

DOPPELGANGER !

1) FOTOAUTOMATEN, JUKEBOXEN UND SCHREIBMASCHINEN 2) OTHON 3) DER TORMANN 4) FASSBIN-
DEREI 5) NEW YORK, ERSTE IMPRESSIONEN 6) AUF DER SUCHE NACH AMERIKA 7) DIE SPIELREGEL
8) STIERKAMPFER UND PURITANER 9) GEYSIRE UND WASSERFALLE 10) NEW YORK REVISITED
11) WESTWARTS 12) GOLDENG ATE 13) CALIFORNIA DREAMIN' 14) ALICE IM SOFORTBILDWUNDER-
LAND 15) EIN JCHN FORD-TRAUM 16) RICHTIGE UND FALSCHER BEWEGUNGEN 17) NIEMANDS LAND,
NIEMANDS KINOS 18) MIT DEN FLUGELN DES HERMES 19) EINE WÜRDIGUNG 20) KRÜMELMONSTER
21) REBELLEN 22) AMERIKANISCHE FREUNDE 23) «ROCK'N'ROLL WILL NEVER DIE» 24) FENSTER
25) ÜBERBELICHTET 26) IM LANDE OZUS 27) EIN MANN NAMENS DASHIELL 28) LIGHTNING OVER
TROUBLED WATER 29) TOTE RAUCHEN NICHT 30) 8. DEZEMBER 1980 31) NASSE FÜSSE 32) WOLKE
NEUN 33) ALBTRAUMSTRASSEN 34) ABSTRAKTE BILDER 35) FOR HENRI LANGLOIS 36) MEISTER DES
LICHTS UND DER SCHATTEN POSTSKRIPTUM ODER POSTPIKTURUM

1) PHOTOMATONS 2) OTHON 3) LE GARDIEN DE BUT 4) RELIURE EN BARIL 5) NEW YORK, PREMIERS
IMPRESSIONS 6) À LA RECHERCHE DE L'AMÉRIQUE 7) LES RÈGLES DU JEU 8) TOREROS ET PURITAINS 9)
GEYSERS ET PIÈGES À EAU 10) NEW YORK REVISITÉ 11) WESTWARTS 12) GÂTEAU DORÉ
13) CALIFORNIA DREAMIN' (RÊVE DE CALIFORNIE) 14) ALICE AU PAYS DES MERVEILLES
15) A JCHN FORD DREAM 16) LES BONS ET LES MAUVAIS GESTES 17) TERRE DE NIEMANDS, KINOS DE
NIEMANDS 18) AVEC LES AILES D'HERMÈS 19) UN HOMMAGE 20) MIETTES MONSTER 21) REBELLES
22) AMIS AMÉRICAINS 23) «ROCK'N'ROLL NE MOURRA JAMAIS» 24) FENÊTRES 25) SUREXPOSÉ
26) AU PAYS D'OZU 27) UN HOMME NOMMÉ DASHIELL 28) ÉCLAIRS SUR L'EAU TROUBLE 29) LES TOTES NE
FUMENT PAS 30) 8 DÉCEMBRE 1980 31) PIEDS HUMIDES 32) WOLKE NINE 33) RUES CAUCHEMARDES-
QUES 34) PEINTURES ABSTRAITES 35) POUR HENRI LANGLOIS 36) LES MAÎTRES DE L'OMBRE ET DE LA
LUMIÈRE POSTSKRIPTUM OU POSTPIKTURUM

INTRO

*«You can't picture love that you took from me. When we were young and the world was free.
Pictures of things as they used to be... People take pictures of each other, just to prove that they really
existed, just to prove that they really existed.»*
Aus PEOPLE TAKE PICTURES OF EACH OTHER von den Kinks

«Tu ne peux pas imaginer l'amour que tu m'as pris. Quand nous étions jeunes et que le monde était libre.
Des photos des choses comme elles étaient avant... Les gens prennent des photos les uns des autres,
Juste pour prouver qu'ils ont vraiment existé, Juste pour prouver qu'ils ont vraiment existé.»
Extrait de PEOPLE TAKE PICTURES OF EACH OTHER par les Kinks.

PAGE 8

DOPPELGANGER !

DOUBLE JEU !

*Wie einzigartig Polaroids doch waren! Einst ihrer Zeit voraus, fast schon Science Fiction, jetzt eindeutig
aus der Vergangenheit, nehmen sie einen speziellen Platz in unserer Beziehung zu Bildwelten und zur
Photographie ein. Ganz bestimmt für mich.*

Comme les polaroids étaient originaux ! En avance sur leur temps, presque de la science-fiction, maintenant clairement du passé, ils occupent une place particulière dans notre relation à l'imagerie et à la photographie. En tout cas pour moi.

Lange Zeit waren sie mein bevorzugtes Photomedium, von den späten Sechzigern bis in die frühen Achtziger Jahre. Damals war ich dabei, das Handwerk des Filmemachens zu lernen, und Polaroids waren das ideale komplementäre Werkzeug, als visuelles Notizbuch, um schnell die Welt in einem Rahmen einzufangen, um ein Interesse an Menschen, Orten oder Gegenständen nachzuprüfen, oder einfach um etwas nicht zu vergessen. Dann hörte ich von einem Tag auf den anderen auf, Polaroids zu machen. Ich fing wieder an, auf Negativfilm zu fotografieren, weil ich Abzüge (wieder) entdeckt hatte. Früher hatte mir das nie so richtig gefallen; Handabzüge waren mir immer zu teuer gewesen und industrielle Abzüge fand ich einfach nur scheusslich. Bei Polaroids kam dieses Dilemma nicht auf: mit dem Fotografieren produzierte man automatisch einen Abzug. Oder man hatte jedenfalls etwas, was dem sehr ähnlich kam: ein geheimnisvolles und einzigartiges Objekt der Begierde...

Pendant longtemps, ils ont été mon support photographique préféré, de la fin des années 60 au début des années 80. À l'époque, j'apprenais le métier de cinéaste, et les Polaroids étaient l'outil complémentaire idéal, comme un carnet de notes visuel pour capturer rapidement le monde dans un cadre, tracer un intérêt pour les personnes, les lieux ou les objets, ou simplement pour se souvenir de quelque chose. Puis, du jour au lendemain, j'ai arrêté de prendre des polaroids. J'ai recommencé à faire des photos sur pellicule négative parce que j'avais (re)découvert les tirages. Je n'avais jamais vraiment aimé cela auparavant ; les tirages à la main avaient toujours été trop chers pour moi et je trouvais les tirages industriels tout simplement affreux. Avec les polaroids, ce dilemme ne se posait pas : lorsque vous preniez une photo, vous produisiez automatiquement un tirage. Ou, en tout cas, vous aviez quelque chose de très similaire : un objet de désir mystérieux et unique...

Dann hörte ich von einem Tag auf den anderen auf, Polaroids zu machen. Ich fing wieder an, auf Negativfilm zu fotografieren, weil ich Abzüge (wieder) entdeckt hatte. Früher hatte mir das nie so richtig gefallen; Handabzüge waren mir immer zu teuer gewesen und industrielle Abzüge fand ich einfach nur scheusslich. Bei Polaroids kam dieses Dilemma nicht auf: mit dem Fotografieren produzierte man automatisch einen Abzug. Oder man hatte jedenfalls etwas, was dem sehr ähnlich kam: ein geheimnisvolles und einzigartiges Objekt der Begierde...

Puis, du jour au lendemain, j'ai arrêté de prendre des polaroids. J'ai recommencé à faire des photos sur pellicule négative parce que j'avais (re)découvert les tirages. Je n'avais jamais vraiment aimé cela auparavant ; les tirages à la main avaient toujours été trop chers pour moi et je trouvais les tirages industriels tout simplement affreux. Avec les polaroids, ce dilemme ne se posait pas : lorsque vous preniez une photo, vous produisiez automatiquement un tirage. Ou, en tout cas, vous aviez quelque chose de très similaire : un objet de désir mystérieux et unique...

Polaroids zu machen erschien mir immer als ein völlig anderer Akt als das Fotografieren als solches. Allein schon die Kamera war eher eine Art Spielzeug, kein ernsthaftes Instrument, und Bilder damit aufzunehmen, das war einfach ein Spass, das hatte etwas Beiläufiges und Lassiges, war sorglos und unbesorgt. Warum eigentlich?

Prendre des polaroids m'a toujours semblé être un acte complètement différent de la photographie en tant que telle. L'appareil photo seul était plus un jouet, pas un instrument sérieux, et prendre des photos avec lui était juste amusant, il y avait quelque chose de décontracté et d'insouciant. Pourquoi, en fait ?

Weil man dann hinterher so ein „Ding“ in der Hand hielt? Weil das so hübsch und griffig war? Weil es nicht vervielfältigt werden konnte? Weil das Ergebnis irgendwie als flüchtig oder vergänglich galt? Was war an einem Polaroid-Bild eigentlich so besonders? Ich versuche mich zu erinnern.

Parce qu'ensuite vous avez tenu une de ces «choses» dans votre main ? Parce que c'était si joli et si pratique ? Parce qu'il ne pouvait pas être dupliqué ? Parce que le résultat était en quelque sorte considéré comme éphémère ou périssable ? Qu'y avait-il de si spécial dans une photo Polaroid ? J'essaie de me souvenir.

PAGE 9

Über die Jahre habe ich alle möglichen Polaroid-Kameras benutzt, in allen möglichen Größen, mit steifen Gehäusen oder solche mit ausziehbaren Balgen. Anfangs konnte man nur in schwarz-weiß fotografieren, dann kam auch Farbmateriale auf den Markt. Nach der Aufnahme steckte ich die Bilder unter die Achselhöhle, damit sie warm blieben, während sie entwickelten, und ich behielt meine Uhr im Blick. Wenn man die Bilder zu lange unterm Arm hielt, wurden sie zu dunkel, zu kurz, dann sahen sie bleich aus und waren kontrastarm. Danach, je nach Filmmaterial, zog man die Schutzschicht ab, in der die Entwicklerflüssigkeit steckte.

Au fil des ans, j'ai utilisé toutes sortes d'appareils Polaroid, dans toutes les tailles possibles, avec des boîtiers rigides ou avec des soufflets extensibles. Au début, on ne pouvait prendre des photos qu'en noir et blanc, puis le matériel couleur est arrivé sur le marché. Après avoir pris les photos, je les ai mises sous mon aile pour les garder au chaud pendant qu'elles se développaient, et j'ai gardé un œil sur ma montre. Si vous tenez les photos sous votre bras trop longtemps, elles deviennent trop sombres, si elles sont trop courtes, elles sont alors pâles et manquent de contraste. Ensuite, selon le matériau du film, vous retirez la couche protectrice qui contient le liquide de développement.

Dabei gab es immer einen kleinen Moment der Überraschung, eine Spannung, einen Herzschlag lang: Was für ein Bild kam darunter zum Vorschein? Würde es mit der Erwartung übereinstimmen? Oft genug war da nämlich überhaupt nicht drauf, was ich gerade noch mit eigenen Augen gesehen hatte ...

Il y avait toujours un petit moment de surprise, une tension, un battement de cœur : quel genre d'image allait sortir de dessous ? Il n'y avait rien du tout dessus, ce que je venais de voir de mes propres yeux...

Eine Zeitlang, solange es nur Schwarz-Weiß-Film gab, musste man mit einem kleinen Schwamm über das Bild fahren. Darin war die Fixierflüssigkeit enthalten, und davon bekam man immer klebrige braune Finger. (Wenn man das zu tun vergaß, verblichen die Bilder oder farbten sich sepia.) Schliesslich gab es selbst-fixierendes Filmmaterial.

Pendant un certain temps, tant qu'il n'y avait que des films noir et blanc, il fallait passer une petite éponge sur l'image. Il contenait le liquide de fixation et vous donnait toujours des doigts bruns et collants. (Si vous oubliez de le faire, les photos s'effacent ou deviennent sépia.) Enfin, il y avait les films autofixants.

Den Farbfilm mußte man dann eine ganze Minute unter dem Arm halten. Ich habe dabei immer alles mögliche gemacht, geraucht, geschrieben, Auto gefahren oder telefoniert, manchmal mit beiden Armen eng am Körper.

Vous deviez tenir le film couleur sous votre main pendant une minute entière. J'ai toujours fait tout ce qui était possible, j'ai fumé, écrit, conduit ou parlé au téléphone, parfois avec les deux bras près du corps.

Und dann kam die SX70, ein ausgetüftelter kleiner Traumapparat. Und wo ich schon von Science Fiction gesprochen habe: diese SX70 war so etwas wie der Citroën DS unter den Autos, mit einem ähnlichen Flair von genialem Design. Eine Zeitlang war es mein Lieblingsgerät. Jetzt musste man nichts mehr unter dem Arm halten, nichts mehr abziehen, statt dessen konnte man das Bild langsam auftauchen und wie aus dem Nichts heraus entstehen sehen.

Et puis est arrivé le SX70, une petite machine de rêve sophistiquée. Et tant que je suis dans le domaine de la science-fiction, cette SX70 était un peu la Citroën DS parmi les voitures, avec un flair similaire de design ingénieux. Pendant un certain temps, c'était mon appareil préféré. Maintenant, vous n'aviez plus besoin

de tenir quoi que ce soit sous le bras, vous n'aviez plus besoin de tirer quoi que ce soit, au lieu de cela vous pouviez voir l'image apparaître lentement et émerger comme si elle venait de nulle part.

PAGE 10

Kadrieren war bei allen Polaroid-Kameras chor approximativ, mehr über- den Daumen gepeilt, vor allem mit der SX70. Was man im Sucher sah, entsprach nie genau den präzisen Bildkanten. (So wie Sie das heute auf Ihrem digitalen Display sehen.). Man hielt die Kamera mehr so in die ungefähre Richtung und drückte dann auf den Auslöser, in der Hoffnung, dass das Objekt schon irgendwie mitten im Bild sasse. Das quadratische Format der SX70-Bilder kam dem sehr entgegen. Was immer man damit auch einfangen wollte, plazierte man wie von selbst mittenmang ins Bild. (Kameras haben das so an sich: sie produzieren ihre eigene Ästhetik.)

Avec tous les appareils Polaroid, le cadrage était approximatif, plutôt une supposition, surtout avec le SX70, ce que vous voyiez dans le viseur ne correspondait jamais exactement aux bords précis de l'image. (Comme vous le voyez aujourd'hui sur votre écran numérique). Vous avez tenu l'appareil photo plus dans la direction approximative et vous avez appuyé sur le déclencheur, en espérant que l'objet se trouverait en quelque sorte au milieu de la photo. Le format carré des images du SX70 s'y prêtait bien. Quel que soit ce que vous vouliez capturer avec elle, vous l'avez placée au milieu de la photo comme si elle était seule. (Les appareils photo sont comme ça : ils produisent leur propre esthétique).

Die SX70 auseinander zu klappen und zum Auge zu heben war ein völlig anderer Vorgang, physisch wie psychisch, als Bilder mit irgendeiner anderen Kamera zu machen. Man hielt diese kleine Wundermaschine in der linken Handflanke, zog dann das Oberteil mitsamt Sucher mit der rechten Hand hoch, führte sie dann in einem seltsamen schiefen Winkel aus Auge und nur dann konnte man seine Aufnahme erblicken. Ich erinnere mich: es gab Leute, die sich immer beschwerten, dass sie da nie etwas Richtiges gesehen hatten.

Déplier le SX70 et le porter à l'œil était un processus complètement différent, physiquement et mentalement, de la prise de photos avec n'importe quel autre appareil. Vous teniez cette petite machine miraculeuse dans la paume de votre main gauche, puis vous releviez le haut du viseur avec votre main droite, puis vous le sortiez de votre œil à un angle oblique étrange et seulement alors vous pouviez entrevoir votre prise de vue. Je me souviens : il y avait des gens qui se plaignaient toujours qu'ils n'avaient jamais rien vu de vrai à cet endroit.

Nach einer gewissen Zeit hatte man diese Bewegung so intuitiv, dass Arme und Hände die Kamera wie von selbst : führten und dass Bild sozusagen ohne Zutun machen konnten. Die Prozedur ging dann in einer einzigen Bewegung so weiter, dass die rechte Hand das Bild in Empfang nahm, welches die Kamera mit einem leisen mechanischen Geräusch ausspuckte.

Après un certain temps, ce mouvement est devenu si familier que les bras et les mains guidaient les appareils photo comme s'ils étaient autonomes et pouvaient prendre la photo sans aucune intervention, pour ainsi dire. La procédure se poursuit ensuite en un seul mouvement, de sorte que la main droite prend la photo, que l'appareil débite dans un doux bruit mécanique.

Der Gegenstand, den man dann in der Hand hielt und auf den man starrte, während sich darauf etwas, entwickelte, (was diesem Wort eine völlig neue Bedeutung gab...) war in der Tat ganz besonders, die einzige Spur des gerade beschriebenen Vorgangs, ein völlig einzigartiges Ding, eben ein „Unikat“, (Dieses Wort verschwindet mehr und mehr aus unserem Wortschatz, und damit auch der Geschmack einer ganzen Epoche...) Es gab kein Negativ, von dem man, Duplikate hatte machen können (der nach wie vor oft verwendete Zwillingbruder des anderen Worts), es gab keine anderen Daten oder Files ausser diesem realen, für sich allein existierenden Ding: ein kleines rechteckiges Bild in seinem eigenen Rahmen.

L'objet que l'on tenait alors dans sa main et que l'on regardait pendant que quelque chose se «développait» sur celui-ci (ce qui donnait à ce mot un sens tout à fait nouveau...) était en effet très spécial, la seule trace du processus que l'on vient de décrire, une chose tout à fait unique, un «spécimen unique», (ce mot

disparaît de plus en plus de notre vocabulaire, et avec lui la saveur de toute une époque...). Il n'y avait pas de négatif dont on aurait pu faire des doubles (le frère jumeau de l'autre mot encore souvent utilisé), il n'y avait pas d'autres données ou fichiers que cette chose réelle existant par elle-même : une petite image rectangulaire dans son propre cadre.

P11

Wenn man es nun gerade erst produziert hatte, nach wenigen Momenten des Wartens, bevor man es anschauen konnte, war man gewöhnlich noch in genau derselben Situation. Was auch immer man fotografiert hatte, noch stand es vor einem, nur dass jetzt eben ein Bild davon in der Hand hielt, einen seltsamen Doppelgänger.

Si vous l'aviez produit maintenant, après quelques instants d'attente avant de pouvoir le regarder, vous étiez généralement toujours dans la même situation. Ce que vous avez photographié est toujours devant vous, sauf que vous tenez maintenant une photo de cette photo dans votre main, un étrange double-jeu.

Das sollte nun auf keinen Fall verwechselt werden mit dem Blick auf den Bildschirm Ihrer Digitalkamera oder Smartphones. Sicher, so ein digitales Bild kann man gleich weitersenden, sogar im nächsten Moment an Millionen von Menschen, aber das ist ein essentiell anderer Akt des Teilens. Der gesamte Polaroid-Prozess (und die damit verbundene Prozedur) hatte nichts mit unseren zeitgenössischen Erfahrungen zu tun, wenn wir auf virtuelle Erscheinungen auf einem Bildschirm schauen, die wir löschen oder mit dem Finger weiterwischen können, Damals produzierte und besass man ein Original. Keine Kopie, keinen Abzug, nichts Vervielfältigbares oder Wiederholbares.

Il ne s'agit pas de regarder l'écran de votre appareil photo numérique ou de votre smartphone. Bien sûr, une telle image numérique peut être envoyée, même à des millions de personnes en un instant, mais il s'agit d'un acte de partage essentiellement différent. L'ensemble du processus Polaroid (et la procédure qu'il implique) n'avait rien à voir avec notre expérience contemporaine consistant à regarder des apparitions virtuelles sur un écran que l'on peut effacer ou parcourir du doigt. Pas de copie, pas d'impression, rien qui puisse être dupliqué ou répété.

Man konnte draufschauen, dann aufblicken und wiedererkennen, was immer man gerade noch gespürt hatte, in dem flüchtigen Moment, als man auf den Auslöser gedrückt hatte. Aber wenn man dann auf das Bild zurücksah, zeigte es etwas Vergangenes ! Die Zeit, sie war in diesen Prozess eingebaut, eingeschlossen. Und wenn man dann noch einmal aufblickte, jetzt eindeutig wieder in der Gegenwart - vom real existierenden Objekt zur real existierenden Szene -, dann konnte man sich einfach des Gefühls nicht erwehren, dass man dieses Bild-Ding soeben der Welt entwendet und gestohlen hatte. Man hatte ein Stück Vergangenheit in die Gegenwart überführt. (Oder anders herum?)

Vous pouviez le regarder, puis lever les yeux et reconnaître ce que vous veniez de ressentir à l'instant même où vous aviez appuyé sur le bouton. Mais quand vous regardez la photo, elle montre quelque chose de passé ! Le temps, il a été intégré dans ce processus, enfermé. Et lorsque vous avez levé les yeux, maintenant clairement revenu dans le présent - de l'objet réel existant à la scène réelle existante - vous ne pouviez vous empêcher de penser que vous veniez de voler cette image au monde. On avait transféré un morceau du passé dans le présent. (Ou l'inverse ?)

Was man in der Rand hielt, war die Idee selbst vom ‚Sich-ein-Bild-machen‘, oder ein Abbild, eine Wieder-Gabe (1) der Realität zu fabrizieren. Da lag es auf der Rand, man konnte es in die Tasche stecken. Man konnte es auch jemandem weitergeben. Man konnte es selbstverständlich auch wegschmeissen, aber nicht löschen. Es war nicht rückgängig zu machen. Es war die unwiederbringliche Bestätigung von dem, was eben geschehen war, und was man festgehalten hatte. Einmal. Nur einmal.

Ce qui était retenu en marge, c'était l'idée même de «faire une image», ou de fabriquer une image, un retour (1) de la réalité. Il était là, sur le bord, tu pouvais le mettre dans ta poche. Vous pouvez aussi le donner

à quelqu'un. Bien sûr, on peut aussi le jeter, mais pas le supprimer. C'était irréversible. C'était la confirmation irrémédiable de ce qui venait de se passer et de ce à quoi on s'était accroché. Une fois. Une seule fois.

P12

Und da war es dann: die einmalige Materialisierung eines einzigen Moments, der durch einen photochemischen Prozess zum Vorschein gekommen war, und nichts auf der Welt konnte auch nur den geringsten Zweifel erheben, daß dieses Ding da, dieses Bild, ein handfester Beweis war, nicht nur für das, was eben geschehen war, sondern sogar auch für Deine eigene Existenz, mehr noch: für die Existenz schlechthin. Da war DIE WELT, und hier war DAS BILD DAVON. Man hielt die Welt in der Hand: (Nicht nur sozusagen...) Das war ein Gefühl, das man vorher noch nicht gekannt hatte. (Und als wir es im digitalen Zeitalter wiederfanden, geschah es in einer ganz anderen Form, mit einem Bildschirm in der Hand.)

Et voilà : la matérialisation unique d'un moment unique qui s'est révélé par un processus photochimique, et rien au monde ne pouvait soulever le moindre doute sur le fait que cette chose là, cette image, était une preuve solide, non seulement de ce qui venait de se passer, mais même de votre propre existence, plus que cela : de l'existence elle-même. Il y avait LE MONDE, et voici L'IMAGE DE CE MONDE. Vous avez tenu le monde dans votre main : (Pas seulement pour ainsi dire...) C'était un sentiment que vous n'aviez jamais connu auparavant. (Et lorsque nous l'avons retrouvé à l'ère du numérique, cela s'est produit sous une forme complètement différente, avec un écran dans la main).

