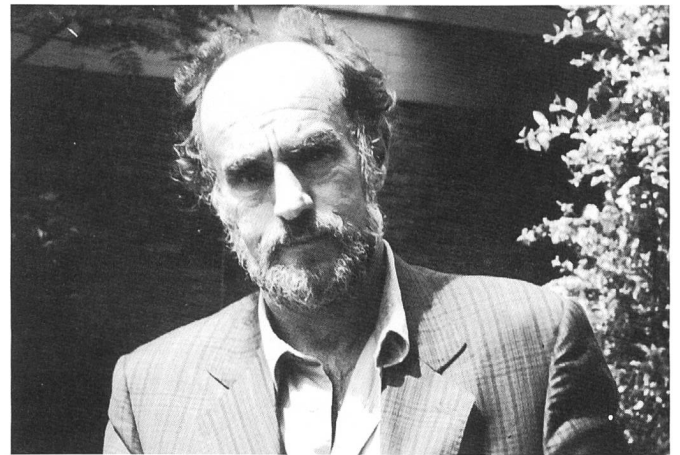
CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA Regie: Francesco Rosi

sen. Bevor wir anfangen, CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA zu drehen, haben wir sehr genau studiert, wie sich der Sonnenstand auf die Lichtverhältnisse unseres Dorfplatzes auswirkt. Auf diese Weise konnten wir die Tageszeit ermitteln, die zum Drehen der jeweiligen Szene am besten geeignet sein würde.

FILMBULLETIN: Sie haben mit erfahrenen Regisseuren wie Rosi und Tarkowskij gearbeitet, aber auch NUOVO CINEMA PARADISO, den zweiten Spielfilm von Giuseppe Tornatore, ausgestattet. Gibt es in der Zusammenarbeit mit Regisseuren verschiedener Generationen wesentliche Unterschiede?

ANDREA CRISANTI: Eigentlich nicht. Nach meinen Erfahrungen unterscheidet sich die Arbeit mit einem Regisseur wie Rosi kaum von der mit Tornatore. Natürlich muss man sich auf jeden Regisseur neu einstellen, es sind ja schliesslich auch ganz verschiedene Menschen. Die Qualität der Jugend besteht natürlich in ihrer Unbeschwertheit und ihrem Enthusiasmus. Das zeichnet auch Tornatore aus, nur ist er für meine Begriffe kein junger Regisseur. Er weiss nämlich alles über das Kino und verfügt über ein geradezu enzyklopädisches Wissen. Natürlich braucht er Mitarbeiter wie mich, die ihm mit ihrer Erfahrung helfen, seine Ideen in die Tat umzusetzen.

Das Gespräch mit Andrea Crisanti führten Lars-Olav Beier und Gerhard Midding



Andrea Crisanti geboren in Rom am 12. Dezember 1936
 Filme als Szenenbildnerassistent von Mario Chiari, Enzo del Prato, Gianni Polidori und Mario Garbuglia:
 1959 LA GRANDE GUERRA Regie: Mario Monicelli
 1962 MACISTE ALL'INFERNO Regie: Riccardo Freda
 1963 IERI, OGGI, DOMANI Regie: Vittorio de Sica
 1966 THE BIBLE Regie: John Huston

Als Production Designer:
 1967 I SETTE FRATELLI CERVI Regie: Gianni Puccini
 1968 SETTE VOLTE SETTE Regie: Michele Lupo
 1970 UOMINI CONTRO Regie: Francesco Rosi
 1971 GIU LA TESTA Regie: Sergio Leone
 IL CASO MATTEI Regie: Francesco Rosi
 1972 GLI EROI Regie: Duccio Tessari
 QUANTE VOLTE QUELLA NOTTE Regie: Mario Bava
 1973 LUCKY LUCIANO Regie: Francesco Rosi
 PROCESSO PER DIRETTISSIMA Regie: Enzo De Caro
 1974 CODICE D'AMORE Regie: Piero Vivarelli
 INCONTRO D'AMORE Regie: Paolo Heusch
 1975 LA LINEA DEL FIUME Regie: Mario Scavarda
 CADAVERI ECCELENTI Regie: Francesco Rosi
 1976 BLUFF Regie: Sergio Corbucci
 ROBINSON JUNIOR Regie: Sergio Corbucci
 TRE TIGRI CONTRO TRE TIGRI Regie: Steno & Corbucci
 1977 ECCO NOI ... PER ESEMPIO Regie: Sergio Corbucci
 1978 CRISTO SI È FERMATO A EBOLI Regie: Francesco Rosi
 1979 SALTO NEL VUOTO Regie: Marco Bellocchio
 GRAMSCI Regie: Raffaele Maiello
 1980 L'AVVERTIMENTO Regie: Damiano Damiani
 IL CAPPOTTO DI ASTRAKAN Regie: Marco Vicario
 1981 TRE FRATELLI Regie: Francesco Rosi
 BOROTALCO Regie: Carlo Verdone
 MIRACOLONI Regie: Francesco Massaro
 PRIMA CHE SIA TROPPO PRESTO Regie: Enzo De Caro
 1982 IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA Regie: M. Antonioni
 NO GRAZIE, IL CAFFÈ MI RENDE NERVOSO Regie: Ludovico Gasparini
 PIU BELLO DI COSI SI MUORE Regie: Pasquale Festa Campanile
 1983 NOSTALGHIA Regie: Andrej Tarkowskij
 1984 LES ANGES Regie: Ridha Behi
 1985 LA PIOVRA NO. 2 Regie: Florestano Vancini
 1986 IL DIAVOLO IN CORPO Regie: Marco Bellocchio
 LA MÉMOIRE TATOUÉE Regie: Ridha Behi
 CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA Regie: F. Rosi
 LUCI LONTANE Regie: Aurelio Chiesa
 1987 IL GIOVANE TOSCANINI Regie: Franco Zeffirelli
 1988 NUOVO CINEMA PARADISO Regie: Giuseppe Tornatore
 1989 DIMENTICARE PALERMO Regie: Francesco Rosi
 1990 STANNO TUTTI BENE Regie: Giuseppe Tornatore