Von einem Negativ einen Abzug zu machen, das war nicht daaale. Ein Sofortbild auf einem Screen anzuschauen, das ist nicht daaale. Nichts ahnelte oder kam Je dieser Polaroid-Erfahrung gleich. Es war Jades Mal ein kleinea Zauberkunststück, nicht mehr und nicht weniger. Das Wunder war seine kühne Einmaligkeit! Und daß es Objektivität behauptete, mehr noch: einen Sinn für Wahrheit.

Faire un tirage à partir d'un négatif n'était pas possible. Prendre une photo instantanée sur un écran n'était pas une mince affaire. Rien n'a jamais ressemblé ou ne s'est approché de l'expérience Polaroid. C'était un petit numéro de magie à chaque fois, ni plus ni moins. Ce qui était étonnant, c'était son caractère unique et audacieux et le fait qu'il revendiquait l'objectivité, ou plutôt le sens de la vérité.

Vous pensez peut-être que nous avons depuis longtemps laissé ces idées derrière nous, Nous ne l'avons pas fait, nous sommes juste habitués à eux. En tout cas, nous n'avons jamais été aussi en paix avec la photographie. Je ne pense pas que je sois trop romantique en disant que les polaroids sont la dernière chose à disparaître, que les Polaroids étaient la dernière excroissance d'un temps dans laquelle nous n'étions plus différents de nous-mêmes, et pas seulement dans le domaine de l'image. Nous n'avions alors que confiance dans les choses. Arrêt complet.

Vous pensez peut-être que nous avons depuis longtemps laissé ces idées derrière nous, Nous ne l'avons pas fait, nous sommes juste habitués à eux. En tout cas, nous n'avons jamais été aussi en paix avec la photographie. Je ne pense pas que je sois trop romantique en disant que les polaroids sont la dernière chose à disparaître, que les Polaroids étaient la dernière excroissance d'un temps dans laquelle nous n'étions plus différents de nous-mêmes, et pas seulement dans le domaine de l'image. Nous n'avions alors que confiance dans les choses. Arrêt complet.

Im Zuge der Archivierungsarbeiten der Wim Wenders Stiftung, alle Materialien sowohl meines filmischen Werks als auch die meiner Photographie zu sichern, stiess der Archivar eines Tages auf viele Kasten voller Polaroids, holzerne Kistchen aus der Zeit, als ich noch Zigarren geraucht hatte. Die waren nicht großartig beschrieben, waren über Jahre in Kellern oder Lagerräumen vergessen worden und hatten einige Umzüge nach und aus Amerika überlebt. Auf einigen waren lediglich verblichene Abziehbilder aufgeklebt - ein längst vergessenes Wort für einen vergessenen Vorgang, bei dem sich der Zusammenhang mit Polaroids geradezu aufdrängt, weil man da ja auch etwas, abzieht', um ein Bild zu erhalten - mit farbigen Ansichten von New York zum Beispiel...

Au cours du travail d'archivage de la Fondation Wim Wenders visant à sécuriser tous les matériaux de mon travail cinématographique et photographique, l'archiviste est un jour tombé sur de nombreuses boîtes

remplies de polaroids, des boîtes en bois datant de l'époque où je fumais encore le cigare. Ils n'ont pas fait l'objet de beaucoup d'écrits, ont été oubliés dans des caves ou des salles de stockage pendant des années et ont survécu à plusieurs déménagements vers et depuis l'Amérique. Sur certains d'entre eux, il n'y avait que des autocollants délavés - un mot oublié depuis longtemps pour désigner un procédé oublié, ce qui fait le lien avec les polaroids, car on «décolle» aussi quelque chose pour obtenir une photo - avec des vues colorées de New York, par exemple...

P13

Wenn uns, wenn mir dieser Fund wie ein Schatz erschien, dann lag das nicht so sehr daran, daß dies, Photographien' waren, sondern daß jede einzelne davon eben ein einzigartiges kleines Objekt war. Wenn wir eine Kiste mit alten Abzügen gefunden hatten, hatten wir womöglich den Verlust von Negativen bedauert. Aber mit diesen Polaroids hatten wir Zeitkapseln von Realität geborgen, Bildnis, Wiedergabe, einziges Original, alles in eins gepackt.

Si cette trouvaille nous a paru être un trésor, pour moi, ce n'était pas tant parce qu'il s'agissait de «photographies», mais parce que chacune d'entre elles était un petit objet unique. Si nous avions trouvé une boîte de vieux tirages, nous avions probablement regretté la perte des négatifs. Mais avec ces polaroids, nous avons récupéré des capsules temporelles de réalité, d'image, de reproduction, d'original unique, le tout réuni en un seul.

In diesem Buch erscheinen die Polaroids natürlich gedruckt. Wir haben sie digital abphotographiert, um ein Repro herzustellen, aber dabei haben wir unser Bestes getan, ihre Materialität zu erhalten, mit allen schmutzigen Randern, Wellungen, Kratzern oder Eselschren. Auf einige sind sogar Notizen gekritzelt.

Dans ce livre, les polaroids, naturellement, apparaissent imprimés . Nous les avons scannés pour en faire une reproduction, mais ce faisant, nous avons fait de notre mieux pour préserver leur matérialité, avec leurs bords sales, leurs boucles, leurs rayures ou leurs oreilles de chien. Certains ont même des notes griffonnées dessus.

Aber warum überhaupt ein Buch daraus machen, oder eine Ausstellung? Sind einige dieser Bilder nicht eher persönliche Erinnerungen? Können sie für andere Leute von Bedeutung sein? Sind sie nicht doch wie Zeichnungen, die ich für mich selbst gemacht habe, (oder bestenfalls wie Aquarelle?) in einem Arbeitsprozess, der wirklich niemand anderen etwas angeht? Decken diese Polaroids nicht letzten Endes auf, dass mein ganzes Leben sich um meine Filme gedreht hat, und dass diese Arbeit mein Leben dergestalt strukturiert hat, dass ich beides nicht mehr auseinanderhalten konnte? Dass ich bei ihrem Machen gelernt habe, «learning by doing», und zwar nicht nur mein Handwerk, sondern auch wie ich leben sollte?

Mais pourquoi en faire un livre, ou une exposition ? Certaines de ces images ne sont-elles pas des souvenirs plus personnels ? Peuvent-ils avoir un sens pour d'autres personnes ? Ne sont-ils pas comme des esquisses que j'ai faites pour moi-même, (ou au mieux comme des aquarelles ?) dans un processus de travail qui ne regarde personne d'autre ? Ces polaroids ne révèlent-ils pas finalement que toute ma vie a tourné autour de mes films, et que ce travail a structuré ma vie de telle manière que je ne pouvais plus distinguer les deux ? Qu'en les fabriquant, j'ai appris, «en faisant», non seulement mon métier, mais aussi comment je devrais vivre ?

Ich habe über diese Frage lange gegrübelt. Es war mir in meinem Leben immer ausserst wichtig, nie diesen schmalen Grat zwischen «persönlich» und «privat» zu überschreiten. Andererseits: Nur persönliche Geschichten zählen und gehen Menschen an, während Privatgeschichten chnehin sinnlos sind oder einfach nur peinlich. Aber wo enden die einen und beginnen die anderen? Und wcher kommt Fiktion, oder besser: Wcher schöpft man sie? Als Filmemacher und Geschichtenerzähler scheint mir nichts eindeutiger, als dass die einzigen Dinge, von denen es wert ist zu reden, diejenigen sind, die tief in Erfahrung wurzeln und die auf dem ureigensten Wissen um die Welt basieren,

J'ai longtemps réfléchi à cette question. Dans ma vie, il a toujours été extrêmement important pour moi de ne jamais franchir cette fine frontière entre «personnel» et «privé». D'autre part, seules les histoires personnelles paient et concernent les gens, tandis que les histoires privées sont de toute façon inutiles ou simplement embarrassantes. Mais où s'arrêtent les uns et où commencent les autres ? Et d'où vient la fiction, ou plutôt, d'où la crée-t-on ? En tant que cinéaste et conteur, rien ne me semble plus clair que les seules choses qui valent la peine d'être dites sont celles qui sont profondément ancrées dans l'expérience et fondées sur la connaissance la plus intime du monde.

Aber auch das musste ich erst einmal herausfinden, und dafür Lehrgeld zahlen. In einigen meiner frühen Filme habe ich mich auf ein Glatteis begeben, das ich erst später zu vermeiden gelernt habe: pure Fiktion, ausserhalb jeder Wirklichkeit, mit der ich vertraut gewesen wäre, von der ich auch nicht im Entferntesten tief im Innern etwas wissen konnte. Geschichten, die in ferner Vergangenheit spielten, zum Beispiel, für die deswegen jedes einzelne Bild künstlich hergestellt werden musste, so dass nichts «Wirkliches» mehr einfließen konnte, oder dass wahre Dinge sich mit erfundenen hatten vermischen können. Was zu lernen war: nur über einen direkten Zugang war ich in der Lage, zu Stimmungen und Belangen unseres heutigen Lebens eine eigene Sicht, einen Standpunkt und eine Haltung einzunehmen. Als Geschichtenerzähler bin ich eher Dokumentarist, und als Dokumentarfilmer eher Geschichtenerzähler. Aber das muss man erst mal wissen...

Mais je devais d'abord le découvrir, et en payer le prix. Dans certains de mes premiers films, je me suis aventuré sur une pente glissante que je n'ai appris à éviter que plus tard : la fiction pure, en dehors de toute réalité qui m'aurait été familière, dont je n'aurais pas pu savoir quoi que ce soit, même de loin. Des histoires se déroulant dans un passé lointain, par exemple, pour lesquelles chaque image devait être produite artificiellement, afin que rien de «réel» ne puisse s'y glisser, ou que des choses réelles puissent se mélanger à des choses inventées. Ce que j'ai appris, c'est que ce n'est que par un accès direct que j'ai pu adopter mon propre point de vue, ma propre position et ma propre attitude face aux humeurs et aux préoccupations de notre vie contemporaine. En tant que conteur, je suis plutôt un documentariste, et en tant que documentariste, je suis plutôt un conteur. Mais vous devez d'abord savoir que...

P14

Diese Polaroids und die dazugehörigen Geschichten zeigen, wie ich mein eigenes Erzählland gefunden habe. Dazu musste ich mich einerseits auf Erfahrung aus erster Hand und andererseits auf meinen Ortssinn berufen können. Diese beiden «Sinne» wurden zu meinem Sicherheitsnetz.

Ces polaroids et les histoires qui les accompagnent montrent comment j'ai trouvé ma propre terre de narration. Pour ce faire, j'ai dû faire appel à mon expérience directe, d'une part, et à mon sens du lieu, d'autre part. Ces deux «sens» sont devenus mon filet de sécurité.

Diese alten Polaroids, ich und unmittelbar, wie sie sind, zeugen von diesem Lernprozess und führen da hindurch, selbst wenn das Ganze nun schon eine ganze Generation von einem heutigen Leser entfernt sein mag. Aber das letzte Polaroid, das ich gemacht habe, liegt auch schon 30 Jahre zurück. Auch für mich ist dieses Buch eine Zeitreise.

Ces vieux polaroids, aussi bruts et immédiats soient-ils, témoignent de ce processus d'apprentissage et y conduisent, même si l'ensemble peut être éloigné d'une génération entière d'un lecteur actuel. Mais le dernier Polaroid que j'ai pris, c'était il y a 30 ans. Pour moi aussi, ce livre est un voyage dans le temps.

In ihrer felsenfesten und grundsoliden Präsenz als Einzelobjekte stellen diese Bilder ein Gegenmittel zum heutigen Bildermachen dar, auf Smartphones oder anderen elektronischen Geräten, auch zum «Teilen» via Internet, Instagram, WhatsApp, Facebook.

Dans leur présence solide comme le roc et en tant qu'objets uniques, ces images représentent un antidote à la fabrication d'images d'aujourd'hui, sur les smartphones ou autres appareils électroniques, également au «partage» via Internet, Instagram, WhatsApp, Facebook.

Polaroids gehören inzwischen der Vergangenheit an. Ich sehe sie jetzt als ein letztes geniales Aufbaumen des analogen Zeitalters. Heute haben wir chnehin nur noch Sofortbilder, auf Telephonen, Computern oder anderen Geräten unserer Wahl. Heute sind die Photos alle ,instant', sofortig, chne Wartezeit, auBer daB wir dabei keine Objekte mehr herstellen. Es ist SchluB mit den Doppelgängern ! Auch die Idee von ,Einmaligkeit' ist den Bach herunter.

Les polaroids font désormais partie du passé. Je les vois maintenant comme une dernière construction ingénieuse de l'ère analogique. Aujourd'hui, nous ne disposons que de photos instantanées, sur les téléphones, ordinateurs ou autres appareils de notre choix. Aujourd'hui, les photos sont toutes «instantanées», immédiates, sans attente, sauf que nous ne produisons plus d'objets dans le processus. C'est la même chose avec les doubles jeux ! Même l'idée d'«unicité» a disparu.

P15

Polaroids waren ein tatsächliches ,soziales Medium'. Ich konnte ein Bild von jemandem machen, und diese Person schaute mir über die Schulter und wir sahen gemeinsam, gleichzeitig, wie das Bild da vor unseren Augen entstand. (Schon komisch, daB es heute Apps gibt, um diesen Effekt zu imitieren !) Dann gab ich genau dieses Bild von genau diesem gemeinsamen Moment dieser Person, mit der ich genau dieses Erlebnis geteilt habe, und wir schauten uns diese völlig wahrhaftige Abbildung gemeinsam an. Wenn wir das mit unseren heutigen ,sozialen Medien' vergleichen, sieht man noch einmal die Fallhche, die wir alle durchflogen haben, jenen langsamen ProzeB der Entfremdung von Erfahrung aus erster Hand und der Abhängigkeit von Apparaten, die wir zwar bedienen können, aber langst nicht mehr unter Kontrolle haben.

Les polaroids étaient un véritable «média social». Je pouvais prendre une photo de quelqu'un et cette personne regardait par-dessus mon épaule et nous voyions ensemble, au même moment, comment la photo était créée devant nos yeux. (Ensuite, j'ai donné cette photo exacte de ce moment précis à la personne avec laquelle j'ai partagé cette expérience exacte, et nous avons regardé ensemble cette image totalement réelle. Si nous comparons cela à nos «médias sociaux» d'aujourd'hui, nous pouvons voir une fois de plus l'écueil que nous avons tous traversé, ce lent processus d'aliénation de l'expérience de première main et de dépendance à l'égard d'appareils que nous pouvons utiliser mais dont nous avons depuis longtemps perdu le contrôle.

Diese Polaroids, in all ihrer Unschuld, erinnern uns an all das. Da bin ich erleichtert; ich habe mir schon Sorgen gemacht, daB ich womöglich einem Anflug von Nostalgie erlegen ware. Aber wenn dieses Buch, indem es ein paar vergessene Bilder erforscht, dabei entdeckt, was diese kleinen Objekte repräsentieren, nämlich ein Bindeglied, ein missing link zum digitalen Zeitalter, und daB sie in der Lage sind, Licht auf unser heutiges Tun zu werfen, nun, dann lchnt es sich, diese Erfahrung zu teilen.

Ces polaroids, dans toute leur innocence, nous rappellent tout cela. Je suis soulagé ; j'avais peur d'avoir succombé à un brin de nostalgie. Mais si ce livre, en explorant quelques images oubliées, découvre ce que ces petits objets représentent, à savoir un lien, un chaînon manquant de l'ère numérique, et qu'ils sont capables d'éclairer ce que nous faisons aujourd'hui, eh bien, cela vaut la peine de partager cette expérience.

Um unsere gemeinsame Zeitreise zu beginnen, will ich mein Vorwort mit einem ,Selbst:portrait' enden. Es zeigt den Autor, lange bevor er je von Cindy Sherman gehört hätte, oder bevor der Ausdruck ,Selfie' geprägt wurde.

Pour commencer notre voyage ensemble, Je terminerai ma préface par un «autoportrait». Il montre l'auteur bien avant qu'il n'ait entendu parler de Cindy Sherman, ou avant que le terme «selfie» ne soit inventé.

1) FOTOAUTOMATEN, JUKEBOXEN UND SCHREIBMASCHINEN

1) MACHINES À PHOTOS, JUKE-BOXES ET MACHINES À ÉCRIRE

Vor Polaroids gab es «Photomaton» Fotoautomaten, die Sofortbilder lieferten. Das waren fantastische Bildmaschinen, die in Bahnhöfen, Supermärkten und Einkaufszentren standen, oder in irgendwelche Lücken zwischen Geschäften eingezwängt waren.

Avant les Polaroids, il existait des appareils photo «Photomaton» qui fournissaient des photos instantanées. Il s'agissait de fantastiques machines à images qui se trouvaient dans les gares, les supermarchés et les centres commerciaux, ou qui se glissaient dans les interstices des magasins.

Der Reiz war, dass man eine Fotoserie von 4 Bildern da herausbekam, so dass man sich richtige kleine Comic Strips ausdenken und zwischen den 4 Phasen jede Menge Spass haben konnte. Man hatte jeweils ein paar Sekunden, nach jedem Blitz, um Position oder Gesichtsausdruck zu wechseln.

L'intérêt était que l'on obtenait une série de 4 photos, ce qui permettait de créer de petites bandes dessinées et de s'amuser entre les 4 phases. Vous aviez quelques secondes après chaque flash pour changer de position ou d'expression faciale.

Ich erinnere mich an den Schock, als ich einmal vor einem Fotoautomaten auf meinen Streifen wartete, und als die Maschine ihn endlich in den Schacht auswarf (mit einem Ventilator drin, der das noch nasse Papier trocken blies), war da jemand anderes drauf, nicht ich ! Verstört habe ich mich umgeschaut, ob ich jemanden entdecken konnte, der dem Mann auf den Bildern ähnlich sah. Und dann habe ich noch lange da gestanden und gewartet, dass die Maschine doch noch ‚mich‘ entwickeln und auswerfen würde. Schliesslich habe ich aufgegeben und den Streifen mit dem Fremden wieder sorgfältig in den Schacht gesteckt.

Je me souviens du choc que j'ai eu une fois lorsque j'attendais ma bande devant une machine à photos, et que lorsque la machine l'a finalement éjectée dans la goulotte (avec un ventilateur qui séchait le papier encore humide), il y avait quelqu'un d'autre dessus, pas moi ! J'ai regardé autour de moi pour voir si je pouvais repérer quelqu'un qui ressemblait à l'homme sur les photos. Et puis je suis resté là pendant un long moment à attendre que la machine se développe et éjecte «moi». Finalement, j'ai abandonné et j'ai soigneusement remis la bande avec l'inconnu dans le manche.

Ich habe jede Menge dieser Fotostreifen wiedergefunden, weil ich dieses Buch unbedingt mit einem bestimmten anfangen wollte. Aber ausgerechnet der, den ich gesucht habe, war nicht aufzutreiben. Ich sehe ihn geradezu vor mir, aber...

J'ai retrouvé beaucoup de ces bandes de photos car je voulais vraiment commencer ce livre avec une en particulier. Mais celui que je cherchais était introuvable. Je peux presque le voir en face de moi, mais...

PXXXX

...nun ist er halt verschwunden. (Ich werde den Streifen aicher finden, wenn das Buch gedruckt ist.) Auf jeden Fall zeigt er mich und meinen Freund Peter Handke. Ich hatte dieses Buch gerne mit diesen Bildern angefangen, ganz einfach, weil Peter in meinem Leben so viel bedeutet. Wie ich das jetzt schreibe, kenne ich ihn seit mehr als 50 Jahren.

...maintenant il a juste disparu. (Je retrouverai certainement la bande lorsque le livre sera imprimé.) En tout cas, elle nous montre moi et mon ami Peter Handke. J'ai aimé commencer ce livre avec ces images, simplement parce que Peter représente beaucoup dans ma vie. Au moment où j'écris ces lignes, je le connais depuis plus de 50 ans.

Wir haben uns im Oktober 1966 zum ersten Mal getroffen, als sein Stück SELBSTBEZICHTIGUNG Premiere hatte. Ich war damals ein hoffnungsvoller junger Maler, und Peter einer der wenigen Leute, die je ein Bild von mir gekauft haben, aus reiner Barmherzigkeit, nehme ich an. Wir sind zusammen ins Kino gegangen und haben vor Jukeboxen gesessen. (Meine ‚Lebensrettungsapparate‘...)

Nous nous sommes rencontrés pour la première fois en octobre 1966, lors de la première de sa pièce AU-TO-CONCERNÉ. J'étais alors un jeune peintre plein d'espoir et Peter était l'une des rares personnes à avoir acheté une de mes peintures, par pure charité, je suppose. On allait au cinéma ensemble et on s'asseyait devant les juke-boxes. (Mes «machines à sauver la vie»...)

Überhaupt haben all diese mechanischen Geräte mein Leben bestimmt. Die Musikbox allen voran ! Der Fotoautomat ! Der Filmprojektor ! (Schon als kleiner Junge batte ich einen, zum Handkurbeln, und wurde zum ‚Vorführer‘, lange bevor ich je im Kino war oder es in Deutschland Fernsehen gab.) Die Schreibmaschin (Als 16-Jähriger habe ich tippen gelernt, in einem Kurs für Sekretarinnen, die Finger auf den Tasten und die Hände dabei unter einem Tuch verborgen. Ich traume heute noch von Worten, die ich blind schreiben muß.) Und Kameras, natürlich ! (Eine Photokamera hatte ich schon, bevor ich zur Schule ging, und eine 8mm-Filmkamera ein paar Jahre später.)

En général, tous ces dispositifs mécaniques ont déterminé ma vie. Le jukebox tout d'abord ! Le photomaton ! Le projecteur de films ! (Même quand j'étais petit, j'en avais un, pour faire tourner la manivelle, et je suis devenu «projectionniste» bien avant d'aller au cinéma ou d'avoir une télévision en Allemagne). La machine à écrire (j'ai appris à taper à l'âge de 16 ans, dans un cours pour secrétaires, avec mes doigts sur les touches et mes mains cachées sous un tissu. Je rêve encore d'écrire des mots les yeux bandés.) Et les appareils photo, bien sûr ! (J'avais un appareil photo avant d'aller à l'école et une camera 8mm quelques années plus tard).

Mein erster bezahlter Job in der Filmindustrie war ein Kurzfilm, den Peter und ich gemeinsam gemacht haben, 3 AMERIKANISCHE LP'S, als Auftragsproduktion fürs Fernsehen, eine Art früher Musikfilm. Ich war noch Filmstudent, und sofort nach der Filmhochschule konnte ich als einziger meiner Kommilitonen einen Spielfilm drehen, weil Peter mich ermutigte, seinen Roman zu verfilmen. DIE ANGST DES TORMANNBESITZERS war damals ein Bestseller. Später haben wir FALSCHES BEWEGUNG zusammen gemacht, auch zum HIMMEL ÜBER BERLIN hat Peter entscheidend beigetragen, und zuletzt habe ich sein Stück DIE SCHÖNEN TAGE VON ARANJUEZ verfilmt zwei von Peters eigenen Filmen habe ich produziert, DIE LINKSHÄNDIGE FRAU (einen grossen unterschätzten Filmklassiker) und DIE ABWESENHEIT.

Mon premier emploi rémunéré dans l'industrie cinématographique a été un court métrage que Peter et moi avons réalisé ensemble, 3 AMERICANER LP'S, une production commandée pour la télévision, une sorte de film de musique ancienne. J'étais encore étudiant en cinéma et immédiatement après l'école de cinéma, j'ai été le seul de mes camarades étudiants à pouvoir réaliser un long métrage parce que Peter m'a encouragé à filmer son roman. L'angoisse du gardien de but au moment du penalty était un best-seller à l'époque. Plus tard, nous avons réalisé ensemble FAUX MOUVEMENTS, Peter a également contribué de manière décisive à CIEL AU-DESSUS DE BERLIN et plus récemment, j'ai filmé sa pièce LES BEAUX JOURS D'ARANJUEZ; j'ai produit deux des films de Peter, LA FEMME GAUCHÈRE (un grand classique sous-estimé du cinéma) et L'ABSENCE.

Peter Handkes Bücher und Theaterstücke haben mein Leben begleitet wie keine anderen Werke, Statt eines Fotoautomatenstreifens hier nun zwei Polaroids von ihm, die ich über die Jahre gemacht habe. Man sieht sich ja selber nicht altern, das ist es beruhigend, seinen Freund alter und weiser werden zu sehen.

Les livres et les pièces de théâtre de Peter Handke ont accompagné ma vie comme aucune autre œuvre. Au lieu d'une bande de machine à photos, voici deux Polaroids de lui que j'ai pris au fil des ans. Vous ne vous voyez pas vieillir, alors il est rassurant de voir votre ami vieillir et devenir plus sage.

2) OTHON

2) OTHON

In den späten Sechziger-, frühen Siebzigerjahren, aus denen diese Bilder stammen, konnte man Filme nur im Kino oder im Fernsehen sehen. So etwas wie „Video“ gab es noch nicht. Ich nehme an, dass Leute ohne Lateinkenntnisse („ich sehe“) auch nicht geahnt hatten, was das Wort bedeutete.

À la fin des années 60 et au début des années 70, lorsque ces photos ont été prises, les films ne pouvaient être vus qu'au cinéma ou à la télévision. La «vidéo» n'existait pas encore. Je suppose que les personnes qui ne connaissaient pas le latin («je vois») n'avaient aucune idée de la signification de ce mot.

Genausowenig konnte man einen Film vom TV Gerät aufzeichnen. Dafür gab es keinerlei technische Möglichkeiten. (Das mag einem heute im Zeitalter von YouTube unvorstellbar vorkommen.) Um also auch nur eine Spur festhalten zu können, als OTHON im Deutschen Fernsehen lief, habe ich zumindest ein paar Bilder gemacht, Stilleben von meinem schicken tragbaren Fernsehapparat.

Il n'était pas non plus possible d'enregistrer un film à partir du téléviseur. Il n'y avait aucune possibilité technique pour cela. (Cela peut sembler inimaginable à l'ère de YouTube.) Donc, pour saisir ne serait-ce qu'une trace de l'époque où OTHON passait à la télévision allemande, j'ai pris au moins quelques photos, des natures mortes de mon téléviseur portable fantaisie.

Der neue Farbfilm von Polaroid war nicht sehr empfindlich, deswegen war es fast unmöglich, ein scharfes Bild zu machen. Trotzdem war ich froh, dass ich zumindest versucht hatte, sowohl Standbilder von dem Film zu machen als auch von der Diskussion, die es hinterher gab mit dem grossen Filmhochschulerpaaar Jean-Marie Straub und Danièle Huillat. Auf der Filmhochschule waren die beiden meine Helden gewesen, und FALSCHER BEWEGUNG enthält eine Hommage an ihren grossartigen Film DIE CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH.

La nouvelle pellicule couleur Polaroid n'étant pas très sensible, il était presque impossible de prendre une photo nette. Néanmoins, j'étais heureux d'avoir au moins essayé de prendre des photos du film et de la discussion qui a suivi avec le couple de grands cinéastes Jean-Marie Straub et Danièle Huillat. Ils avaient été mes héros à l'école de cinéma, et FAUX MOUVEMENT contient un hommage à leur grand film LA CHRONIQUE D'ANNA MAGDALENA BACH.

3) DER TORMANN

3) LE GARDIEN DE BUT

Es sind nur ein paar wenige Polaroids übriggeblieben vom Dreh meines ersten Spielfilms im August 1971, DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER. Ich muss viele davon verschenkt haben, was durchaus wahrscheinlich ist, weil das mit diesen Bildern immer eine Versuchung war. Ich fühlte mich schnell gegenüber jedem verpflichtet, der auf einem Polaroid drauf war, es ihm (oder ihr) zu überlassen, als ob ich schuldig sei, es chnehin, gestohlen zu haben. Was wohl der Grund dafür war? Der unmittelbare Zusammenhang zwischen Aufnahme und Ergebnis? Oder ganz einfach, dass es da jetzt einen Photoschub gab, auf Papier, und dass ich den Eindruck hatte, dass der Aufgenommene genauso ein Recht darauf hatte wie ich selbst, der Aufgenommene? Ich erinnere mich nicht, dass es bei diesen Polaroids irgendeine Idee von „Autorenschaft“ gegeben hatte. Dieses ganze Konzept kam irgendwie erst später auf...

Il ne reste que quelques polaroids du tournage de mon premier long métrage en août 1971, L'ANGOISSE DU GARDIEN DE BUT AU MOMENT DU PENALTY.. J'ai dû en donner beaucoup, ce qui est fort probable, car c'était toujours une tentation avec ces photos. J'ai rapidement ressenti une obligation envers quiconque se trouvait sur un Polaroid de le lui laisser, comme si j'étais coupable de l'avoir «volé» de toute façon. Je me demande quelle était la raison.

Le lien immédiat entre la prise de vue et le résultat ? Ou simplement qu'il y avait maintenant un cliché, sur papier, et que j'avais l'impression que la personne photographiée y avait autant de droits que moi, la personne qui photographiait ? Je ne me souviens pas qu'il y ait eu une quelconque idée de « paternité » avec ces polaroids. Ce concept est apparu plus tard.

Das Bild meines Hauptdarstellers Arthur Brauss überlebte jedenfalls nur als ‚Zusatzabzug‘. So ein fahles ‚Nachbild‘ konnte man tatsächlich : fabrizieren, wenn man das Deckblatt, das die ganze Entwicklere-mulsion enthielt, nicht wegwarf, nachdem man es abgezogen hatte, sondern unmittelbar danach auf ein anderes Papier drückte. (Ideal für diese Zusatzabdrucke waren die Pappdeckel, die bei den :frühen Farbfilmen von Polaroid immer mitgeliefert wurden, um die Abzüge darauf zu kleben und ihnen Stabilität zu geben.)

La photo de mon acteur principal, Arthur Brauss, n'a survécu que sous la forme d'un « tirage supplémentaire ». Une telle « post-image » si pâle pouvait être réalisée si la page de couverture, qui contenait toute l'émulsion du révélateur, n'était pas jetée après avoir été retirée, mais pressée sur un autre papier immédiatement après. (L'idéal pour ces tirages supplémentaires était les couvertures en carton qui accompagnaient toujours les premiers films couleur de Polaroid, pour y coller les tirages et leur donner de la stabilité).

Als ich das Drehbuch zum TOR1UBN schrieb, habe ich mit Hili'e eines Lineals Linien auf Peters Roman gezogen. Jede Linie hieO: Hier beginnt eine neue Einstellung. Das war im Prinzip schon alles, was ich brauchte. Vor meinem inneren Auge nahm der Film Gestalt an, Zeile um Zeile, zwischen den Linien, sozusagen. Er sah einem Hitchcock-Film sehr ähnlich, ausser dass nichts geschah, zumindest nichts Dramatisches. Ich hatte eine Theorie über die Abwesenheit von Spannung, was wiederum eine ganz andere, ‚wahre‘ Art von Anspannung schüfe. ‚Das leere Bild‘ war ein Schlüsselement dieser Hypothese. (Ich fühlte mich echt bestätigt, als ein New Yorker Filmkritiker den Film später einen « existentiellen Thriller » nannte.)

Lorsque j'écrivais le scénario de TOR1UBN, je traçais des lignes sur le roman de Peter à l'aide d'une règle.

Chaque ligne signifiait : Ici commence un nouveau décor. C'est à peu près tout ce dont j'avais besoin. Dans mon esprit, le film a pris forme, ligne par ligne, entre les lignes, pour ainsi dire. Cela ressemblait beaucoup à un film d'Hitchcock, sauf qu'il ne se passait rien, du moins rien de dramatique. J'avais une théorie sur l'absence de tension qui, à son tour, créait un type de tension très différent, plus « vrai ». L'« image vide » était un élément clé de cette hypothèse. (Je me suis sentie vraiment justifiée lorsqu'un critique de cinéma new-yorkais a ensuite qualifié le film de « thriller existentiel »).

PXXX

Im nächsten Jahr, 1972, lief DER TORMANN im Wettbewerb der Filmfestspiele von Venedig. Das war das erste große Festival, an dem ich teilnahm, oder besser: an dem ich versucht habe, teilzunehmen. Ich flog von Spanien aus nach Venedig; da drehte ich in diesem Sommer meinen zweiten Film, DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE nach Nathaniel Hawthorne. Unerfahren wie ich wom, wusste ich nicht, wie ich vom Flughafen zum Lido kommen sollte. Da stand niemand mit einem Schild, um mich abzuholen. Das hatte ich auch nicht erwartet, es kannte mich ja kein Mensch.

L'année suivante, en 1972, LE GARDIEN est présenté en compétition au Festival du film de Venise. C'était le premier grand festival auquel j'ai participé, ou plutôt, auquel j'ai essayé de participer. J'ai pris l'avion pour Venise depuis l'Espagne ; c'est là que j'ai tourné mon deuxième film cet été-là, LA LETTRE ECARLATTE d'après Nathaniel Hawthorne. Inexpérimentée comme je l'étais, je ne savais pas comment me rendre de l'aéroport au Lido. Il n'y avait personne avec un panneau pour venir me chercher. Je ne m'y attendais pas, car personne ne me connaissait.

Als ich endlich das Kino gefunden hatte, war der Film vorbei und alla Türen schon verschlossen. Auf der Treppe saßen meine beiden zu Tode betrübten Schauspieler. Arthur war einfach nur stinksauer, und

Kai Fischer hatte so geheult, dass ihr ganzes Gesicht von Wimperntusche verschmiert war. «Da sind wir zum ersten Mal auf einem grossen Festival, und wer ist nicht da? Der Regisseur ! Also hat kein Mensch mit uns auch nur ein Wort geredet, die haben nicht mal ein einziges Photo gemacht, die wussten ja nicht, wer wir sind. Du bist ein Vollidiot ! » Wir sind zusammen einen trinken gegangen.

Quand j'ai enfin trouvé le cinéma, le film était terminé et toutes les portes étaient déjà fermées. Sur l'escalier étaient assis mes deux acteurs, attristés à mort. Arthur était juste énervé et Kai Fischer avait tellement pleuré que tout son visage était maculé de mascara. «Nous sommes ici à un grand festival pour la première fois et qui n'y est pas ? Le réalisateur ! Personne ne nous a adressé la parole, ils n'ont même pas pris une seule photo, ils ne savaient pas qui nous étions. Vous êtes un idiot complet ! «Nous sommes allés boire une verre ensemble.

Mitten in der Nacht hat mich dann der Hotelportier geweckt. Man wollte, dass ich zur Polizeistation kame, um einen Mann zu identifizieren, der eine Schlägerei provoziert hatte (in einer berühmten Bar, wo schon Hemingway eingekehrt war). Die Bullen hatten meinen sturzbetrunkenen Tormann eingebuchtet. Ich konnte ihm eine Kautiön stellen, so dass er seinen Rausch im Hotelzimmer ausschlafen durfte. Ich hingegen musste nach der guten Tat sofort meine Tasche packen und zum Flughafen, um nach Spanien zurückzuffliegen. Vom Festival hatte ich keine Menschenseele getroffen, geschweige denn auch nur ein einziges Interview gegeben.

Au milieu de la nuit, le portier de l'hôtel m'a réveillé. Ils voulaient que je vienne au poste de police pour identifier un homme qui avait provoqué une bagarre (dans un célèbre bar où Hemingway était allé). Les flics avaient arrêté mon gardien de but ivre mort. J'ai pu payer sa caution pour qu'il puisse dormir dans une chambre d'hôtel. Moi, par contre, j'ai dû faire ma valise immédiatement après la bonne action et me rendre à l'aéroport pour rentrer en Espagne. Je n'avais pas rencontré une seule personne du festival, et encore moins donné une seule interview.

Monate später kam ein schweres Paket im Produktionsbüro an. Es enthielt eine goldene Statuette eines Lowen mit einer Plakette drauf: Prix Fipresci für DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELMETER. Der Preis des Internationalen Filmkritikerverbands ! Was beweist, dass es manchmal besser ist, wenn man kein Wort sagt.

Des mois plus tard, un paquet est arrivé au bureau de la production. Il contenait une statuette dorée d'un Lowen avec une plaque dessus : Prix Fipresci pour L'ANGOISSE DU GARDIEN DE BUT AU MOMENT DU PENALTY. Le prix de l'Association internationale des critiques de cinéma ! Ce qui prouve que parfois il vaut mieux ne pas dire un mot.

P28

4) FASSBINDEREI

4) FASSBINDERIE

Ich muss das Photo von diesem Haus irgendwo in Österreich gemacht haben, - während der Dreharbeiten am TORMANN wahrscheinlich - zu Ehren meines Freundes und grossen Kollegen Rainer Werner Fassbinder, der damals höchst lebendig war. (Wie der Fernseh Schnapschuss um die Zeit herum zeigt...)

J'ai dû prendre la photo de cette maison quelque part en Autriche, - pendant le tournage du GARDIEN probablement - en l'honneur de mon ami et grand collègue Rainer Werner Fassbinder, qui était bien vivant à l'époque. (Comme le montre l'instantané de la télévision à cette époque...)

Rainer Werner war von unfassbarer Produktivität. 1967 hatten wir uns beide an der Filmhochschule in München beworben, die in dem Jahr gerade eröffnet wurde. Wir waren beide Ärzte und beide 1945 nach dem Krieg geboren. Ich wurde angenommen, er nicht. Diese Ablehnung hat ihm nicht geschadet, im Gegenteil. Als ich vier Jahre später, nach meinem Abschluss, meinen ersten Spielfilm vorbereitete, drehte Rainer Werner seinen 12. Sie haben richtig gelesen: zwölf ! Was hatte man ihm auf einer Filmhochschule beibringen wollen?

Rainer Werner était incroyablement productif. En 1967, nous avions tous deux postulé à l'académie de cinéma de Munich, qui venait d'ouvrir cette année-là. Nous étions tous deux fils de médecins et tous deux nés en 1945 après la guerre. J'ai été accepté, lui non. Ce rejet ne lui a fait aucun mal, au contraire. Quatre ans plus tard, alors que je préparais mon premier long métrage après avoir obtenu mon diplôme, Rainer Werner réalisait son douzième film. Vous avez bien lu : douze ! Que lui aurait-on appris à l'école de cinéma ?

P30

5) NEW YORK, ERSTE IMPRESSIONEN

5) NEW YORK, PREMIÈRES IMPRESSIONS

Dank des TORMANNS bin ich das erste Mal nach New York gekommen. Anfang 1972 wurde ich vom Museum of Modern Art zu der Veranstaltung, New Directors, New Films' eingeladen. Inzwischen geht diese Reihe schon ins 47. Jahr, aber ich hatte das Glück, in der ersten Auswahl von 10 Filmen dabei zu sein.

Grâce à TORMANN, je suis venu à New York pour la première fois. Au début de l'année 1972, j'ai été invité par le Musée d'art moderne à l'événement «New Directors, New Films». Cette initiative en est à sa 47^e édition, mais j'ai eu la chance de faire partie de la première sélection de 10 films.

Ich kam am späten Nachmittag im Warwick Hotel an, schräg gegenüber vom MoMA. Es wurde schon dunkel und es regnete, so dass ich nur einen ersten Blick auf die Stadt erhaschen konnte. The Chrysler Building. Radio City Music Hall !

Je suis arrivé à l'hôtel Warwick, en face du MoMA, en fin d'après-midi. Il faisait déjà nuit et il pleuvait, je n'ai donc pu qu'avoir un premier aperçu de la ville. Le Chrysler Building. Radio City Music Hall !

P31

Den Grossteil der Nacht habe ich vor dem Fernseher zugebracht. Ich hatte noch nie amerikanisches Fernsehen, noch nie einen Film von Werbung unterbrochen gesehen und hatte mich noch nie vorher durch so viele Kanäle gezappt. (In Deutschland gab es damals nur zwei öffentliche Sender.)

J'ai passé la plupart de la nuit devant la télévision. Je n'avais jamais regardé la télévision américaine, je n'avais jamais vu un film interrompu par des publicités et je n'avais jamais zappé sur autant de chaînes. (En Allemagne, il n'y avait que deux chaînes publiques à l'époque).

Am nächsten Morgen habe ich zuerst vom Bett aus ein Bild gemacht; im Fenster waren die Wolkenkratzer gegenüber zu ahnen ! Der zweite Blick ging hinunter auf die Sixth Avenue. Ein Protestmarsch überquerte die W 54th Street.

Le lendemain matin, j'ai d'abord pris une photo depuis mon lit ; par la fenêtre, on pouvait deviner les gratte-ciel de l'autre côté de la rue ! La deuxième vue était en bas de la Sixième Avenue. Une marche de protestation traversait la 54^e rue ouest.

P32

Dann erst habe ich den Rest des Ausblickes gewürdigt. So hoch oben hatte ich noch nie übernachtet.

Ce n'est qu'alors que j'ai pu apprécier le reste de la vue. Je n'étais jamais monté aussi haut auparavant.

Später an diesem Tag stand ich auf dem Empire State Building. In der Ferne sah man die ssTürme des World Trade Centers, die damals noch im Bau waren .

Plus tard ce jour-là, je me suis tenu au sommet de l'Empire State Building. Au loin, on pouvait voir les tours du World Trade Center, qui étaient encore en construction à l'époque.

P34

In einem Supermarket habe ich Cambell Soups fotografiert, zu Ehren von Andy Warhol. Ich hab jede Menge Postkarten gekauft und an alle meine Freunde geschickt. Ich habe Fillmore East gesehen!

J'ai photographié les soupes Cambell dans un supermarché, en l'honneur d'Andy Warhol. J'ai acheté beaucoup de cartes postales et je les ai envoyées à tous mes amis. J'ai vu Fillmore East !

Nach Z atemlosen Tagen, in denen auch der TORMANN gezeigt worden war und ich die ersten Interview meinen Lebens gegeben hatte, war der, offizielle Teil meines Besuches vorbei, Ich musste aus dem wunderbaren Warwick Hotel ausziehen...

Après X jours haletants, au cours desquels le «gardien de but» a été présenté et j'ai donné la première interview de ma vie, la partie officielle de ma visite était terminée, je devais quitter le merveilleux hôtel Warwick...

6) AUF DER SUCHE NACH AMERIKA

6) À LA RECHERCHE DE L'AMÉRIQUE

Ich hatte noch eine zweite Mission auf meiner ersten Amerikareise. Ein paar Monate vorher war mir ein Film angeboten worden nach dem romantischen Roman von Nathaniel Hawthorne, DER SCHARLA-CHROTE BUCHSTABE.

J'ai eu une deuxième mission lors de mon premier voyage en Amérique. Quelques mois plus tôt, on m'avait proposé un film basé sur le roman romantique de Nathaniel Hawthorne, La Lettre Ecarlate..

Unsere junge Produktionsfirma Filmverlag der Autoren hatte soeben den TORMANN fertiggestellt. Das war die Chance, einen viel grösseren Film zu produzieren. Unbekümmert, wie ich war, dachte ich: «Klar, das kann ich !» (Vielleicht hatte ich noch nicht von der Binsenweisheit gehört, dass der zweite Film der schwerste sein sollte...)

Notre jeune société de production Filmverlag der Autoren venait de terminer «Le gardien de but». C'était l'occasion de produire un film beaucoup plus important. Insouciant comme je l'étais, j'ai pensé, «Bien sûr, je peux faire ça !». (Peut-être n'avais-je pas entendu parler du truisme selon lequel le deuxième film doit être le plus difficile...)

Aber vor allem war da die Aussicht, in Amerika zu drehen ! Die Geschichte spielte in Neu-England, im Boston des 17. Jahrhunderts. Meine beste Chance, einen Ort zu finden, wo man so einen historischen Film drehen konnte, sei in Salem, sagte man mir. Also fuhr ich aus New York heraus nach Massachusetts. Zum ersten Mal war ich, auf dem Land' in Amerika, und fuhr auch zum ersten Mal ein amerikanisches Auto. Es war Anfang März, das Wetter war eklig, und ich fand heraus, dass diese grossen Kisten vor allem gebaut waren, um geradeaus zu fahren, und bei Schnee oder Regen geradezu gemeingefährlich waren.

Mais surtout, il y avait la perspective de tourner en Amérique ! L'histoire se déroule en Nouvelle-Angleterre, dans le Boston du XV^e siècle. Ma meilleure chance de trouver un endroit pour tourner un tel film historique était à Salem, m'a-t-on dit. J'ai donc quitté New York pour le Massachusetts. Pour la première fois, j'étais «à la campagne» en Amérique, et pour la première fois aussi, je conduisais une voiture américaine. C'était au début du mois de mars, le temps était exécrable et j'ai découvert que ces grosses voitures étaient construites principalement pour aller droit et étaient carrément dangereuses dans la neige ou la pluie.

P43

Die Stadt Salem war eine einzige Enttäuschung. Völlig ausgeschlossen, hier einen historischen Film drehen zu wollen. Also fuhr ich an der Küste entlang weiter. Letzten Endes brauchte die Geschichte nur eine einfache Siedlung, irgendwo am Meer. Mittlerweile hatte ich mein ganzes Farbmateriale

aufgebraucht und fotografierte in schwarz-weiss weiter. Ich hoffte chnehin, den Film monochrom drehen zu können.

La ville de Salem était une déception. Il était totalement hors de question de tourner un film historique ici. J'ai donc continué à longer la côte. En fin de compte, l'histoire avait juste besoin d'une simple colonie, quelque part au bord de la mer. Entre-temps, j'avais épuisé tout mon matériel couleur et j'ai continué à photographier en noir et blanc. J'espérais de toute façon tourner le film en monochrome.

P44

Unterdessen war der Schnee wieder geschmolzen, es war nur noch kalt und ungemütlich. Und schliesslich fand ich auch einen leeren Strand, aber inzwischen war ich so enttäuscht davon,

Pendant ce temps, le soleil avait encore disparu, il faisait froid et c'était inconfortable. Et finalement, j'ai trouvé une plage vide, mais en attendant, j'ai été très déçu par celle-ci,

wie dieses ländliche Amerika. aussah und wie wenig diese ewig gleichen Kleinstädte und Landstriche auch nur im Entferntesten dem Neu-England glichen, das ich mir vorgestellt oder erhofft hatte, dass mir diese monochrom Polaroids schnurzegal waren. Und bei dem Regen und der Kälte waren meine Finger so klamm, dass ich dann auch die Fixierflüssigkeit nicht mehr drüber strich. Ich hab die Bilder einfach in die Tasche gesteckt.

et à quel point ces mêmes vieilles villes et campagnes ne ressemblaient pas à la Nouvelle-Angleterre que j'avais imaginée ou espérée, que je ne me suis pas soucié de ces polaroids monochromes. Et sous la pluie et dans le froid, mes doigts étaient si moites que je n'ai même pas passé le liquide de fixation sur eux. J'ai juste mis les photos dans ma poche.

Zurück in Deutschland war mir dann bald klar, dass an ein Drehen in den USA überhaupt nicht zu denken war. Das war nichts als ein Hirngespinnst gewesen. Und so landeten diese Polaroids von der sinnlosen Motivsuche in einer Box, aus der sie dann erst 40 Jahre später wieder zum Vorschein kamen.

De retour en Allemagne, il m'est vite apparu que le tournage aux États-Unis était hors de question. Ce n'était rien d'autre qu'une chimère. Et c'est ainsi que ces polaroids issus de la recherche inutile de motifs ont fini dans une boîte, d'où ils ne sont ressortis que 40 ans plus tard.

Als der Archivar mich fragte, wo und wie diese Bilder einzuordnen wären, war ich erst einmal ratlos und hielt dass für die deutsche Ostseeküste, von einer Reise, die dann zu einem anderen Film geführt hatte. Erst als ich das Auto sah, dämmerte es mir wieder: Amerika ! East Coast. Hawthorne. Puritaner. Zerplatzte Träume...

Lorsque l'archiviste m'a demandé où et comment ces photos pouvaient être classées, j'ai d'abord été désemparé et j'ai pensé qu'il s'agissait de la côte baltique allemande, d'un voyage qui avait ensuite donné lieu à un autre film. Ce n'est qu'en voyant la voiture que j'ai compris : l'Amérique ! Côte Est. Hawthorne. Les puritains. Des rêves brisés...

Diese Polaroids waren gealtert, aber das Erstaunliche war : Sie waren dadurch nur schöner geworden ! Jetzt erst zeigten sie den Ort, den ich gesucht hatte: ein verlorenes Amerika.

Ces polaroids avaient vieilli, mais ce qui est étonnant, c'est qu'ils étaient devenus encore plus beaux ! Ce n'est que maintenant qu'ils ont montré l'endroit que je cherchais : une Amérique perdue.

P50

7) DIE SPIELREGEL

7) LA RÈGLE DU JEU

Zurück in New York habe ich zuerst im Chelsea Hotel gewohnt (wegen seiner Rock'n' Roll-Geschichte) und versucht, an dem neuen Projekt zu arbeiten. Aber bald konnte ich mir das nicht mehr leisten und musste ins wesentlich abgerocktere Village Plaza Hotel umziehen.

De retour à New York, j'ai d'abord séjourné au Chelsea Hotel (en raison de son histoire rock'n'roll) et j'ai essayé de travailler sur le nouveau projet. Mais bientôt, je n'ai plus pu me le permettre et j'ai dû déménager au Village Plaza Hotel, beaucoup plus rock.

P52

Eine gute Erinnerung habe ich trotzdem an diese Tage. Ich habe meine Polaroid-Kamera nie im Zimmer liegenlassen, weil ich Angst hatte, dass sie dort sofort gestohlen würde; in dem Hotel wchnten einige zweifelhafte Gestalten. Und dann vergass ich die Kamera glatt eines Morgens, in dem Café, wo ich jeden Morgen frühstückte. Als ich den Verlust bemerkte, war ich schon im nächsten U-Bahn-Eingang. In Panik rannte ich zurück, als mir der alte Mann entgegengelauten kam der neben mir seinen Kaffee geschlurft hatte. Er schwenkte schon von weitem die Kamera über dem Kopf und war sichtlich frch, mich noch gefunden zu haben,, Die brauchen Sie noch, Junger Mann», sagte er, gab mir die Kamera und machte auf dem Absatz kehrt.

Néanmoins, je garde un bon souvenir de cette époque. Je ne laissais jamais mon appareil photo Polaroid dans la chambre, car j'avais peur qu'on me le vole immédiatement ; l'hôtel abritait des personnages douteux. Et puis j'ai oublié l'appareil photo un matin, dans le café où je prenais mon petit-déjeuner tous les matins. Le temps que je remarque la perte, j'étais déjà dans le métro le plus proche. Je suis revenu en courant, paniqué, lorsque le vieil homme qui sirotait son café à côté de moi s'est précipité vers moi. Il agitait déjà de loin la caméra au-dessus de sa tête et était visiblement heureux de m'avoir trouvé. «Vous aurez besoin de ça, jeune homme», a-t-il dit en me tendant la caméra et en tournant les talons.

Schliesslich war selbst das Village Plaza zu teuer und ich zog in eine Privatunterkunft, ins Hinterzimmer einer Töpferei in der Cornelia Street, Das lag gleich neben dem Ofen und war mollig warm. Meine rote Olivetti arbeitet überall gleich gutmütig und war unabhängiger von meiner Umgebung als ich.

Finalement, même le Village Plaza était trop cher et j'ai déménagé dans un logement privé, dans l'arrière-salle d'une poterie sur Cornelia Street, qui était juste à côté du poêle et était bien chaude. Mon Olivetti rouge fonctionnait aussi bien partout et était plus indépendant de mon environnement que je ne l'étais.

P56

Im amerikanischen Fernsehen sah ich in dieser Zeit, verstümmelt wie alle anderen, einen meiner Lieblingsfilme, den ich mir in Paris einmal einen ganzen Tag lang angeschaut hatte (als ich noch dachte, dass ich Maler werden wollte). Ich hatte ein Ticket für eine Mittagsvorstellung gekauft und habe den Film dann fünfmal hintereinander gesehen. (Damals konnte man in Saint Germain mit einer einzigen Karte den ganzen Tag lang im Kino bleiben, so lang man wollte.)

A la télévision américaine, j'ai vu un à l'époque un de mes films préférés, massacré comme toujours, que j'avais déjà regardé toute une journée à Paris (quand je pensais encore vouloir être peintre). J'avais acheté un billet pour une projection à l'heure du déjeuner et j'ai regardé le film cinq fois de suite. (A cette époque, à Saint Germain, on pouvait rester au cinéma aussi longtemps qu'on le voulait avec un seul ticket).

Da war er also wieder, LA REGLE DU JEU (DIE SPIELREGEL), diesmal mit englischen Untertiteln. Der Film war mir so nah, und so lieb, dass ich eine ganze Menge meiner kostbaren Polaroids opferte, um festzuhalten, wie Jean Renoir im Bärenkostüm sich in Amerika behaupten würde, auch wenn er dort alle 10 Minuten von einem Werbeblock rüde unterbrochen wurde. Er hielt sich wacker und war so zärtlich und komisch wie immer. Aber jeder Film, sogar einer wie dieser, wurde unter diesen Umständen gedemütigt und geriet dabei selbst notgedrungen zu einer Art Werbung: als ob Jean Renoir etwas zum Verkauf anzupreisen gehabt hatte!

C'était donc à nouveau LA REGLE DU JEU, cette fois avec des sous-titres anglais. Ce film m'était si cher que j'ai sacrifié un grand nombre de mes précieux polaroids pour montrer comment Jean Renoir en costume d'ours tiendrait son rang en Amérique, même s'il y était grossièrement interrompu par une pause publicitaire toutes les 10 minutes. Il a tenu son rang et a été aussi tendre et drôle que jamais. Mais tout film,

même un film comme celui-ci, a été victime d'une humiliation dans ces circonstances et est devenu, par la force des choses, une sorte de publicité : comme si Jean Renoir avait eu quelque chose à vendre !

P64

8) STIERKAMPFER UND PURITANER

8) TOREROS ET PURITAINS

Unsere kleine Filmproduktion Filmverlag der Autoren hatte sich mit dem SCHARLACHROTEN BUCHSTABEN übernommen. Wir hatten schon zu viel in die Entwicklung investiert, und als ein Teil der Finanzierung auseinanderbrach, war unsere einzige Überlebenschance, den Film trotzdem zu machen, Aber eben billiger. Eine spanische Koproduktion rettete uns.

Notre petite production cinématographique, Filmverlag der Autoren, s'était surmenée avec SCHARLACHROTEN BUCHSTABEN. Nous avions déjà trop investi dans le développement, et lorsqu'une partie du financement s'est effondrée, notre seule chance de survie était de faire le film quand même, mais à moindre coût. Une coproduction espagnole nous a sauvés.

Der einzige Haken und Nachteil: Ich musste den Film in Spanien drehen. Die Puritaner wurden grosstenteils von spanischen Katholiken gespielt. Der Cast war deutsch, französisch, russisch, holländisch und schwedisch, und wir drehten auch in all diesen Sprachen, nur nicht in englisch. Der einzige, Indianer' in der Geschichte war ein ehemaliger Torero, dessen Adlernase (und eine lange Perücke) ihn dazu wohl qualifizierten. (Er war ein ganz lieber Kerl, der das Stierkämpfen aufgeben musste, nachdem ein Bulle ihm den Knochel zerfetzt hatte.)

Le seul problème et inconvénient : je devais tourner le film en Espagne. Les puritains étaient joués principalement par des catholiques espagnols. Le casting était composé d'Allemands, de Français, de Russes, de Néerlandais et de Suédois, et nous avons tourné dans toutes ces langues, sauf l'anglais. Le seul « Indien » de l'histoire était un ancien torero dont le nez d'aigle (et la longue perruque) le qualifiait comme tel. (C'était un type très gentil qui a dû abandonner la tauromachie après qu'un taureau lui ait déchiré les os).

Hester Prynne wurde von Senta Berger gespielt, die damals international Karriere machte und bekannt war durch Filme, die sie mit Sam Peckinpah und Terence Young gedreht hatte. Sie war grossartig, so wie das 7-jährige holländische Mädchen, das ihre Tochter Pearl spielte, den Stein des Anstosses,

Hester Prynne était interprétée par Senta Berger, qui avait à l'époque une carrière internationale et était connue pour les films qu'elle avait réalisés avec Sam Peckinpah et Terence Young. Elle était géniale, tout comme la petite Hollandaise de 7 ans qui jouait sa fille Pearl, la pomme de discorde,

Ich war das Problem, Oder vielmehr: Ich hatte ein Problem. Ich glaubte keine Sekunde lang an unsere Drehorte. Die galizische Küste war einfach nicht die amerikanische Ostküste, aber das war noch Gold gegen den Schauplatz, an dem wir die Siedlung in Massachusetts drehen sollten: ein Westerndorf eine halbe Stunde ausserhalb von Madrid, wo ansonsten Italowestern gedreht wurden. (Wer dachte, die waren in Italien gedreht, sei eines Besseren belehrt.) Der spanische Bühnenbildner hatte keine anderen Mittel im Budget als das ganze vermaledeite Dorf schwarz anzustreichen. Und selbst in schwarz sah es immer noch so aus wie ein Set aus einem Django-Film.

J'étais le problème, ou plutôt : j'avais un problème. Je n'ai pas cru une seconde à nos lieux de tournage. La côte galicienne n'était tout simplement pas la côte Est américaine, mais c'était quand même de l'or en barre par rapport au lieu où nous devons tourner la colonie dans le Massachusetts : un village de westerns à une demi-heure de Madrid, où l'on tourne d'autres westerns italiens. (Si vous pensiez qu'ils ont été tournés en Italie, vous vous trompiez.) Le décorateur espagnol n'avait pas d'autre moyen dans son budget que de peindre tout le village en noir. Et même en noir, ça ressemblait toujours à un décor d'un film de Django.

Als Kenner von Italowestern habe ich noch Jahre danach festgestellt, dass diese Filme alle einen merkwürdigen neuen Look hatten: Sie spielten aus unerfindlichen Gründen in schwarzen Kaffern, die in der Sonne vor sich hin schmorten. Und ich war immer der einzige im Kino, der wusste warum...

En tant que connaisseur des westerns spaghettis, j'ai remarqué pendant des années que ces films avaient tous un nouveau look étrange : pour une raison inconnue, ils se déroulaient dans des paysages de café noir, mijotant au soleil. Et j'étais toujours le seul dans le cinéma à savoir pourquoi...

Auf jeden Fall liess der Mangel an Vertrauen in meine Drehorte auch das Zutrauen in meine Geschichte und meine Figuren schwinden und mich an meiner eigenen Befähigung Filme zu machen zweifeln. Darüber hinaus dämmerte es mir, dass ich keinerlei Talent für Kostümfilme oder historische Filme hatte. Ob ich überhaupt irgendein Talent hatte, war die Frage.

En tout cas, le manque de confiance dans mes lieux de tournage m'a également fait perdre confiance dans mes histoires et mes personnages, et m'a fait douter de ma propre capacité à faire des films. De plus, je me suis rendu compte que je n'avais aucun talent pour les films en costumes ou historiques. La question était de savoir si j'avais un quelconque talent.

Was wusste ich wirklich über das heroische Leben einer Frau, die im 17. Jahrhundert gegen die Sitten ihrer Zeit rebellierte? Wer war ich denn, dass ich mir anmasste, ich könne so einer Figur auch nur im Entferntesten gerecht werden, in ihre Haut schlüpfen? Hatte ich überhaupt etwas über die Seele einer Frau zu sagen?

Que savais-je vraiment de la vie héroïque d'une femme qui s'était rebellée contre les mœurs de son temps, au XVI^e siècle ? Qui étais-je pour croire que je pourrais, même de loin, rendre justice à un tel personnage, me glisser dans sa peau ? Est-ce que j'avais quelque chose à dire sur l'âme d'une femme ?

Schon während dieser leidvollen Dreharbeiten begann ich über ein mögliches nächstes Projekt nachzudenken. Warum nicht tatsächlich in Amerika drehen und dabei von meiner eigenen kurzen (aber wahren) Erfahrung erzählen? Und warum dann nicht mit den einzigen beiden Darstellern, an die ich an diesem verkorksten Schauplatz wirklich glaubte : die kleine Yella Rottländer, die Pearl mit nimmermüder Freude spielte, und Rüdiger Vögler, den ich von dem Dorfdeppen im TORMANN immerhin zu einer Sprechrolle als Seemann aufgewertet hatte?

Même pendant ce tournage douloureux, j'ai commencé à réfléchir à un éventuel prochain projet. Pourquoi ne pas tourner en Amérique, en racontant ma courte (mais vraie) expérience ? Et puis, pourquoi ne pas utiliser les deux seuls acteurs auxquels je croyais vraiment dans ce décor bordélique : la petite Yella Rottländer, qui jouait Pearl avec une joie inlassable, et Rüdiger Vögler, que j'avais au moins fait passer de l'idiot du village dans TORMANN à un rôle parlant de marin ?

Was wäre, wenn ich den nächsten Film alleine schreibe, ohne Vorlage? Was wäre, wenn ich alles auf eine Karte setzen und einen Film machen würde, den sonst niemand machen konnte? (Und genau das war mein flaes Gefühl beim SCHARLACHROTEN BUCHSTABEN : das Wissen, dass andere Regisseure das hätten besser machen können !)

Et si je faisais le prochain film seul, sans scénario ? Et si je mettais tous mes œufs dans le même panier et que je faisais un film que personne d'autre ne pourrait faire ? (Et c'est exactement le sentiment que j'ai éprouvé à l'égard des LETTRES ECARLATTES : la certitude que d'autres réalisateurs auraient pu faire mieux).

Wenn ich mit diesem Filmemachen weitermachen wollte, mußte ich mir selbst beweisen, daß ich eine Handschrift hatte. SUMMER IN THE CITY hatte John Cassavetes Tribut gezollt. DER TORMANN stand tief in Alfred Hitchcocks Schuld und SCARLET LETTER war eine Art David Lean für Arme.

Si je voulais continuer à faire des films, je devais me prouver que j'avais une signature. SUMMER IN THE CITY avait rendu hommage à John Cassavetes. THE TORMAN était profondément redevable à Alfred Hitchcock et LETTRES ECARLATTES était une sorte de David Lean du pauvre.

Da musste schon mehr bei rauskommen ! Vor meinem inneren Auge nahm ,mein erster eigener Film' Gestalt an, zumindest als Traum.

Il devait y avoir plus que ça ! Dans mon esprit, «mon premier film personnel» a pris forme, du moins en rêve.

9) GEYSERS ET CHUTES À EAU

Als also der SCHARLACHROTE BUCHSTABE über- und ausgestanden war, und ich mich auf meine nächste Amerikareise machte, Anfang 1973, hatte ich einen, Alles-oder-Nichts-Plan': Ich wollte einen Film mit kleinem Team und kleinem Budget machen, bei dem ich alle Freiheit der Welt hätte, Dinge beim Drehen zu verändern. Das fing erst einmal mit dem billigsten Flug an, den es überhaupt nach New York gab, von Luxemburg aus, mit Icelandic Air.

Ainsi, lorsque la LETTRES ECARLATTES a été terminée et que j'ai entrepris mon voyage suivant en Amérique, au début de 1973, j'avais un plan «tout ou rien» : Je voulais faire un film avec une petite équipe et un petit budget, où j'aurais toute la liberté du monde pour changer les choses pendant le tournage. Cela a commencé par le vol le moins cher pour New York, depuis le Luxembourg, avec Icelandic Air.

Auf dem ersten Flugabschnitt setzte eines der Triebwerke aus, und alle Passagiere mussten die Maschine in Keflavik verlassen. Es könnte ein paar Tage dauern, wurde uns gesagt, bevor es weiterginge. Bei dem Blick aus dem Hotelfenster herunter auf des Flugfeld war klar, dass wir mitten im Nirgendwo festsassen. Ich habe schnell eines der wenigen Mietautos reserviert, um am nächsten Tag das unbekannte Inselnd kennenzulernen.

Au départ du premier vol, un des moteurs est tombé en panne et tous les passagers ont dû quitter l'avion à Reykjavík. Cela pourrait prendre quelques jours, nous a-t-on dit, avant que nous puissions continuer. En regardant de la fenêtre de l'hôtel vers l'aérodrome, il était clair que nous étions coincés au milieu de nulle part. J'ai rapidement réservé l'une des rares voitures de location pour faire connaissance avec ce pays insulaire inconnu dès le lendemain.

P92

Ich sah eine ganze Menge Wasserfälle und war an diesem kalten und regnerischen Nachmittag weit und breit (fast) der einzige, der das majestätische Schauspiel erlebte, wie der Grosse Geysir jede halbe Stunde hoch in den Himmel aufschoss. Ich habe eine ganze Packung meiner kostbaren Polaroids verachossen, um den Sekundenbruchteil zu erwischen, bevor die grosse Wasserblase zu dem Strahl aufplatzte. Mit der letzten Aufnahme habe ich es dann geschafft, danach wäre es zu dunkel gewesen.

J'ai vu un grand nombre de cascades et j'ai été (presque) le seul de loin en loin, en cet après-midi froid et pluvieux, à assister au spectacle majestueux du Grand Geyser qui s'élève dans le ciel toutes les demi-heures. J'ai gaspillé un paquet entier de mes précieux polaroids pour saisir la fraction de seconde avant que la grosse bulle d'eau n'éclate dans le jet. Je l'ai fait avec la dernière photo, après ça, ça aurait été trop sombre.

P72

Weil wir weiter auf einen Ersatzflieger warteten, bin ich mit einer Fähre auf die Insel Heimaey übergesetzt. Ich erinnerte, von dem Vulkanausbruch gelesen zu haben, der dort vor einiger Zeit stattgefunden hatte. Niemand war ums Leben gekommen, weil die gesamte Bevölkerung rechtzeitig evakuiert worden war. Die Häuser rund um den Hafen waren alle unter der Asche verschüttet. Ich habe mich in eines der Häuser hineingewagt. Man konnte nicht umhin, an Pompeji zu denken...

Comme nous attendions toujours un avion de remplacement, j'ai pris un ferry pour l'île de Heimaey. Je me suis souvenu avoir lu un article sur l'éruption volcanique qui s'y était produite il y a quelque temps. Personne n'était mort car toute la population avait été évacuée à temps. Les maisons autour du port ont toutes été enterrées sous la cendre. Ich s'est aventuré dans une des maisons. On ne pouvait s'empêcher de penser à Pompéi...

P76

10) NEW YORK REVISITED

Nach dem isländischen Abstecher in New York angekommen, habe ich sofort angefangen, mir das neue Projekt auszumalen, von dem eo also abhängen würde, ob ich beim Filmemachen bleiben, oder

doch reumütig zum Malen oder Schreiben zurückkehren würde. Ich hatte eine ungefähre Geschichte im Kopf und den Wunsch, zumindest den Anfang davon in den USA zu drehen. Dann sollte der Film nach Europa zurückkehren, über Island natürlich. Meine Hauptdarsteller : ein photojournalist namens Phillip Winter und ein kleines Mädchen, dessen Existenz in meiner Geschichte von Chuck Berrys Song LONG DISTANCE INFORMATION beeinflusst war.

En arrivant à New York après le détour par l'Islande, j'ai immédiatement commencé à imaginer le nouveau projet qui déterminerait si je resterais dans le cinéma ou si je retournerais avec regret à la peinture ou à l'écriture. J'avais une histoire sommaire en tête et le désir d'en tourner au moins le début aux États-Unis. Puis le film devait retourner en Europe, via l'Islande bien sûr. Mes personnages principaux : un photojournaliste nommé Phillip Winter et une petite fille dont l'existence dans mon histoire a été influencée par la chanson de Chuck Berry, LONG DISTANCE INFORMATION.

Während ich am Drehbuch schrieb (irgendeine Fassung würde ich brauchen, um den Film finanzieren zu können), wchnte ich bei einer Bekannten, die für eine deutsche Presseagentur arbeitete. Ich zog kreuz und quer durch die Stadt, so viel ich konnte. Der Brunnen von Alice im Wunderland im Central Park hatte sicher einiges mit der Wahl meines Titels zu tun...

Pendant que j'écrivais le scénario (j'aurais besoin d'une version pour pouvoir financer le film), je suis resté chez une connaissance qui travaillait pour une agence de presse allemande. J'ai sillonné la ville autant que je le pouvais. La fontaine d'Alice au pays des merveilles à Central Park doit avoir quelque chose à voir avec mon choix de titre...

P80

Ich habe eine ganze Weile auf dem Empire State Building zugebracht. Hier oben würde ich sicher eine Szene spielen lassen wollen. Das World Trade Center war inzwischen fertig gebaut und machte dem Begriff ‚Wolkenkratzer‘ alle Ehre.

J'ai passé un bon moment sur l'Empire State Building. Je voudrais certainement monter une scène ici. Le World Trade Center était alors terminé et méritait bien le nom de «gratte-ciel».

P86

Meine Erkundung von New York machte Fortschritte, ebenso wie die Vorbereitung für ALICE IN DEN STADTEN. Ich hatte ein Drehbuch abgeschickt und war guten Mutes, bis mich meine Bekannte zu einer Pressevorführung mitnahm. Der neue Film von Peter Bogdanovich, PAPER MOON, sollte anlaufen.

Der war sehr schön in schwarz-weiß gedreht, aber schon bald überkam mich das beklemmende Gefühl, genau jener Geschichte zu folgen, die ich gerade geschrieben hatte : Ein Handelsreisender nimmt ein Mädchen mit auf die Reise, um das Kind zuhause abzuliefern... Da waren nicht nur Bezüge zu meinem Drehbuch, dachte ich, das WAR mein Drehbuch ! Oder verdmmt nach dran ! Sogar das Ende Ahnelte meinem auf i-Tüpfelchen. Ich war am Boden zerstört. Das war ein Zeichen ! Es hatte nicht sollen sein !

Le film était magnifiquement tourné en noir et blanc, mais j'ai rapidement été envahi par le sentiment oppressant de suivre l'histoire que je venais d'écrire : un vendeur ambulant emmène une jeune fille en voyage pour lui permettre d'accoucher chez elle..... Il n'y avait pas seulement des références à mon scénario, je me suis dit que c'était vraiment mon scénario ! Ou, d'une manière tordue, après ! Même la fin ressemblait à la mienne. J'étais dévasté. C'était un signe ! Ce n'était pas censé être !

Ich stolperte aus dem Columbus Tower heraus - ich erinnere mich an jeden Moment dieses Tages - und rief sofort per R-Gespräch unser Büro in München an. Und als der Produktionshelfer dann am Apparat war, habe ich, ohne gross zu zögern, den Film abgeblasen. Der arme Mann war entsetzt: Er hatte gute Nachrichten für mich : Unsere Finanzierung sei so gut wie sicher. Er bräuchte mich nur bald zurück, um alles festzuzurren. Ich hab ihm gesagt, er solle es vergessen. «Der Film ist schon gedreht worden !

Je suis sorti en titubant de la Columbus Tower - je me souviens de chaque instant de cette journée - et j'ai immédiatement appelé notre bureau de Munich en PCV. Et lorsque l'assistant de production était alors en ligne, j'ai, sans beaucoup d'hésitation, annulé le film. Le pauvre homme était horrifié : il avait de bonnes

nouvelles pour moi : notre financement était pratiquement assuré. Il aurait seulement besoin que je revienne bientôt pour tout régler. Je lui ai dit d'oublier ça. «Le film a déjà été tourné !

Ich war ziemlich verzweifelt und beschloss, nach Hause zu fahren. Aber zum Abschied gönnte ich mir ein Abendessen im coolen CBGB (das vor kurzem eröffnet hatte). Und wie ich da im Café neben dem Club sass und über meine ungewisse Zukunft brütete, kam eine hochgewachsene junge Frau auf mich zu und fragte mich, ob sie den freien Stuhl von meinem Tisch haben könnte. Ich würde auf niemanden warten, sagte ich, den könne sie gerne haben.

J'étais assez désespéré et j'ai décidé de rentrer chez moi. Mais pour dire au revoir, je me suis offert un dîner au très cool CBGB (qui venait d'ouvrir). Et alors que j'étais assis dans le café à côté du club à ruminer sur mon avenir incertain, une grande jeune femme s'est approchée de moi et m'a demandé si elle pouvait avoir la chaise libre de ma table. Je n'attendais personne, j'ai dit qu'elle était la bienvenue.

P88

Kurz darauf kam sie zurück, Es habe sie verwundert, dass ich so unumwunden zugegeben hätte, hier allein zu sein, in diesem Laden sei das eher ungewöhnlich. Wo käme ich denn her und was würde ich hier machen? Ich sei aus Deutschland, sagte ich, Filmemacher, die letzte Nacht in New York,

Peu après, elle est revenue, en disant qu'elle était surprise que j'aie si ouvertement admis être seul ici, car c'était plutôt inhabituel dans ce magasin. D'où venais-je et que faisais-je ici ? J'étais d'Allemagne, j'ai dit, un cinéaste, hier soir à New York.

Das war auch schon das Ende der Unterhaltung. Aber im Weggdrehen hielt sie inne, schrieb eine Nummer auf ein Stück Papier und gab es mir; als Name stand nur drauf «Annie», «Rut' mich an, wenn Du mal nach San Francisco kommst. Ich flieg morgen zurück,» Ich steckte das Zettelchen ein und lachte etwas reserviert. Die Aussicht, so schnell nach San Francisco zu kommen, war gleich null.

C'était la fin de la conversation. Mais en se détournant, elle s'est arrêtée, a écrit un numéro sur un morceau de papier et me l'a tendu ; comme nom, il y avait seulement «Annie», «Appelle-moi si tu viens à San Francisco ». Je prends l'avion demain», j'ai empoché le morceau de papier et j'ai ri de façon un peu réservée. La perspective d'arriver à San Francisco si tôt était nulle.

Am nächsten Morgen habe ich mich allerdings dran erinnert, dass ich eine Art offene Einladung nach Berkeley hatte. Ich hatte den Leiter des Pacific Film Archive getroffen, Tom Luddy, der mich auf seinen Plan angesprochen hatte, eine «kleine Retrospektive» meiner ersten drei Filme zu machen und SUMMER IN THE CITY, THE GOALIE und SCARLET LETTER zu zeigen. Er hatte sich wohl auch schon Kopien besorgt, «Wenn Du Zeit hast, laden wir Dich gerne ein...»

Le lendemain matin, cependant, je me suis souvenu que j'avais une sorte d'invitation permanente à Berkeley. J'avais rencontré le directeur de la Pacific Film Archive, Tom Luddy, qui m'avait parlé de son projet de faire une «petite retrospective» de mes trois premiers films, avec SUMMER IN THE CITY, THE GOALIE et SCARLET LETTER. Je suppose qu'il avait déjà obtenu des copies aussi, «Si vous avez le temps, nous serions heureux de vous inviter...»

Als ich Tom am Apparat hatte und erzählte, dass ich gerade noch in New York sei, auf dem Sprung nach Deutschland, schlug er sofort vor, daß sie mir einen Flug zahlen würden, wenn ich für ein paar Tage nach Berkeley käme. Er würde die Filme dann sofort ins Programm nehmen und ein Publikumsgespräch organisieren. Ich legte auf, ein wenig verdattert. Das konnte ich nicht ablehnen. Statt zurück nach Deutschland würde ich nach Kalifornien fliegen.

Lorsque j'ai eu Tom au téléphone et que je lui ai dit que j'étais toujours à New York, en route pour l'Allemagne, il a immédiatement suggéré qu'ils paieraient un vol si je venais à Berkeley pour quelques jours. Il mettait alors immédiatement les films au programme et organisait une discussion avec le public. J'ai raccroché, un peu abasourdi. Je ne pouvais pas refuser. Au lieu de retourner en Allemagne, j'irais en Californie. Das war auch schon das Ende der Unterhaltung. Aber im Weggdrehen hielt sie inne, schrieb eine Nummer auf ein Stück Papier und gab es mir; als Name stand nur drauf «Annie», «Rut' mich an, wenn

Du mal nach San Francisco kommst. Ich flieg morgen zurück,» Ich steckte das Zettelchen ein und lachelte etwas reserviert. Die Aussicht, so schnell nach San Francisco zu kommen, war gleich null.

P92

11) WESTWARTS

11) LES WESTERNS

Bald ging es von New York nach San Francisco. Ich reiste mit leichtem Gepäck und war aufgeragt, zum ersten Mal an die Westküste zu fliegen. (Was wohl der Grund dafür war, dass ich diesen Flug so ausführlich dokumentierte.)

J'ai bientôt quitté New York pour San Francisco. J'ai voyagé avec des bagages légers et j'étais excité à l'idée de prendre l'avion pour la côte ouest pour la première fois. (C'est probablement la raison pour laquelle j'ai documenté ce vol de manière si approfondie.)

P98

12) GOLDEN GATE

12) GOLDEN GATE

Vom Flughafen in San Francisco ging es gleich über die Bay Bridge nach Berkeley. Schon am nächsten Tag lief meine «Retrospektive». Ich erinnere mich lebhaft an die Diskussion mit dem Publikum nach den ersten beiden Filmen, da das ja etwas völlig Neues für mich war. Tom Luddy hatte eicher gut daran getan, meinen Abschlussfilm an der Filmhochschule nur im Anschluss daran, als letzten zu zeigen. Die abschliessende Vorführung von SUMMER IN THE CITY war jedenfalls unvergesslich.

De l'aéroport de San Francisco, j'ai traversé le Bay Bridge jusqu'à Berkeley. Dès le lendemain, ma «rétrospective» était lancée. Je me souviens très bien de la discussion avec le public après les deux premiers films, car c'était quelque chose de complètement nouveau pour moi. Tom Luddy avait certainement bien fait de montrer mon film de fin d'études à l'école de cinéma juste après, en dernier. En tout cas, la dernière projection de SUMMER IN THE CITY a été inoubliable.

Ungefähr ein Dutzend Leute waren nach dem Gespräch geblieben. Wie immer sass ich in der ersten Reihe, als der Film anfang. (Ich hab nie verstanden, warum die Leute im Kino lieber hinten sitzen wollen. Je weiter vorne, um so mehr füllt die Leinwand das Blickfeld...) Nach ungefähr einer Stunde habe ich mich einmal umgedreht. Mit einigem Erstaunen stellte ich fest, dass ausser mir niemand mehr im Saal war.

Une douzaine de personnes sont restées à la discussion. Comme d'habitude, je me suis assis au premier rang lorsque le film a commencé. (Je n'ai jamais compris pourquoi les gens préfèrent s'asseoir à l'arrière au cinéma. Plus on avance, plus l'écran remplit le champ de vision...). Après environ une heure, je me suis retourné une fois. Avec un certain étonnement, j'ai remarqué qu'il n'y avait plus personne dans le hall, à part moi.

Weil es inzwischen schon fast Mitternacht war, dachte ich, dass ich doch besser dem Vorführer sagen sollte, er könne abrechen und auch nach Hause gehen. Als ich den Weg in die Vorführkabine gefunden hatte, fand ich die ebenso verlassen vor. Der Mann war auch schon weg, ich war alleine mit meinem Film. Ich starrte auf die Leinwand, durch das kleine Guckfensterchen. Gibt es einen Film überhaupt, wenn ihm niemand zuschaut? Es gelang mir, den Projektor abzustellen und den Film auszuladen. (Zumindest eine Sache hatte ich auf der Filmhochschule gelernt.)

Comme il était presque minuit, j'ai pensé que je ferais mieux de dire au projectionniste d'arrêter et de rentrer chez lui. Quand j'ai trouvé le chemin de la cabine du projectionniste, je l'ai trouvée tout aussi déserte. L'homme était déjà parti et j'étais seul avec mon film. J'ai fixé l'écran, par le petit judas. Un film existe-t-il

vraiment si personne ne le regarde ? J'ai réussi à éteindre le projecteur et à décharger le film. (Au moins une chose que j'avais apprise à l'école de cinéma).

P100

Ein paar Tage lang habe ich San Francisco nur aus der Ferne gesehen. Dann fuhr ich schnurstracks zur Golden Gate Bridge. Meine Vorstellung von dieser Stadt war völlig von Hitchcocks VERTIGO geprägt. (Eine Fiktion, wie nur sonst eine, aber auch ein Dokument sondergleichen von San Francisco.) Zu dieser Brücke zu fahren, fühlte sich wie eine geradezu notwendige Pilgerfahrt an. (Aber dann noch drüber zu fahren, was der Film ja vermeidet, erschien schon fast wie eine Übertretung, geradezu ein Sakrileg.)

Pendant quelques jours, je n'ai vu San Francisco que de loin. Puis j'ai roulé jusqu'au Golden Gate Bridge comme un petit garçon. Mon idée de cette ville a été complètement influencée par le film VERTIGO d'Hitchcock. (Une fiction, comme seul un film peut l'être, mais aussi un film sur San Francisco.) Conduire jusqu'à ce pont ressemblait à un pèlerinage nécessaire. (Mais ensuite, rouler dessus, ce que le film évite, semblait presque une transgression, un sacrilège).

P104

Kurze Zeit später sass ich in einem Café in North Point. Mein erster Eindruck von San Francisco: Die Zeit lief hier anders als sonstwo. Es schien keinerlei Dringlichkeit zu geben.

Peu de temps après, j'étais assis dans un café de North Point. Ma première impression de San Francisco : le temps ne s'écoulait pas de la même manière ici qu'ailleurs. Il n'y avait pas d'urgence.

P105

Und schließlich gab es keinen Grund mehr, den Telefonanruf bei 'Annie' weiter aufzuschieben. Den Zettel mit der Nummer hatte ich jedenfalls sorgfältig aufbewahrt. Wenn ich sie nicht bei CBGB getroffen hätte, wäre ich nie hier gelandet... Sie ging auch gleich an den Apparat und lachte, als ich sagte, wer ich war. Sie sei schwer beschäftigt, meinte sie, und gab mir eine Adresse. Als ich dort klingelte, ließ sie mich ein, war aber gleichzeitig am Telefon, während sie einen großen Haufen Photos auf dem Boden sortierte. Sie gab mir zu verstehen, daß sie jetzt gerade keine Sekunde hätte, weil sie diesen Job gleich abgeben müsse, Sie war also Photographin, Ich wartete geduldig. Würde ich mit ihr zum Büro fahren und die Bilder abgeben? Klar.

Et finalement, il n'y avait plus de raison de repousser le coup de téléphone à Annie. De toute façon, j'avais soigneusement conservé le papier avec le numéro. Si je ne l'avais pas rencontrée au CBGB, je ne serais jamais arrivé ici... Elle a tout de suite répondu à l'appel et a ri quand j'ai dit qui j'étais. Elle était très occupée, m'a-t-elle dit, et m'a donné une adresse. Quand j'ai sonné, elle m'a laissé entrer, mais elle était en même temps au téléphone, en train de trier un gros tas de photos sur le sol. Elle m'a fait comprendre qu'elle n'avait pas une seconde à perdre, car elle devait rendre ce travail dans quelques instants, elle était donc photographe. Est-ce que j'allais l'accompagner au bureau et lui remettre les photos ? Bien sûr.

Das Büro war die Redaktion von 'Rolling Stone'. Auf ihrer Tür stand, Annie Leibovitz; Sie war gerade zur Chefphotographin befördert worden... Als das Redaktionstreffen vorbei war, wurde sie nicht so recht, was sie mit ihrem deutschen Besuch machen sollte, «Also, ich fahre gleich nach Los Angeles, mit dem Auto. Kommst Du mit? Karl!

Le bureau était celui de la rédaction de Rolling Stone. Sur sa porte, on pouvait lire : «Annie Leibovitz», elle venait d'être promue photographe en chef... Une fois la réunion de la rédaction terminée, elle ne savait pas trop quoi faire de sa visite allemande : «Bon, je pars tout de suite pour Los Angeles, en voiture. Tu viens avec moi ? Bien sûr !

13) CALIFORNIA DREAMIN'

13) RÊVE CALIFORNIEN

Bevor ich mich versah, lieBen wir San Francisco auch schon hinter uns und kurvten den Pacific Coast Highway hinunter nach Los Angeles. Annie fuhr ziemlich gut und schnell. (Das ist eine Zitat aus einem Raymond Chandler-Buch, aber ich weiß nicht mehr, aus welchem.) Ich habe unterwegs ein bisschen fotografiert, und Annie ebenso.

Avant même que je m'en rende compte, nous avions déjà laissé San Francisco derrière nous et descendu la Pacific Coast Highway jusqu'à Los Angeles. Annie conduisait plutôt bien et vite. (C'est une citation tirée d'un livre de Raymond Chandler, mais je ne sais plus lequel). J'ai pris quelques photos en route, et Annie aussi.

P 107

Mein erster Eindruck von LA war sein Himmel. Die Palmen, die da hinaufwuchsen, Die Billboards, die hinein gemalt waren. Sunset Boulevard! Hollywood Boulevard! Annie fand, dass ein Mensch nicht zum ersten Mal in LA sein konnte, ohne Disneyland gesehen zu haben. Also sind wir hin. Ich war chnehin überall zum ersten Mal, offensichtlich auch auf einem Pferd?

Ma première impression de LA était son ciel. Les palmiers qui y poussaient, les panneaux publicitaires qui y étaient peints. Sunset Boulevard ! Hollywood Boulevard ! Annie pensait qu'on ne pouvait pas venir à LA pour la première fois sans avoir vu Disneyland. Nous y sommes donc allés. De toute façon, j'étais partout pour la première fois, apparemment aussi à cheval,

P 104

Kurze Zeit später sass ich in einem Café in North Point. Mein erster Eindruck von San Francisco: Die Zeit lief hier anders als sonstwo. Es schien keinerlei Dringlichkeit zu geben.

Peu de temps après, je me suis assis dans un café de North Point. Ma première impression de San Francisco : le temps s'écoulait différemment ici qu'ailleurs. Il ne semblait pas y avoir d'urgence.

P 118

Und dann erinnerte ich mich daran, daß ich doch einen Menschen kannte in Los Angeles. Naja, es wäre zuviel gesagt, daß ich Sam Fuller ‚gekannt‘ hätte. Wir hatten uns im Jahr davor in Köln getroffen, als er TOTE TAUBE AUF DER BEETHOVENSTRASSE drehte und schnitt, und ich hatte ein längeres Interview mit ihm geführt. Am Ende dieses Gesprächs gab er mir seine Visitenkarte und raunte durch den dicken Qualm seiner Havanna-Zigarre: ‚Wenn Du jemals nach LA kommst, Junge, ruf mich an.‘ (Es scheint hier ein durchgängiges Thema zu geben von Leuten, die mir ihre kalifornische Nummer geben.) Das habe ich dann getan, ich rief Sam Fuller an. Er lud mich am nächsten Tag zum Frühstück ein. Dieses ‚richtig gute Jüdische Frühstück‘, wie seine Frau Christa es nannte, dauerte dann den halben Tag. Ich war zu scheu, Photos zu machen, aber Gott sei Dank war Annie dabei und hat diesen Moment festgehalten, der ein Wendepunkt in meinem Leben werden sollte,

Et puis je me suis souvenu que je connaissais une personne à Los Angeles. Enfin, ce serait trop dire que je «connaissais» Sam Fuller. Nous nous étions rencontrés l'année précédente à Koln, alors qu'il tournait et montait Pigeon mort sur la route de BEETHOVEN, et j'avais eu une longue conversation avec lui. A la fin de cet entretien, il m'a donné sa carte de visite et a murmuré à travers l'épaisse fumée de son cigare de la Havane : «Si jamais tu viens à LA, mon garçon, appelle-moi». (Il semble y avoir ici un thème constant de personnes qui me donnent leur numéro californien). C'est ce que j'ai fait, j'ai appelé Sam Fuller. Il m'a invité à prendre le petit-déjeuner le lendemain. Ce «très bon petit-déjeuner juif», comme l'appelait sa femme Christa, a duré la moitié de la journée. J'étais trop timide pour prendre des photos, mais Dieu merci, Annie était là et a immortalisé ce moment qui allait être un tournant dans ma vie,

Sam spürte von Anfang an, daß ich etwas auf dem Herzen hatte. SchlieBlich fragte er geradeheraus: «Wo drückt Dich der Schuh? Rück schon mit der Sprache raus, mein Freund...» Also holte ich tief Luft und erzählte Sam von diesem Filmprojekt, das mir so am Herzen lag, und wie ich es dann abblasen mußte, als ich herausfand, daß es schon gemacht worden war. Ich habe ihm dabei auch gestanden, daß ich mir Gedanken machte, ob ich mit dieser ganzen Filmerei weitermachen sollte oder nicht.

Dès le début, Sam a senti que j'avais quelque chose à l'esprit. Finalement, il m'a demandé sans détour : «Qu'est-ce qui te tracasse ? Parle, mon ami...». J'ai donc pris une grande inspiration et j'ai parlé à Sam de ce projet de film qui me tenait tant à cœur et de la façon dont j'ai dû l'annuler lorsque j'ai découvert qu'il avait déjà été réalisé. Je lui ai aussi avoué que je me demandais si je devais continuer à faire des films ou non.

Er hat mich angesehen, als ob ich nicht ganz bei Trost sei. Vor allem eine Sache stieß ihm auf. «Du sagtest, dieser Film wär schon so gut wie finanziert?!» «Ja,» meinte ich, «es ist kein großes Ding, aber praktisch drehfertig.» «HA!» unterbrach er mich und nahm sogar die Zigarre aus dem Mund. «Du bist ein Vollidiot, wenn Du das nicht machst ! Wen kümmert das, wenn jemand schon mal was Ähnliches gemacht hat? ANDERE ES !» schrie er, «Erzähl mir die Story !» Kaum hatte ich ihm auch nur den allerersten Anfang beschrieben, unterbrach er mich auch schon: »Genug ! Ich hab verstanden !» Und dann habe ich für eine gute Stunde kein Wort mehr sagen können. Es brach eine Naturgewalt über mich herein.

P119

Aus dem Stegreif erfand Sam ein gutes Dutzend möglicher Fortsetzungen jener Geschichte, die ich in groben Zügen dargelegt hatte. Er ging wild gestikulierend umher, wanderte um seinen Swimming Pool und palaverte mit lauter Stimme, stieg mit den Schuhen aufs Sofa, um auf mich herunterreden oder besser: auf mich herabschreien zu können, indem er mit beiden Armen um sich schwang, wobei er seine Zigarrenasche überall verstreute. (Christa deutete mir an, dass ich mir darüber keine Sorge machen sollte.) Sam vergass alles um sich herum, während diese endlose Tirade von möglichen Wendungen nur so aus ihm heraussprudelte. Einige hatten mit meiner ursprünglichen Geschichte nichts mehr zu tun, aber darum ging es schon lange nicht mehr. Es ging ihm nur darum, dass dieser junge Mann endlich verstünde, dass jede Story verändert, verdreht oder umerzählt werden könne, und dass kein Mensch von einem finanzierten Film abspringen dürfe.

Sam a inventé de toutes pièces une bonne douzaine de suites possibles à l'histoire que j'avais exposée dans les grandes lignes. Il se promenait en gesticulant frénétiquement, faisait le tour de sa piscine en palabrant d'une voix forte, montait sur le canapé avec ses chaussures pour pouvoir me parler de haut, ou plutôt me crier dessus en se balançant des deux bras tout en éparpillant la cendre de son cigare partout. (Christa m'a fait comprendre que je ne devais pas m'en inquiéter). Sam oubliait tout autour de lui, tandis que cette tirade interminable de tournures possibles jaillissait de lui. Certaines n'avaient rien à voir avec mon histoire initiale, mais ce n'était plus le problème depuis longtemps. Il voulait juste que ce jeune homme comprenne enfin que toute histoire peut être modifiée, déformée ou racontée différemment, et qu'aucune personne ne doit renoncer à un film financé.

Sam bläute mir den Mut wieder ein, der mich verlassen hatte, Hatte ich nicht chnehin einen Film chne Drehbuch machen wollen?!

Sam bläute mir den Mut wieder ein, der mich verlassen hatte, Hatte ich nicht chnehin einen Film chne Drehbuch machen wollen?!

Schliesslich war seine Zigarre auf einen Stummel heruntergeraucht. Sam legte mir eine Hand auf die Schulter, mit der anderen drängte er mir sein Telefon auf und sagte: «Hier, nimm das verdammte Ding und ruf Deinen Produzenten an!» Dann drehte er sich um, lachte sein schepperndes Lachen, holte sich eine neue Zigarre aus seinem Humidor und zündete sie sich genüßlich an.

Finalement, son cigare n'était plus qu'un mégot. Sam a posé une main sur mon épaule, de l'autre il m'a obligé à prendre son téléphone et m'a dit : «Tiens, prends ce foutu truc et appelle ton producteur !» Puis il s'est retourné, a ri de son rire grinçant, a sorti un nouveau cigare de son humidor et l'a allumé suffisamment.

In Anbetracht der Tatsache, daß es wirklich dieser Film war, ALICE, der mir die Überzeugung gab, daß ich es in mir hatte, Filme zu machen, die nicht nur andere Filme nachahmten, hat dieses, jüdische Frühstück' mit Sam den Lauf meines Lebens wirklich entscheidend verändert. Keine Ahnung, was sonst aus mir geworden wäre...

Etant donné que c'est vraiment ce film, ALICE, qui m'a donné la conviction que j'avais en moi la capacité de faire des films qui ne se contentaient pas d'imiter d'autres films, ce petit déjeuner juif avec Sam a vraiment changé le cours de ma vie. Je ne sais pas ce que je serais devenu sinon...

Wir haben wirklich ein :paar Wochen später zu drehen begonnen, PAPER MOON ist mir nie mehr in den Sinn gekommen. Und in der Tat habe ich meine Geschichte ziemlich verändert, und nachdem wir einmal in Schwung gekommen waren, habe ich auch nie mehr in das Drehbuch geschaut.

Nous avons vraiment commencé à tourner quelques semaines plus tard, PAPER MOON ne m'est plus jamais revenu à l'esprit. Et en fait, j'ai pas mal changé mon histoire, et une fois qu'on a pris notre élan, je n'ai plus jamais regardé le scénario non plus.

P122

14) ALICE IM SOFORTBILDWUNDERLAND

14) ALICE AU PAYS DES MERVEILLES EN IMAGES INSTANTANÉES

Knapp zwei Monate später war ich zurück in New York, mit einem kleinen Team von 8 Leuten, unseren Darstellern und vor allem mit meinem Kameramann Robby Müller, der alle meine bisherigen Filme gedreht hatte.

Moins de deux mois plus tard, j'étais de retour à New York avec une petite équipe de huit personnes, nos acteurs et surtout mon cameraman Robby Müller, qui avait tourné tous mes films précédents.

Dieses Mal gab es keine Entschuldigungen mehr. Ich würde endlich unter eigenen Bedingungen drehen, unterwegs, mit einem kleinen und flinken Team und Schauspielern, denen ich das (wandlungsfähige) Drehbuch auf den Leib geschrieben hatte. ‚Phillip Winter‘ (bei seinem ersten Auftritt, dem viele folgen sollten) ist auf dem Rückweg von einer glücklosen Reise durch die Staaten. Er sollte einen Artikel über ‚Die Amerikanische Landschaft‘ schreiben, hat aber nichts zustande gebracht ausser einen Stapel von Polaroids.

Cette fois, je n'avais plus d'excuses. J'allais enfin tourner à mes conditions, sur la route, avec une équipe réduite et agile, et des acteurs pour lesquels j'avais écrit le scénario (qui pouvait évoluer) sur mesure. Phillip Winter» (lors de sa première apparition, qui sera suivie de nombreuses autres) est sur le chemin du retour d'un voyage malheureux à travers les Etats-Unis. Il devait écrire un article sur 'Le paysage américain', mais il n'a rien produit d'autre qu'une pile de polaroids.

Er ist ziemlich pleite, und ihm bleibt nichts anderes übrig, als mit leeren Händen nach Europa zurück-zukehren. Im Reisebüro trifft er eine junge Frau, Lisa, die mit ihrer Tochter Alice ebenfalls die Heimreise antreten will. Viele Flüge sind wegen eines Fluglotsenstreiks ausgefallen, die einzige Verbindung geht am nächsten Tag über Amsterdam. Lisa muss noch dringend etwas mit einem Mann oder Freund erledigen (ganz genau will sie sich darüber nicht auslassen) und bittet Winter im letzten Moment, Alice mitzunehmen und auf sie aufzupassen, sie käme mit dem nächsten Flug hinterher.

Il est plutôt fauché et n'a pas d'autre choix que de rentrer en Europe les mains vides. Dans l'agence de voyage, il rencontre une jeune femme, Lisa, qui souhaite également rentrer chez elle avec sa fille Alice. De nombreux vols ont été annulés en raison d'une grève des contrôleurs aériens, la seule liaison passe par Amsterdam le lendemain. Lisa doit encore faire quelque chose d'urgent avec un mari ou un ami (elle ne veut pas en dire plus à ce sujet) et demande à Winter au dernier moment d'emmener Alice avec elle et de veiller sur elle, car elle sera en retard sur le prochain vol.

Den Rest der Geschichte erspare ich Ihnen. Ein wesentlicher Strang handelt jedenfalls davon, dass Winter Photos macht. Und das mussten unbedingt Polaroids sein ! Erstens war ich damit am meisten vertraut, und zweitens würde man ihm eben nicht nur beim Photographieren zuschauen, sondern hin und wieder auch einen Blick auf ein Ergebnis erhaschen. Zufällig hatte ich gelesen, dass Polaroid demnächst eine völlig neue Technik für Sofortbildphotographie vorstellen würde. Ich hatte nichts zu verlieren, so habe ich der Land Company geschrieben: Konnten wir womöglich einen Prototypen dieser neuen Kamera für unseren Film zur Verfügung gestellt bekommen?

Je vous épargne le reste de l'histoire. En tout cas, une partie importante de l'histoire concerne la prise de vues par Winter. Et il fallait absolument que ce soit des polaroids ! D'une part, c'était ce que je connaissais le mieux, et d'autre part, on ne se contentait pas de le regarder prendre des photos, mais on pouvait aussi apercevoir le résultat de temps en temps. J'avais lu par hasard que Polaroid allait bientôt présenter une toute nouvelle technique de photographie instantanée. Comme je n'avais rien à perdre, j'ai écrit à Land Company : Pouvait-on obtenir un prototype de ce nouvel appareil pour notre film ?

P123

Die Antwort kam schnell und unerwartet: «Ja! Wir können Ihnen Keamera und Photomaterial ausliefern, wenn Sie das geheimhalten und mit Ihrem Film erst herauskommen, wenn wir die Kamera auf den Markt gebracht haben.» Dieses Angebot war zu schön, um wahr zu sein.

La réponse fut rapide et inattendue : «Oui ! Nous pouvons vous fournir une caméra et du matériel photographique si vous gardez le secret et ne sortez votre film que lorsque nous aurons mis la caméra sur le marché». Cette offre était trop belle pour être vraie.

Am Tag vor Drehbeginn kam ein freundlicher Herr von der Land Company zu uns ins Hotel und packte im Frühstücksal eine funkelnelneue SX70 aus. Keiner von uns hatte jemals so ein technisches Wunderding gesehen ! Wir blickten voller Ehrfurcht auf das Objekt aus Aluminium und Leder. Der Mann zeigte uns, wie man die Kamera. bediente. Als ich sie endlich selbst in der Hand halten durfte, nahm ich das auf, was direkt vor mir stand: mein Frühstück.

La veille du tournage, un gentil monsieur de la Land Company est venu nous voir à l'hôtel et a déballé une SX70 flambant neuve dans la salle du petit-déjeuner. Aucun d'entre nous n'avait jamais vu une telle merveille technique ! Nous avons regardé avec admiration l'objet en aluminium et en cuir. L'homme nous a montré comment utiliser l'appareil. Lorsque j'ai enfin pu le tenir en main, j'ai pris en photo ce qui se trouvait juste devant moi : mon petit-déjeuner.

P125

Dann lief ich hinaus, setzte mich in unser Filmauto direkt vor dem Hotel und machte eine Aufnahme durch die Windschutzscheibe, Dies hier ist das Bild: Es hat jetzt Risse und Brüche, wie ein altes Gemälde. Ein paar andere Polaroids von dieser ersten Vorserie von Filmen zeigen dieses Phänomen, alle anderen frühen SX70 Bilder sehen heute noch aus wie am ersten Tag, als sie zum ersten Mal wunderschön Gestalt annahmen, und als aus einem milchig weissen Nichts ein glanzendes, leuchtendes, scharfes und farbenfrohes Bild erschien.

Puis je suis sorti en courant, je me suis assis dans notre voiture de tournage juste devant l'hôtel et j'ai pris une photo à travers le pare-brise, voici l'image : elle est maintenant fissurée et craquelée, comme un vieux tableau. Quelques autres polaroids de cette première pré-série de films montrent ce phénomène, toutes les autres premières images SX70 ont aujourd'hui encore le même aspect qu'au premier jour, lorsqu'elles ont miraculeusement pris forme pour la première fois et que, d'un néant d'un blanc laiteux, est apparue une image brillante, lumineuse, nette et colorée.

126

Hier sind ein paar dieser ersten Bilder, als wir das neue Medium gerade entdeckten, So kann ich nachschauen, was ich damals gelesen habe (und Sie können mir dabei über die Schulter schauen): TENDER IS THE NIGHT von F.Scott Fitzgerald, WUNSCHLOSES UNGLUCK von Peter Handke und KLASSENIEBE von Karin Struck.

Voici quelques-unes de ces premières images, alors que nous venions de découvrir ce nouveau média. Je peux ainsi vérifier ce que j'ai lu à l'époque (et vous pouvez regarder par-dessus mon épaule) : TENDER IS THE NIGHT de F.Scott Fitzgerald, WUNSCHLOSES UNGLUCK de Peter Handke et KLASSENIEBE de Karin Struck.

P129

Das ist Robby, mein Kameramann oder ‚Director of Photography‘, aber auch eine Art Zwillingbruder für mich, weil wir uns in diesen ersten Jahren alles, was es über das Filmemachen zu lernen gab, gegenseitig beigebracht oder zusammen erarbeitet haben.

C'est Robby, mon cameraman ou directeur de la photographie, mais aussi une sorte de frère jumeau pour moi, parce qu'au cours de ces premières années, nous nous sommes enseignés mutuellement tout ce qu'il y avait à apprendre sur la réalisation d'un film, ou nous l'avons élaboré ensemble.

P131

Und hier bin ich im Spiegel, an eben diesem ersten Tag mit der SX70. Auch Selbstportraits waren eine andere Erfahrung...

Et me voici dans le miroir, ce même premier jour avec le SX70. Même les autoportraits étaient une autre expérience...

132

Wir haben in North Carolina zu drehen angefangen, genauer gesagt im Stadtchen Surf City. Da hatten wir auf dem Weg von New York herunter haltgemacht. Wir hatten nämlich beschlossen, soweit gen Süden zu fahren, bis wir die ersten Palmen sehen würden. Keiner von uns war je da unten gewesen. Wir waren alle auf Touristenvisa eingereist, und waren uns auch nicht bewusst, dass das ein Problem sein konnte. Wir arbeiteten in volliger Unschuld, ‚glücklich und zufrieden‘. Und wenn es uns irgendwo gefiel, hielten wir an und drehten, wie an dieser baufälligen Tankstelle. Der Laden meines Namensvetters lag irgendwo in Virginia.

Nous avons commencé à tourner en Caroline du Nord, plus précisément dans la petite ville de Surf City. C'est là que nous nous sommes arrêtés en quittant New York. Nous avons décidé d'aller vers le sud jusqu'à ce que nous voyions les premiers palmiers. Aucun d'entre nous n'était jamais allé là-bas. Nous étions tous entrés dans le pays avec des visas de tourisme et n'avions pas conscience que cela pouvait poser problème. Nous travaillions en toute innocence, «heureux et satisfaits». Et quand nous nous plaisions quelque part, nous nous arrêtons et tournions, comme dans cette station-service délabrée. Le magasin de mon homonyme se trouvait quelque part en Virginie.

P134

Es war das erste Mal, daB ich wirklich mit einem Auto drehte, Im TORMANN hatten wir ein paar Fahraufnahmen gemacht, in der Straßenbahn, im Bus und Auch kurz in einem Wagen, aber das war jeweils nur beiläufig passiert, Das hier war etwas anderes ! Das Auto war fast wie eine zusätzliche Figur, Wir haben die Kamera auf die Kühlerhaube montiert, an die Seitentür, um durchs Fenster unseren Fahrer zu filmen, oder wir haben von innen nach aussen gedreht, durch die Windschutzscheibe oder das Seitenfenster. Wir haben Inserts vom Radio gedreht oder Nahaufnahmen von Phillip Winter. Wir sind in einem anderen Wagen vor unserem Auto hergefahren, folgten ihm von hinten oder haben es parallel fahrend begleitet. Jede Attraktion am Wegesrand konnte ein möglicher Drehort werden, Der Bewusstseinszustand von Geschichte, Darsteller, Filmcrew und mir als Autor und Regisseur war: ‚Unterwegs‘,

C'était la première fois que je tournais vraiment avec une voiture, dans TORMANN nous avons fait quelques plans de conduite, dans le tramway, dans le bus et même brièvement dans une voiture, mais c'était toujours en passant, là c'était autre chose ! La voiture était presque un personnage supplémentaire, nous avons monté la caméra sur le capot, sur la porte latérale pour filmer notre conducteur par la fenêtre, ou nous avons tourné de l'intérieur vers l'extérieur, par le pare-brise ou la fenêtre latérale. Nous avons

tourné des inserts de la radio ou des gros plans de Phillip Winter. Nous sommes passés devant notre voiture dans une autre voiture, nous l'avons suivie de l'arrière ou nous l'avons accompagnée en roulant parallèlement. Chaque attraction au bord de la route pouvait devenir un lieu de tournage possible. L'état d'esprit de l'histoire, des acteurs, de l'équipe de tournage et de moi-même en tant qu'auteur et réalisateur était le suivant : 'en route',

Ich fühlte mich wie ein Fisch im Wasser, Ich war in meinem Element: on the road. Das Genre der 'Road Movies' habe ich, für mich selbst, neu entdeckt, als ob es das noch nie gegeben hatte.

Je me sentais comme un poisson dans l'eau, j'étais dans mon élément : on the road. J'ai redécouvert le genre des road movies, comme si cela n'avait jamais existé.

Diese Bilder durch die Windschutzscheibe sind sicher von Phillip Winter gemacht, wie überhaupt das eine oder andere, wie z.B. das Bild von mir auf der vorigen Seite.

Ces photos à travers le pare-brise ont certainement été prises par Phillip Winter, comme d'ailleurs l'une ou l'autre, comme par exemple la photo de moi à la page précédente.

P136

Die Anfangsszene des Films, unter dem Boardwalk, haben wir allerdings erst in New York gedreht, nachdem wir aus North Carolina zurück waren, Keiner der Boardwalks zwischendrin, nicht einmal der legendäre in Atlantic City, hatte mir auch nur halbwegs gefallen. Also haben wir in Far Rookaway gedreht. Der Name alleine, vorne auf den A-Trains nach Brooklyn, hatte mich da schon wiederholt hingezogen.

La scène d'ouverture du film, sous le boardwalk, n'a été tournée qu'à New York, après notre retour de Caroline du Nord. Aucun des bords de mer intermédiaires, pas même le légendaire d'Atlantic City, ne m'avait plu, même à moitié. Nous avons donc tourné à Far Rookaway. Rien que le nom, à l'avant des A-trains vers Brooklyn, m'avait déjà attiré à plusieurs reprises.

P140

Und selbstverständlich wollte ich auf dem Empire State Building drehen. Für diesen einen Tag hatten wir eine besonders lange Linse gemietet, allein für Alices subjektiven Blick durch die Münzfernrohre da oben. Robby sollte einen Schwenk vom Flat Iron Building hinunter auf die Strasse machen, wo Lisa bereitstand, um gerade in diesem Moment in ein Taxi zu steigen. Aber urplötzlich schwenkte Robby von dem Gebäude weg über die Skyline von New York, ins Blaue. Mir war angst um all das Filmmaterial ! «Was soll denn das !?» «Da ist'n Vogel...» murmelte Robby und sohenkte weiter.

Et bien sûr, je voulais tourner sur l'Empire State Building. Pour ce jour-là, nous avions loué un objectif particulièrement long, rien que pour la vue subjective d'Alice à travers le téléviseur à pièces. Robby devait faire un panoramique du Flat Iron Building vers la rue, où Lisa se tenait prête à monter dans un taxi à ce moment précis. Mais Robby s'éloigna instantanément du bâtiment, surplombant la ligne d'horizon de New York, dans le bleu, j'avais peur pour tout le matériel de tournage ! «Qu'est-ce que c'est que ça ?» «Voilà un oiseau...» marmonne Robby et continue à tourner.

Das ist jetzt einer meiner liebsten Momente im Film, Wenn Sie ihn je sehen sollten, achten Sie mal darauf, wie Alices Blick vom World Trade Center hinübergleitet zum Flat Iron Building und wie er dann, wie magisch von dieser Mowe geleitet, ansatzlos mit dem Vogel über die Stadt schwebt, als ob das nie anders geplant gewesen wäre, an der grossen Uhr des Metropolitan Life Buildings vorbei, endlos...

P141

Wir drehten in einer 747 unterwegs nach Amsterdam. Alice sagt zu diesem Bild: «Das ist ein schönes Photo. Das ist so leer !»

Nous avons tourné dans un 747 en route pour Amsterdam. Alice dit de cette photo : «C'est une belle photo. C'est tellement vide !»

P144

Der Film ging von Amsterdam durch Rolland ins Ruhrgebiet, durch Oberhausen, wo ich lange gelebt hatte, über Essen und Gelsenkirchen bis nach Wuppertal. Wie es der Zufall will, hat Pina Bausch dort im selben Jahr ihr Tanztheater angefangen. Ich hatte die Stadt allerdings ausschliesslich wegen der einzigartigen Sohwebbahn ausgesucht.

Le film est parti d'Amsterdam, est passé par Rolland et s'est rendu dans la région de la Ruhr, à Oberhausen, où j'ai longtemps vécu, puis à Essen et Gelsenkirchen, avant d'arriver à Wuppertal. Comme par hasard, c'est là que Pina Bausch a commencé son théâtre de danse la même année. J'avais toutefois choisi cette ville exclusivement pour son train suspendu unique en son genre,

P147

Die Eisdiele auf der Sonnenborner Strasse neben der Schwebebahn wurde zu einem Dreh- und Angelpunkt unserer Geschichte. Ich hatte sicher nicht dort gedreht, wenn es da nicht diese wunderbare Jukebox gegeben hatte, mit dem Stück von Canned Heat darin, ON THE ROAD AGAIN. Ich schwore, wir haben das nicht reingesteakt, das war schon drin !

Le glacier de la Sonnenborner Strasse, à côté du train suspendu, est devenu le point de départ de notre histoire. Je n'aurais certainement pas tourné là s'il n'y avait pas eu ce magnifique juke-box avec un morceau de Canned Heat, ON THE ROAD AGAIN. Je jure qu'on ne l'a pas mis dedans, il y était déjà !

Als ALICE fertig war, kein Low-Budget, eher ein No-Budget Film, wusste ich, dass ich das Filmmachen weiter verfolgen sollte, Sam Fuller hatte recht: Ich musste es nur zu meiner eigenen Sachs machen. Für die nächsten Jahre blieb ich, «on the road», und nannte schliesslich auch meine Produktionsfirma ‚Road Movies‘,

Une fois ALICE terminé, qui n'était pas un film à petit budget, mais plutôt un film sans budget, j'ai su que je devais continuer à faire des films, Sam Fuller avait raison : je devais juste en faire ma propre affaire. Les années suivantes, je suis resté «sur la route» et j'ai fini par appeler ma société de production «Road Movies»,

P147

Und hier, zum Schluss, sehen Sie meinen Freund Irmin Schmidt, den Mann, der die Filmmusik von ALICE in einer Nacht gemacht hat, Gründer der legendaren und bahnbrechenden deutschen Band CAN.

Et ici, pour finir, vous voyez mon ami Irmin Schmidt, l'homme qui a fait la musique du film ALICE en une nuit, fondateur du groupe allemand légendaire et révolutionnaire CAN,

'P148

15) EIN JOHN FORD-TRAUM

15) UN RÊVE DE JOHN FORD

In ALICE wacht Phillip Winter einmal in einem Motelzimmer auf, und zwar von einer Maultrommel, deren Klang seinen Traum begleitet hat. Dann merkt er, dass sie aus dem Film kommt, der im Fernsehen läuft, und dass es Henry Fonda als Junger Lincoln ist, der da spielt. Mein ‚Alter Ego‘, zu dem Phillip Winter oft erklärt wird, ist ausser sich, dass sein ‚heiliger Film‘ von Werbung unterbrochen wird, so dass er aufspringt und das TV-Gerat umschmeisst, das dann auch prompt in Flammen aufgeht.

Dans ALICE, Phillip Winter se réveille une fois dans une chambre de motel au son d'une guimbarde qui a accompagné son rêve. Il se rend alors compte qu'il s'agit d'un film qui passe à la télévision et que c'est Henry Fonda qui joue le rôle de Lincoln jeune. Mon 'alter ego', comme Phillip Winter est souvent décrit, est furieux que son 'film sacré' soit interrompu par des publicités, si bien qu'il se lève et renverse le téléviseur, qui s'enflamme aussitôt.

Jahrelang habe ich den Schlüssel zu diesem Zimmer im ‚Skyway‘ Motel als meinen Schlüsselanhänger benutzt. (Auch zu der Wohnung, in der eines Nachts YOUNG MISTER LINCOLN lief.)

Pendant des années, j'ai utilisé la clé de cette chambre du motel «Skyway» comme porte-clés. (Également de l'appartement où, une nuit, YOUNG MISTER LINCOLN a couru).

Diese Holzkastchen voller Polaroids enthielten viele Bildererien, die ich von Filmen gemacht habe, die im Fernsehen liefen. Was mich dazu getrieben hat? Von heute aus gesehen ist diese Frage sicher sinnvoll. Ich habe diese Bilder an die Wand gepinnt, auf den Schreibtisch gestellt oder mit einem Magneten an den Kühlschrank gesteckt. Heute hat man zu fast Jedem Film Zugang, auch umsonst über YouTube, Damals hatte man nur seine Erinnerungen, oder Bücher über Filme, aber man konnte sie sich (noch) nicht ins Regal stellen, wie ein paar Jahre später auf (entsetzten) VHS-Kassetten, oder dann DVDs.

Ces boîtes en bois remplies de polaroids contenaient de nombreuses séries de photos que j'avais prises de films qui passaient à la télévision. Qu'est-ce qui m'a poussé à le faire ? Vu d'aujourd'hui, cette question a certainement du sens. J'épinglais ces photos au mur, je les posais sur mon bureau ou je les fixais au réfrigérateur avec un aimant. Aujourd'hui, on a accès à presque tous les films, même gratuitement via YouTube. A l'époque, on n'avait que ses souvenirs ou des livres sur les films, mais on ne pouvait pas (encore) les mettre sur une étagère, comme ce fut le cas quelques années plus tard avec les (horribles) cassettes VHS, ou ensuite les DVD.

Ein Polaroid hingegen war ein handliches Ding, das man selbst beim Schauen eines Films hergestellt hatte. Es war nichts grossartig ‚Intellektuelles‘, eher affektiv, vielleicht auch ein bisschen toricht, aber durchaus praktisch.

Un polaroid, en revanche, était un objet pratique que l'on fabriquait soi-même en regardant un film. Ce n'était pas quelque chose de très intellectuel, plutôt affectif, peut-être un peu tordu, mais tout à fait pratique.

Polaroids zu machen war Teil eines Vorgangs des ‚Besitzergreifens‘, wie die Skizzen eines Malers oder die Notizen eines Schriftstellers. Ich hatte immer so was wie ein symbiotisches Verhältnis zu meinen Polaroid-Kameras. Sie fühlten sich an wie eine organische Verlängerung meiner visuellen Fähigkeiten oder meines (schwachen) Gedächtnisses. Sie machten mich sozusagen zu einem Cyborg. Keine anderen Kameras haben dieses Gefühl vermittelt. Das waren alles optische Instrumente, die meine Aufmerksamkeit wollten. Polaroids konnte ich wie im Schlaf machen.

Prendre des polaroids faisait partie d'un processus de 'prise de possession', comme les esquisses d'un peintre ou les notes d'un écrivain. J'ai toujours eu une sorte de relation symbiotique avec mes appareils Polaroid. J'avais l'impression qu'ils étaient une extension organique de mes capacités visuelles ou de ma (faible) mémoire. Ils faisaient de moi un cyborg, pour ainsi dire. Aucun autre appareil photo ne donnait cette sensation. C'étaient tous des instruments optiques qui voulaient attirer mon attention. Je pouvais prendre des polaroids comme si je dormais.

150

16) RICHTIGE UND FALSCH BEWEGUNGEN

16) MOUVEMENTS JUSTES ET FAUX

FALSCH BEWEGUNG war meine zweite Zusammenarbeit mit Peter Handke, frei nach Goethes WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE. (Diesmal konnte Rüdiger Vogler seinen Namen nicht behalten, und aus Phillip Winter wurde ein Wilhelm.)

FAUX MOUVEMENTS était ma deuxième collaboration avec Peter Handke, librement inspirée de WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE de Goethe. (Cette fois, Rüdiger Vogler n'a pas pu garder son nom, et Phillip Winter est devenu Wilhelm.)

In diesem klassischen deutschen Bildungsroman begibt sich ein junger Mann auf eine lange Reise, um im wahrsten Sinne des Wortes seinen Horizont zu erweitern, er soll dabei lernen und innerlich

wachsen, so dass ,etwas aus ihm wird'. In unserer Adaption funktioniert das im 20. Jahrhundert nicht mehr, die Reise alleine ist keine ,richtige Bewegung' mehr. Am Ende der Geschichte ist Wilhelm einsamer als zuvor und ist ganz bestimmt kein besserer Mensch geworden,

Dans ce roman allemand classique sur l'éducation, un jeune homme entreprend un long voyage pour élargir ses horizons, au sens propre du terme, afin d'apprendre et de grandir intérieurement pour «devenir quelque chose». Dans notre adaptation, cela ne fonctionne plus au 20e siècle, le voyage seul n'est plus un «vrai mouvement». A la fin de l'histoire, Wilhelm est plus seul qu'avant et n'est certainement pas devenu un homme meilleur,

Unsere Reise führte uns quer durch Deutschland, von der kleinen Stadt Glückstadt im Norden, am Ufer der Unterelbe gelegen, (wie hatte ich einer Stadt dieses Namens widerstehen können!) bis auf die Zugspitze ganz im Süden.

Notre voyage nous a conduits à travers le pays allemand, de la petite ville de Glückstadt au nord, située sur les rives de l'Unterelbe (comment avais-je pu résister à une ville de ce nom !), jusqu'à la Zugspitze tout au sud.

Meine Polaroid-Reisebeschreibung braucht keine weitere Erklärung, Das Jahr ist 1974. Ulrike Meinhof wird zu 8 Jahren Zuchthaus verurteilt, und Jean-Paul Sartre besucht Andreas Baader im Gefängnis. (Und Ost- und Westdeutschland spielen gegeneinander, zum ersten und letzten Mal in einer Fussballweltmeisterschaft.)

Mon itinéraire Polaroid n'a pas besoin d'explications supplémentaires, Nous sommes en 1974, Ulrike Meinhof est condamnée à 8 ans de réclusion et Jean-Paul Sartre rend visite à Andreas Baader en prison. (Et l'Allemagne de l'Est et l'Allemagne de l'Ouest s'affrontent, pour la première et dernière fois dans une coupe du monde de football).

P164

17) NIEMANDS LAND, NIEMANDS KINOS

17) LA TERRE DE PERSONNE, LA FAMILLE DE PERSONNE.

In Vorbereitung für den Film IM LAUF DER ZEIT suchte ich entlang der deutsch-deutschen Grenze jedes Filmtheater auf, das in diesem Landstrich von der Elbe im Norden bis zur deutsch-tschechischen Grenze im Süden übriggeblieben war. Die gesamte Grenze verlief über ungefähr 1400 Kilometer. Eine tiefe Depression war über diese kleinen Städte und Dörfer gefallen, die alle von ihrem Hinterland abgetrennt waren. Jegliche Industrie war rückläufig und Arbeitsplätze gab es nicht viele. Die jungen Leute waren grossteils weggezogen, die Kinos starben dahin.

En préparation du film IM LAUF DER ZEIT, je me suis rendu dans toutes les salles de cinéma qui subsistaient le long de la frontière germano-allemande, de l'Elbe au nord à la frontière germano-tchèque au sud. La frontière totale s'étendait sur environ 1400 kilomètres. Une profonde dépression s'était abattue sur ces petites villes et villages, tous coupés de leur arrière-pays. Toute industrie était en déclin et les emplois n'étaient pas nombreux. La plupart des jeunes étaient partis, les cinémas étaient morts.

Wenn Sie sich naher anschauen, welche Filme da so liefen (und die Filmtitel auf den Displays über den Kinoeingängen oder auf den Plakataushängen entziffern), können Sie erahnen, wie der Niedergang dieser Häuser einherging mit dem allgemeinen Niedergang der Filmkultur in Deutschland.

Si vous regardez de plus près les films qui y étaient projetés (et que vous déchiffrez les titres des films sur les écrans au-dessus des entrées des cinémas ou sur les affiches), vous pouvez deviner comment le déclin de ces maisons a accompagné le déclin général de la culture cinématographique en Allemagne.

Diese Reise in ein unbekanntes Land führte zu einem Spielfilm, der nun tatsächlich ohne jegliche Drehbuchvorlage gemacht wurde. Meine anfängliche Reiseroute und die Kette dieser kleinen Kinos wurden zum roten Faden des Films und zu seiner Geschichte. Ein Mann - Sie raten schon, wer - reist durch diese verlassene Gegend und repariert die Filmprojektoren in diesen Theatern. (Phillip Winters Spitzname war ,King of the Road' und Rüdiger musste tatsächlich einen LKW-Führerschein machen.) Er

gabelt einen selbstmordgefährdeten Psychologen auf, 'Kamikaze' und das ungleiche Paar reist dann gemeinsamlang der Grenze weiter,

Ce voyage dans un pays inconnu a donné lieu à un long métrage qui a été réalisé sans aucun scénario. Mon itinéraire initial et la chaîne de ces petits cinémas sont devenus le fil conducteur du film et de son histoire. Un homme - vous devinez qui - voyage dans cette région déserte et répare les projecteurs de films dans ces théâtres. (Le surnom de Phillip Winter était «King of the Road» et Rüdiger a effectivement dû passer un permis de conduire pour poids lourds). Il rencontre un psychologue suicidaire, «Kamikaze», et le couple improbable voyage ensemble le long de la frontière,

Weil er vom bevorstehenden Tod einer Kultur handelte, sollte der Film in schwarz-weiß gedreht werden, und die Polaroids, die ich während der Vorbereitung aufnahm, waren weit mehr als nur Dokumente meiner Erkundungsreise oder Ergebnisse der ‚Motivsuche‘. Sie beschrieben den Grund für diesen Film, meinen Wunsch danach, genauso wie seine Stimmung und seine Ästhetik.

Comme il s'agissait de la mort imminente d'une culture, le film devait être tourné en noir et blanc, et les polaroids que j'ai pris pendant la préparation étaient bien plus que des documents de mon voyage d'exploration ou des résultats de la «recherche de motifs». Ils décrivaient la raison de ce film, mon désir de le faire, ainsi que son ambiance et son esthétique.

Walker Evans bereiste in den Dreissigerjahren den Mittleren Westen in der Zeit der Grossen Depression, und der Einfluss seiner Photos sowohl auf diese Polaroids als auch auf die Bildgestaltung, die Robby und ich für unseren Film entwickelte, ist unverkennbar.

Walker Evans a parcouru le Midwest dans les années trente, à l'époque de la Grande Dépression, et l'influence de ses photos est indéniable, tant sur ces polaroids que sur la conception des images que Robby et moi avons développée pour notre film.

P165

18) MIT DEN FLUGELN DES HERMES

18) AVEC LES AILES D'HERMÈS

Wir hatten für den Film einen alten Lastwagen gekauft, der einmal ein Umzugsunternehmen gehört hatte. Wir haben ihm Flügel auf die Seite gemalt und seinen Namen innen auf die Tür: HERMES, nach dem Gott des Transports und der Grenzen, der immer mit geflügelten Sandalen dargestellt wird.

Pour le film, nous avons acheté un vieux camion qui avait appartenu à une entreprise de déménagement. Nous avons peint des ailes sur le côté et son nom à l'intérieur de la porte : HERMES, en référence au dieu des transports et des frontières, toujours représenté avec des sandales ailées.

P176

Unser LKW war mit alten Filmprojektoren beladen und einer Werkbank, um Reparaturen daran durchführen. (An dieser Werkbank erklärt Winter einmal einem jungen Vorführer, was für ein Wunderwerk das Mal theserkreuzgetriebe darstellt, das im Herz eines Jeden Projektors - und somit des Kinos - schlägt.) Und einmal achaut sich auch Kamikaze da hinten um und schneidet aus dem Programmheft zum Godard-Film DIE VERACHTUNG den Kopt» von Fritz Lang heraus (dem IM LAUF DER ZEIT gewidmet ist).

Notre camion était chargé de vieux projecteurs de cinéma et d'un établi pour les réparer. (C'est sur cet établi que Winter explique un jour à un jeune projectionniste la merveille que représente le mécanisme de Malthus, qui bat au cœur de chaque projecteur - et donc du cinéma). Et une fois, Kamikaze, lui aussi, regarde autour de lui et découpe le «Kopt» de Fritz Lang (auquel IM LAUF DER ZEIT est consacré) dans le programme du film de Godard DIE VERACHTUNG.

Ausserdem stand in dem LKW eine (funktionierende) Jukebox und eine ganze Menge anderer Sammelstücke aus Kinos, die Phillip Winter (oder ich) unterwegs eingesammelt hatten. Die Leuchtschrit „Apollo“ - der Gott des Lichtes! - passte bestens in einen LKW, der den Namen des Gotterboten trug.

En outre, le camion contenait un juke-box (en état de marche). et tout un tas d'autres objets de collection provenant de cinémas que Phillip Winter (ou moi-même) avait collectés en chemin. L'enseigne lumineuse 'Apollo' - le dieu de la lumière - était parfaitement adaptée à un camion qui portait le nom du messager du dieu.

P177

Die einzige vorher geschriebene Szene des Films war sein Anfang: Ein VW Kafer rauscht mit Karacho in die Elbe. Dieser selbstmorderische Akt hat einen einsamen Zeugen in unserem 'King of the Road', der die Nacht in seinem LKW am Ufer des Flusses verbracht hat. Er amüsiert sich königlich ob des verzweiferten Schauspiels und hat für den Darsteller auch gleich einen Namen parat: 'Kamikaze'. Da beginnt die gemeinsame Reise der beiden, und da horte auch schon Jede vorgefasste Idee des Films schlagartig auf.

La seule scène pré-écrite du film est son début : une VW Kafer fonce à toute allure dans l'Elbe. Cet acte suicidaire a un témoin solitaire, notre 'King of the Road', qui a passé la nuit dans son camion au bord du fleuve. Il s'amuse beaucoup de ce spectacle désespéré et a un nom tout trouvé pour l'acteur : 'Kamikaze'. C'est alors que commence le voyage commun des deux hommes, et c'est là que chaque idée préconçue du film s'arrête brusquement.

Lange habe ich entlang der Elbe einen Schauplatz für diese Szene gesucht und dann gegenüber der Festung Domitz gefunden. Dort, auf der anderen Seite des Flusses, standen die Wachtürme der ost-deutschen Grenzsoldaten. Wo immer wir auch drehten, sahen wir ihre Feldstecher blinken. Ich hab mich immer gefragt, was die wohl von uns gehalten haben, vor allem, warum wir einen VW im FluB versenken wollten. (Meine grosste Sorge war ohnehin, dass der Wagen abtreiben würde. Auf der anderen Seite hatten wir ihn nie wiederbekommen.)

J'ai longtemps cherché un lieu pour cette scène le long de l'Elbe et je l'ai finalement trouvé en face de la forteresse de Domitz. C'est là, de l'autre côté du fleuve, que se trouvaient les miradors des soldats est-allemands à la frontière. Où que nous tournions, nous voyions leurs jumelles clignoter. Je me suis toujours demandé ce qu'ils pensaient de nous, et surtout pourquoi nous voulions couler une Volkswagen dans le fleuve. (Ma plus grande crainte était de toute façon que la voiture dérive. D'un autre côté, nous ne l'avions jamais récupérée).

P180

Das einzige Farbbild, das vom gesamten Dreh übrig ist, zeigt unseren 'hell driver', wie er aus dem Wasser steigt. Aber hier sieht man die Wachtürme gut, und die Grenzbefestigungen auf der anderen Flusseite,

La seule photo couleur qui reste de l'ensemble du tournage montre notre 'hell driver' sortant de l'eau. Mais ici, on voit bien les tours de garde et les fortifications de la frontière de l'autre côté du fleuve,

P184

Wochenlang reisten wir gen Süden. Hin und wieder hielten wir in einem der alten Filmtheater an und drehten in den Vorführkabinen oder den Zuschauersalen. Einmal hab en wir vor Ort eine ganze Szene erfunden, wie 'King of the Road' hinter der Leinwand einen Lautsprecher repariert, während eine Schulklasse davor wartet, dass der Film anfangt. Dann findet 'Kamikaze' einen alten Scheinwerfer und entdeckt zufällig, wie man die Kinder auch mit einem Schattentheater unterhalten konnte. Mit Hilfe der Polaroids haben wir herausbekommen, ob die angedachten Einstellungen möglich waren.

Pendant des semaines, nous avons voyagé vers le sud. De temps en temps, nous nous arrêtons dans un vieux cinéma et tournions dans les cabines de projection ou dans les salles de spectateurs. Une fois, nous avons inventé toute une scène sur place, où King of the Road répare un haut-parleur derrière l'écran, tandis qu'une classe d'école attend le début du film. Ensuite, Kamikaze a trouvé un vieux projecteur et a découvert par hasard qu'il était possible de divertir les enfants avec un théâtre d'ombres. A l'aide des polaroids, nous avons pu voir si les plans envisagés étaient possibles.

*Es grenzte an ein Wunder, dass unser Produktionsleiter innerhalb von 2 Stunden eine ganze Schulk-
lasse parat hatte... Man brauchte schon ein höchst einfallreiches Team, um unterwegs und ohne
Drehbuch zu arbeiten.*

C'était un miracle que notre directeur de production ait pu préparer une classe entière en deux heures... Il
fallait vraiment une équipe très imaginative pour travailler en déplacement et sans scénario.

P186

*Es war einfach gut, dass man anhalten und drehen konnte, wo immer man wollte. Der einzige Ner-
venkitzel bestand mitunter darin, ob man noch Zimmer für die nächste Nacht bekommen würde. Diese
ländliche Gegenden waren nicht immer auf fahrendes Volk wie uns eingestellt.*

C'était bien de pouvoir s'arrêter et tourner où l'on voulait. Le seul frisson était parfois de savoir si l'on
trouverait encore des chambres pour la nuit suivante. Ces régions rurales n'étaient pas toujours adaptées
aux gens du voyage comme nous.

*Zu Beginn der Dreharbeiten hatten die beiden Schauspieler noch grosszügig angeboten, zum
Schreibprozess unterwegs beizutragen. Aber bald waren sie abends zum Umfallen müde und fielen
dafür aus. Eine Zeitlang habe ich nachts mit Robby an den Szenen für den nächsten Tag gearbeitet.
Dann ist auch Robby eingeknickt. Schliesslich war ich als einziger übrig, um mir Nacht für Nacht
auszudenken, wie die Geschichte am nächsten Morgen weitergehen konnte. Bis ich dann endlich auch
so ausgepowert war, dass mir nichts anderes übrigblieb, als den Dreh zu unterbrechen. Alle haben sich
richtig ausgeruht, einige sind nach Hause gefahren, und dann haben wir alle wieder zusammenge-
trommelt und waren zurück, on the road!*

Au début du tournage, les deux acteurs avaient généreusement proposé de contribuer au processus d'écri-
ture en cours de route. Mais rapidement, ils étaient fatigués à en crever le soir et se sont retirés pour cette
raison. Pendant un certain temps, j'ai travaillé avec Robby sur les scènes du lendemain. Puis Robby aussi
a craqué. Finalement, il ne restait plus que moi pour imaginer nuit après nuit comment l'histoire pourrait
se poursuivre le lendemain matin. Jusqu'à ce que je sois finalement tellement épuisé que je n'ai pas eu
d'autre choix que d'interrompre le tournage. Tout le monde s'est vraiment reposé, certains sont rentrés
chez eux, puis nous avons rassemblé tout le monde et sommes repartis sur la route.

P198

*Auf meiner ersten Erkundungsreise hatte ich dieses Kruzifix gefunden, auf einer einsamen Landstrasse
weit weg von allem. Es hat lange gedauert, bis ich die Ställe schliesslich wiederfinden und meine Crew
dorthin dirigieren konnte. Hanns Zischler alias Kamikaze war der grosse Dylan-Experte, und hat die
richtigen Worte gefunden, als er vor diesem vom Kreuz losgelosten, fliegenden Christus stand. Sie
seien ihm gekommen, sagte er, als die Kamera schon am Laufen war, und er hat auch mich überrascht,
als er den Meister zitierte, aus dem Song IDIOT WIND: „... double-crossed for the very last time, but
now I'm finally freeeee !» (Ich will gar nicht erst versuchen, das zu übersetzen...)*

Lors de mon premier voyage de reconnaissance, j'avais trouvé ce crucifix sur une piste de terre isolée, loin
de tout. J'ai mis du temps à retrouver les locaux et à y diriger mon équipe. Hanns Zischler, alias Kamikaze,
était le grand spécialiste de Dylan, et il a trouvé les mots justes lorsqu'il s'est trouvé devant ce Christ volant
détaché de la croix, vous êtes venu à lui, a-t-il dit alors que la caméra était déjà en marche, et il m'a aussi
surpris en citant le maître, dans la chanson IDIOT WIND : „... double-crossed for the very last time, but now
I'm finally freeeee !» (Je ne veux même pas essayer de traduire...)

P200

*Ob Sie es glauben oder nicht, aber diese kleine Gruppe Aufrechter war das gesamte Drehteam. Und
dann müssen Sie noch den Photographen dazurechnen,*

19) UNE CONDAMNATION

der verschiedenen Schreibmaschinen, die mich unterwegs nie im Stich gelassen haben. Einen Film ohne Drehbuch zu drehen heisst nicht (wie ich gerade im vorigen Kapitel erzählt habe), dass man nicht oft genug mitten in der Nacht, such bis hin zum Morgengrauen, irgendwo sasse und verzweifelt versuchen würde, etwas zu Papier zu bringen, das einen über den nächsten Tag retten oder diesem zumindest irgendeine Idee zugrunde legen konnte.

des différentes machines à écrire qui ne m'ont jamais laissé tomber en route. Tourner un film sans scénario ne signifie pas (comme je viens de le dire dans le chapitre précédent) que l'on ne s'assoit pas assez souvent quelque part au milieu de la nuit, voire jusqu'à l'aube, pour tenter désespérément de coucher sur le papier quelque chose qui pourrait nous sauver du lendemain ou du moins lui donner une idée.

Jedes Mal nach solchen Dreharbeiten sage ich: «Nie wieder! Mein nächster Film hat auf jeden Fall ein Drehbuch, so dass ich wieder richtig schlafen kann.» Und was passiert dann? Dann finde ich mich jede Nacht dabei wieder, Szenen umzuschreiben, und mir zu schwören, mich nie wieder auf ein Drehbuch einzulassen, das mir doch nur alle Freiheit nimmt, mir Szenen im Lauf des Films neu auszudenken. Wie man's macht, macht man's verkehrt.

Chaque fois après un tel tournage, je dis : «Plus jamais ça ! En tout cas, mon prochain film aura un scénario, je pourrai donc à nouveau dormir correctement». Et que se passe-t-il ensuite ? Je me retrouve alors chaque nuit à réécrire des scènes, en me jurant de ne plus jamais m'engager dans un scénario qui ne fait que m'ôter toute liberté d'imaginer de nouvelles scènes au cours du film. Comme on fait les choses, on les fait mal.

20) KRUMELMONSTER

Ich war elend krank, als ich das erste Mal in Chicago war (ich glaube, IM LAUF DER ZEIT lief auf dem dortigen Festival), und brachte die ganze Zeit nur auf meinem Hotelzimmer zu. Aber für diesen Blick auf Marina City musste ich nicht mal aus dem Bett steigen.

J'étais désespérément malade la première fois que je suis venue à Chicago (je crois que IM LAUF DER ZEIT a été projeté au festival local) et j'ai passé tout mon temps dans ma chambre d'hôtel. Mais pour cette vue de Marina City, je n'ai même pas eu besoin de sortir du lit.

Der Fernsehapparat lief standig. In meinen Fieberzuständen habe ich vor allem an der SESAMSTRASSE einen Narren gefressen. Die Sendung war in Deutschland damals noch nicht bekannt, und ich war regelrecht süchtig danach. Ernie und Bert wurden meine besten Freunde, zusammen mit Oscar, Big Bird und vor allem dem Krümelmonster, mit dem ich mich voll identifizierte. Ich schlang riesige Mengen Kekse in mich hinein.

La télévision fonctionnait en permanence. Dans mes états de fièvre, j'étais particulièrement friand de SESAMSTRASSE. A l'époque, cette émission n'était pas encore connue en Allemagne, et j'en étais littéralement accro. Ernie et Bert sont devenus mes meilleurs amis, avec Oscar, Big Bird et surtout le monstre des miettes, auquel je m'identifiais totalement. J'engloutissais d'énormes quantités de biscuits.

Dennoch: Chicago ging mir ins Blut, selbst wenn ich die Stadt bei diesem ersten Besuch :praktisch nur aus der Ferne zu Gesicht bekam. Beim nächsten Besuch kam sie mir schon ganz vertraut vor. Bilder machen hat zwei entgegengesetzte Befähigungen: Es hat einen Hang, Dich von Orten und Leuten zu distanzieren, und es kann Dir auch Türen öffnen und Dir Zugang verschaffen.

Pourtant, Chicago s'est imposée à moi, même si je n'ai vu la ville que de loin lors de ma première visite. Lors de ma visite suivante, elle m'a semblé très familière. Prendre des photos a deux vocations opposées :

Elle a tendance à te distancer des lieux et des gens, mais elle peut aussi t'ouvrir des portes et te permettre d'y accéder.

P210

21) REBELLEN

21) REBELLES

Laut der Datierung auf der Rückseite dieser Polaroids muss ich diese ‚Standbilder‘ des Films REBEL WITHOUT A CAUSE (der kongeniale deutsche Titel war: DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN) Anfang 1976 gemacht haben, als ich anfang, einen Film namens FRAMED zu schreiben und vorzubereiten (der dann später DER AMERIKANISCHE FREUND wurde). Es kann gut sein, dass da schon die Idee geboren wurde, Dennis Hopper als Besetzung für den ‚talentierten Herrn Ripley‘ ins Auge zu fassen..

D'après la datation au dos de ces polaroids, j'ai dû prendre ces 'images fixes' du film REBEL WITHOUT A CAUSE au début de l'année 1976, alors que je commençais à écrire et à préparer un film intitulé FRAMED (qui deviendra plus tard L'AMERICANISCHE FREUND). Il est possible que l'idée de faire appel à Dennis Hopper pour interpréter le «talentueux Monsieur Ripley» ait déjà germé à ce moment-là...

Wenn Sie die Gelegenheit haben, REBEL WITHOUT A CAUSE (wieder)zusehen, versuchen Sie einmal, dabei nur Dennis Hopper zu beobachten. Er spielt einen von James Deans engsten Freunden, aber taucht meistens nur im Pulk der ganzen Clique auf. Wenn Sie die Augen nicht von Dennis abwenden, werden Sie bemerken, dass, egal was passiert, Dennis seinerseits immer nur Augen für James Dean hat.

Si vous avez l'occasion de (re)voir REBEL WITHOUT A CAUSE, essayez de n'y voir que Dennis Hopper. Il joue l'un des amis les plus proches de James Dean, mais n'apparaît généralement qu'au milieu de toute la bande. Si vous ne quittez pas Dennis des yeux, vous remarquerez que, quoi qu'il arrive, Dennis n'a d'yeux que pour James Dean.

Der Regisseur, Nicholas Ray, erscheint in REBEL auch selbst. Dennis hat ihn mir vorgestellt, als wir die New York-Szenen vom AMERIKANISCHE FREUND gedreht haben. Nick und ich haben uns von Anfang an gut verstanden. Als er mich fragte, ob es nicht vielleicht eine kleine Rolle für ihn zusammen mit Dennis in unserem Film gabe, habe ich mich daran erinnert, dass es in einem früheren Ripley-Roman einen mysteriösen Maler namens Derwatt gegeben hatte, der für tot gehalten wurde, aber durohaus noch lebte. Seine Gemälde waren mit seinem ‚Tod‘ enorm im Wert gestiegen, und so war es für ihn höchst profitabel, jetzt sein eigenes Werk zu fälschen. Ripley brachte die neuen alten Derwatts auf den Markt, Über Nacht haben Nick und ich die Rolle dann ins Drehbuch geschrieben.

Le réalisateur, Nicholas Ray, apparaît aussi lui-même dans REBEL. Dennis me l'a présenté lorsque nous avons tourné les scènes new-yorkaises de L'AMÉRICAIN. Nick et moi nous sommes bien entendus dès le début. Quand il m'a demandé s'il n'y avait pas un petit rôle pour lui et Dennis dans notre film, je me suis souvenu que dans un roman précédent de Ripley, il y avait un peintre mystérieux appelé Derwatt, qui était censé être mort, mais qui était bien vivant. Ses peintures avaient pris énormément de valeur avec sa «mort», et il était donc très rentable pour lui de faire de fausses œuvres. Ripley a mis sur le marché les nouveaux vieux Derwatt, et du jour au lendemain, Nick et moi avons écrit le rôle dans le scénario.

Als ich diese Polaroids machte, kannte ich weder Dennis noch Nick, Ich bewunderte Rays Filme, nicht zuletzt wegen ihrer Titel. REBEL - WITHOUT - A CAUSE ist in sich schon ein Haiku. Oder THEY LIVE BY NIGHT ! (IM SCHATTEN DER NACHT) IN A LONELY PLACE ! (EIN EINSAMER ORT) Selbst ein scheinbar so einfaches Titel wie JOHNNY GUITAR hat es in sich.

Lorsque j'ai pris ces polaroids, je ne connaissais ni Dennis ni Nick. J'admirais les films de Ray, notamment à cause de leurs titres. REBEL - WITHOUT - A CAUSE est en soi un haïku. Ou THEY LIVE BY NIGHT ! (DANS

L'OMBRE DE LA NUIT) IN A LONELY PLACE ! (UN LIEU SIMPLE) Même un titre apparemment aussi simple que JOHNNY GUITAR a de quoi séduire.

P212

22) AMERIKANISCHE FREUNDE

22) AMERIKANISCHE FREUNDE

Einen Film wie IM LAUF DER ZEIT ohne Drehbuch zu machen, war eine große Befreiung, aber auch eine heftige Belastung. Danach sehnte ich mich wieder nach dem Netz und sicheren Boden, den ein fest strukturiertes und ausgeschriebenes Buch bieten würde. (Jahrelang bin ich zwischen diesen beiden Polen hin und her gewechselt.)

Réaliser un film comme IM LAUF DER ZEIT sans scénario a été une grande libération, mais aussi une lourde charge. Après cela, j'ai à nouveau aspiré au filet et à la sécurité qu'offrirait un livre bien structuré et écrit. (Pendant des années, j'ai oscillé entre ces deux pôles).

In den Siebzigerjahren habe ich alle Highsmith-Romane verschlungen, also lag die Idee nicht so fern, einen Film nach einem von ihnen zu machen. Und wenn schon, dann gleich mein Lieblingsbuch, dachte ich und schrieb einen Brief an den Verlag mit der Frage, ob ich die Rechte an DAS ZITTERN DES FALSCHERS erwerben konnte. Die Antwort kam bald und war kurz und enttäuschend. „Nein. Die Rechte liegen bei einem amerikanischen Studio.“ Also schrieb ich einen zweiten Brief und frag nach DER SCHREI DER EULE. Dieselbe Antwort, also fragte ich nach VENEDIG KANN SEHR KALT SEIN, und diesmal war die Antwort ausführlicher. „Hören Sie auf, uns zu schreiben. Alle Bücher von Frau Highsmith sind optioniert.“ Aber bald darauf bekam ich einen Brief von Patricia Highsmith selbst. „Sie sind anscheinend sehr erpicht darauf, einen Film nach einem meiner Romane zu machen. Wie mein Verleger Ihnen schon schrieb, sind sie alle bereits vergeben. Aber kommen Sie mich doch einmal besuchen...“

Dans les années soixante-dix, j'ai dévoré tous les romans de Highsmith, alors l'idée de faire un film basé sur l'un d'eux n'était pas si lointaine. Et tant qu'à faire, autant que ce soit mon livre préféré, ai-je pensé, et j'ai écrit une lettre à la maison d'édition pour leur demander si je pouvais acquérir les droits du TREMBLEMENT DU FAUX. La réponse ne s'est pas fait attendre, elle a été courte et sans appel. Non, les droits sont détenus par un studio américain. J'ai donc écrit une deuxième lettre pour demander LE CRAYON DE L'OEIL. Même réponse, alors j'ai demandé VENISE PEUT ÊTRE TRÈS FROID, et cette fois la réponse a été plus détaillée. Arrêtez de nous écrire. Tous les livres de Mme Highsmith sont en option». Mais peu après, j'ai reçu une lettre de Patricia Highsmith elle-même : «Vous semblez très enthousiaste à l'idée de faire un film basé sur l'un de mes romans. Comme mon éditeur vous l'a écrit, ils sont déjà tous pris. Mais venez me rendre visite...».

Ich reiste in die Schweiz und traf sie in einem einsam gelegenen Haus, in dem sie alleine mit vielen Katzen wohnte. Es gab Tee und Platzchen für mich, und wir redeten eine Weile. Es fühlte sich ein bisschen wie eine Prüfung an, und ich muss diesen Test wohl bestanden haben, denn schliesslich stand sie auf, ging zu ihrem Schreibtisch, zog ein dickes Manuskript aus einer Sohublade und gab es mir. „Das ist mein nächster Roman. Selbst mein Verleger kennt ihn noch nicht. Dann kann er auch noch von niemandem optioniert sein. Schauen Sie mal, ob er Ihnen gefällt.“

Je me suis rendu en Suisse et l'ai rencontrée dans une maison isolée où elle vivait seule avec de nombreux chats. Il y avait du thé et de la glace pour moi, et nous avons discuté un moment. J'ai eu l'impression de passer un examen et j'ai dû réussir ce test, car elle s'est finalement levée, s'est dirigée vers son bureau, a sorti un gros manuscrit d'un tiroir et me l'a donné. C'est mon dernier roman. Même mon éditeur ne le connaît pas encore. Il ne peut donc être optionné par personne. Voyez s'il vous plaît».

Ich las RIPLEY'S GAME in einem Rutsch auf der Heimreise im Zug, und schickte sofort ein Telegramm an sie zurück:

J'ai lu RIPLEY'S GAM d'une traite dans le train du retour, et je lui ai immédiatement envoyé un télégramme:

«Ja ! Will ich unbedingt machen!» Tom Ripley war eine zwielichtige und schillernde Figur, zynisch und höchst unmoralisch. Eigentlich hatte ich ziemlich Angst vor ihm. Einen Schauspieler zu finden, der sowohl böse als auch menschlich, fies und gleichzeitig liebenswert sein konnte, schien schier unmöglich,

«Oui ! Je veux absolument le faire». Tom Ripley était un personnage louche et haut en couleur, cynique et hautement immoral. En fait, j'avais plutôt peur de lui. Trouver un acteur capable d'être à la fois méchant et humain, méchant et attachant, semblait impossible,

Aber dann habe ich im Frühsommer 1976 Dennis Hopper in Paris getroffen. Er war der Mann, den ich suchte. Wir haben uns am selben Tag noch per Handschlag geeinigt, den Film zusammen zu machen, Vorher musste er allerdings noch zu Dreharbeiten mit Francis Coppola...

Mais ensuite, au début de l'été 1976, j'ai rencontré Dennis Hopper à Paris. C'était l'homme que je cherchais. Le même jour, nous nous sommes mis d'accord en nous serrant la main pour faire le film ensemble. Mais avant, il devait encore aller tourner avec Francis Coppola...

P214

Ich begann, diesen Film, der immer noch FRAMED hiess, in Hamburg und Paris vorzubereiten. Bei Patricia Highsmith spielte der Grossteil der Geschichte in Paris, wo der Rahmenmacher und Handwerker Jonathan Zimmermann lebte, der liebenswerte Gegenpart zum Lebemann Ripley, von Bruno Ganz in seiner ersten Filmrolle eindrucksvoll gespielt. Für einen deutschen Film, der in Deutschland hergestellt werden musste und den ich zweisprachig auf deutsch und englisch drehen wollte, habe ich dann kurzerhand die beiden Städte vertauscht: Samtliche Pariser Szenen spielten in Hamburg und vice versa. Ich denke, das hat der Geschichte sehr gut getan. Zumindest kam Ripleys Antwort auf Zimmermanns Frage, was er denn eigentlich in Hamburg betreibe, jetzt voll zur Geltung: «Ich will die Beatles zurück nach Hamburg bringen!» Paris ist jetzt die Stadt, in die Jonathan reist, und wo er von Ripley dazu verführt wird, einen Auftragsmord zu begehen.

J'ai commencé à préparer ce film, qui s'appelait toujours FRAMED, à Hambourg et à Paris. Chez Patricia Highsmith, la majeure partie de l'histoire se déroulait à Paris, où vivait l'encadreur et artisan Jonathan Zimmermann, contrepartie attachante du bon vivant Ripley, joué de manière impressionnante par Bruno Ganz dans son premier rôle au cinéma. Pour un film allemand qui devait être produit en Allemagne et que je voulais tourner en deux langues, en allemand et en anglais, j'ai rapidement interverti les deux villes : toutes les scènes parisiennes se sont déroulées à Hambourg et vice versa. Je pense que cela a fait beaucoup de bien à l'histoire. Au moins, la réponse de Ripley à Zimmermann qui lui demandait ce qu'il faisait à Hambourg a pris tout son sens : «Je veux ramener les Beatles à Hambourg» ! Paris est maintenant la ville où Jonathan se rend, et où il est incité par Ripley à commettre un meurtre sur commande.

In Paris hatte ich eine Weile gelebt, da kannte ich mich aus. In Hamburg musste ich mich erst zurechtfinden. Also bin ich viel herumgezogen und habe die Stadt erkundet. Ganz besonders faszinierte mich der Elbtunnel, der un ter dem Fluss zur anderen Hafenseite führte. Seine Perspektiven erinnerten mich an Zeichnungen von M.C. Escher.

J'avais vécu un certain temps à Paris, je connaissais les lieux. A Hambourg, je devais d'abord trouver mes marques. J'ai donc beaucoup voyagé et exploré la ville. J'étais particulièrement fasciné par le tunnel de l'Elbe, qui passait sous le fleuve pour rejoindre l'autre côté du port. Ses perspectives me rappelaient les dessins de M.C. Escher.

P216

Aber am meisten hatte es mir das Viertel rund um den Fischmarkt angetan, Damals gab es stadtebauliche Pläne, laut derer diese ganze Gegend hatte abgerissen werden sollen. Das war für mich natürlich ein zusätzlicher Anreiz, dort zu drehen. Filme haben die Gabe, Dinge, Orte und Gebäude zu bewahren, aufzuheben; Spielfilme sogar noch mehr als Dokumentarfilme.

Mais ce qui me plaisait le plus, c'était le quartier autour du Fischmarkt. À l'époque, il y avait des plans d'urbanisme qui prévoyaient la démolition de toute cette zone. C'était pour moi une motivation supplémentaire pour y tourner. Les films ont le don de conserver, de 'garder' les choses, les lieux et les bâtiments, et les films de fiction encore plus que les documentaires.

P218

Schliesslich stiess ich auf diese verlassene Villa an der Elbchaussee. Tom Ripley sollte in einem aussergewöhnlichen Haus leben, und dies war zweifellos eines: Es war das genaue Replikat eines Hauses auf der Halbinsel Krim. Ein reicher Industrieller hat es sich um die Jahrhundertwende bauen lassen, (Den Rest der Geschichte habe ich vergessen...)

Finalement, je suis tombé sur cette villa abandonnée sur l'Elbchaussee. Tom Ripley devait vivre dans une maison hors du commun, et c'en était une sans aucun doute : c'était la réplique exacte d'une maison de la péninsule de Crimée. Un riche industriel l'avait fait construire au début du siècle (j'ai oublié le reste de l'histoire...).

P219

Ich habe viele Hamburger Totalen fotografiert. So nah am Meer, bot die Stadt dramatische Himmel, auch wenn die „Skyline“ geradezu „niederländisch“ war.

J'ai photographié de nombreux plans généraux de Hambourg. Si proche de la mer, la ville offrait des ciels dramatiques, même si la «skyline» était presque «néerlandaise».

P222

Und an diesem schier endlosen und einsamen Ort hier, einem Deich in der Nahe der Elbmündung, sollte Jonathan Zimmermann am Ende des Films sterben. Ich stellte mir vor, dass er die Kontrolle über seinen Kafer verlore, der Wagen über den Wall sprang, aber noch vor dem Wasser von Jonathans Frau gebremst werden konnte...

Et c'est dans cet endroit presque infini et isolé, une digue près de l'embouchure de l'Elbe, que Jonathan Zimmermann devait mourir à la fin du film. J'imaginai qu'il perdait le contrôle de sa Kafer, que la voiture sautait par-dessus le remblai, mais qu'elle était freinée avant l'eau par la femme de Jonathan...

P224

Wir fingen mit einer grossen Verspätung zu drehen an, weil wir noch auf Dennis warten mussten. Der Film, den er mit Coppola auf den Philippinen drehen sollte, war nämlich kein anderer als APOCALYPSE NOW. Als ich Dennis am Hamburger Flughafen abholte (damals noch tatsächlich direkt am Flugzeug, am Fuss der Gangway), kam da ein anderer Mann die Treppe herunter als der, den ich ein halbes Jahr vorher in Paris getroffen hatte. Er hatte kurze Hosen an, um den Hals baumelten ein paar Kameras, er war sternhagelvoll, so high, dass er mich überhaupt nicht erkannte, und hatte keine Ahnung, warum zum Teufel er in Hamburg war. Er war einfach noch in der Rolle des Kriegsreporters, der den durchgedrehten Colonel Kurtz begleitet hatte. Er hatte offene Wunden an den Beinen, die nicht behandelt worden waren, von seinem Leben bei Indianern im Dschungel. Ich habe ihn sofort ins Institut für Tropenmedizin gefahren,

Nous avons commencé à tourner avec un grand retard, car nous devions encore attendre Dennis. Le film qu'il devait tourner aux Philippines avec Coppola n'était autre qu'APOCALYPSE NOW. Lorsque je suis allé chercher Dennis à l'aéroport de Hambourg (à l'époque, c'était vraiment directement à côté de l'avion, au pied de la passerelle), un autre homme que celui que j'avais rencontré six mois plus tôt à Paris a descendu les escaliers. Il portait un short, quelques appareils photo pendaient autour de son cou, il était ivre, tellement défoncé qu'il ne me reconnaissait pas du tout, et il n'avait aucune idée de la raison pour laquelle il était à Hambourg. Il était simplement encore dans le rôle du reporter de guerre qui avait accompagné le colonel Kurtz devenu fou. Il avait des plaies ouvertes sur les jambes qui n'avaient pas été soignées, dues à sa vie chez les Indiens dans la jungle. Je l'ai immédiatement conduit à l'Institut de médecine tropicale,

Dennis war selbstmordgefährdet, auch wenn wir unser Bestes taten, ihn wieder herunterzuholen oder zumindest auszunütern. Dass uns das schlussendlich gelang, war weithin Bruno Ganz zu verdanken. Ihre Herangehensweisen als Schauspieler waren so grundverschieden, - Dennis der Prototyp des amerikanischen ‚Method Actors‘, Bruno (damals noch) der archetypische europäische Bühnenschauspieler - dass sie fast unausweichlich miteinander kollidieren mussten. Dass fand dann gleich am zweiten gemeinsamen Drehtag statt. Urplotzlich, mitten in einer Einstellung, flogen die Fauste und im Nu walzten sich die beiden auf dem Boden, ineinander verkrallt. Als wir sie endlich getrennt hatten, bluteten die Nasen, die Anzüge waren zerrissen, und an ein Weiterdrehen war nicht zu denken. Ich war stinksauer und beendete den Drehtag. Aus den Augenwinkeln habe ich die beiden noch rauslaufen sehen, aber das wir mir scheissegal, sollten sie sich doch weiterprügeln.

Dennis était suicidaire, même si nous faisons de notre mieux pour le faire redescendre ou au moins le dégriser. Si nous y sommes finalement parvenus, c'est en grande partie grâce à Bruno Ganz. Leurs approches en tant qu'acteurs étaient si différentes - Dennis était le prototype de 'l'Actors Studio', Bruno (à l'époque) l'archétype de l'acteur de scène européen - qu'elles devaient presque inévitablement entrer en collision. Cela s'est produit le deuxième jour de tournage commun. Soudain, au milieu d'un plan, les poings ont volé et en un clin d'œil, ils se sont retrouvés par terre, accrochés l'un à l'autre. Quand nous les avons enfin séparés, les nez saignaient, les costumes étaient déchirés et il n'était pas question de continuer à tourner. J'étais furieux et j'ai mis fin à la journée de tournage. Du coin de l'œil, je les ai vus sortir en courant, mais je n'en avais rien à foutre, ils pouvaient continuer à se battre.

Erst am nächsten Morgen tauchten sie betrunken zusammen wieder auf. Sie hatten die ganze Nacht auf der Reeperbahn durchgemacht. Ein weiterer Drehtag war dahin. Aber ab da lief unser Dreh wie am Schnürchen. Die beiden hatten die Rollen getauscht: Dennis war diszipliniert, rührte keine Droge mehr an und bestand abends darauf, dass wir den nächsten Drehtag durchgingen.

Ce n'est que le lendemain matin qu'ils sont réapparus ensemble, ivres. Ils avaient passé une nuit blanche sur la piste de Reeper. Un autre jour de tournage était perdu. Mais à partir de là, notre tournage s'est déroulé comme sur des roulettes. Ils avaient échangé leurs rôles : Dennis était discipliné, ne touchait plus à la drogue et insistait le soir pour que nous passions en revue le jour de tournage suivant.

P225

Bruno war cool bis ins Herz, und statt wie früher an meine Tür zu klopfen, um die Seiten für die kommenden Szenen als erster zu lesen, meinte er nun, er könne das Ganze auch am nächsten Tag improvisieren.

Bruno était cool jusqu'au bout des ongles, et au lieu de frapper à ma porte comme avant pour être le premier à lire les pages des scènes à venir, il disait maintenant qu'il pouvait aussi bien improviser tout ça le lendemain.

Dennis hat später oft betont, dass unser Film ihm das Leben gerettet habe, und es damit verglichen, dass er von einer Lawine verschüttet gewesen sei, und dann sei ich als Bernhardiner aufgetaucht und habe ihn ausgebuddelt. (Wobei er dann aber auch immer von einer Cognacflasche redete, die ich um den Hals getragen habe. Das wiederum habe ich nur strikt verneinen können...)

Dennis hat später oft betont, dass unser Film ihm das Leben gerettet habe, und es damit verglichen, dass er von einer Lawine verschüttet gewesen sei, und dann sei ich als Bernhardiner aufgetaucht und habe ihn ausgebuddelt. (Wobei er dann aber auch immer von einer Cognacflasche redete, die ich um den Hals getragen habe. Das wiederum habe ich nur strikt verneinen können...)

P226

In einer Szene wird Tom Ripley von Schuldgefühlen geplagt, dass er den kranken Zimmermann fast in den Tod getrieben hat, so dass er geradezu phrenetisch anfängt, sich selbst zu fotografieren und sich schliesslich auf seinen Billardtisch legt und eine Flut von Selfies aus der SX70 über sich ergiessen lässt. Als ob der Akt des Sich-Selbst-Aufnehmens ihn irgendwie reinigen konnte.

Dans une scène, Tom Ripley est rongé par la culpabilité d'avoir presque conduit le charpentier malade à la mort, si bien qu'il commence à se prendre en photo de manière quasi phrénique et finit par s'allonger sur son billard, laissant un déluge de selfies s'abattre sur lui depuis le SX70. Comme si l'acte de se prendre en photo pouvait le purifier d'une manière ou d'une autre.

P228

Während des Drehens habe ich nur wenig fotografiert. Meine Polaroids sind fast alle vorher aufgenommen oder stammen aus der Zeit, als wir den Film geschnitten haben.

J'ai très peu photographié pendant le tournage. Mes polaroids ont presque tous été pris avant ou à l'époque où nous avons monté le film.

Der Held dieser Bilder ist Peter Przygodda. Er war schon in meiner Studentenzeit mein Cutter gewesen, hat jeden meiner Filme vor dem AMIFREUN (wie er ihn nannte) geschnitten und auch hinterher, bis hin zu PALERMO SHOOTING, der dann sein und Dennis' letzter Film werden sollte.

Le protagoniste de ces images est Peter Przygodda. Il a monté chacun de mes films avant et après l'AMIFREUN (comme il l'appelait), jusqu'à PALERMO SHOOTING, qui devait être son dernier film et celui de Dennis.

Beim AMERIKANISCHEN FREUND jedenfalls hat Peter alles gegeben. Wir haben bis in den Februar 1977 gedreht, wollten den Film aber um alles in der Welt schon im Mai fertig haben, um ihn beim Festival in Cannes zu präsentieren. Da blieb nur herzlich wenig Zeit für den Schnitt, die Musik, die Dialog- und Tonnachbearbeitung und die Mischung. Im Grunde war es menschenunmöglich, und Peter sass Tag und Nacht an seinem Steenbeck. Das erste Bild zeigt ihn schlafwandelnd. (Achten Sie auf Dennis' Cowboy-Rut, den der ihm nach dem Dreh vermacht hat.) Das letzte Bild ist aus dem Mischstudio. (Alles noch in glorreichem Mono!) Das Festival hatte schon angefangen (unser Film war in den Wettbewerb aufgenommen worden, auf der Grundlage einer halbfertigen Arbeitskopie), aber wir saßen immer noch mitten in der Mischung! In der letzten Nacht ist der Ingenieur am Mischpult eingeschlafen, oder lag auf dem Boden darunter, während Peter sich dann selber an die Schalter gesetzt hat.

En tout cas, Peter a tout donné pour L'AMÉRICAIN. Nous avons tourné jusqu'en février 1977, mais nous voulions absolument que le film soit terminé en mai pour être présenté au Festival de Cannes. Il ne restait donc que très peu de temps pour le montage, la musique, le traitement des dialogues et du son et le mixage. En fait, c'était impossible, et Peter est resté assis jour et nuit sur son Steenbeck. La première image le montre somnambule. (Remarquez le chapeau de cow-boy de Dennis, qu'il lui a légué après le tournage.) La dernière image est prise dans le studio de mixage. (Tout est encore en mono glorieux !) Le festival avait déjà commencé (notre film avait été sélectionné en compétition, sur la base d'une copie de travail à moitié terminée), mais nous étions encore assis au milieu du mixage ! La dernière nuit, l'ingénieur s'est endormi sur la table de mixage ou s'est couché par terre en dessous, tandis que Peter s'est mis lui-même aux commandes.

Wir haben es tatsächlich geschafft, mit unserer ersten Kopie rechtzeitig am Tag der Vorführung in Cannes am Start zu sein.

Nous avons effectivement réussi à être sur la ligne de départ avec notre première copie à temps pour le jour de la projection à Cannes.

P230

Im Sommer darauf. Bewachte mein treuer Hund, 'Traktor' Zimmermanns Kafer, der in unserem Garten sein Gnadenbrot fristete. Dennis' Cowboy-Rut lag Jetzt auf der Hutablage unter dem Rückfenster.

L'été suivant. Mon fidèle chien «Traktor» surveillait l'avoine du charpentier qui était en train de mourir dans notre jardin. La canne de cow-boy de Dennis était maintenant posée sur la plage arrière, sous la fenêtre de la cuisine.

P232

23) „ROCK'N ' ROLL WILL NEVER DIE»

23) «LE ROCK'N'ROLL NE MOURRA JAMAIS».

„um Neil Young zu zitieren. THE GIRL CAN'T HELP IT von Frank Tashlin, aus dem Jahr 1956 (der deutsche Titel ist unvergesslich: SCHLAGERPIRATEN), ist einer meiner Lieblingsfilme, aus dem einfachen Grund, dass einige der Legenden des Rock'n'Roll da richtig schön und respektvoll gefilmt worden sind, so wie es sie nirgendwo anders zu sehen gibt, in glorreichem Cinemascope,

, pour citer Neil Young. THE GIRL CAN'T HELP IT de Frank Tashlin, de 1956, est l'un de mes films préférés, pour la simple raison que certaines des légendes du rock'n'roll y sont filmées avec justesse et respect, comme on ne les voit nulle part ailleurs, dans le glorieux Cinemascope

Eddie Coahran ! / Little Richard ! / Fats Domino ! / Und Gene Vinaent ! /

Eddie Coahran ! / Little Richard ! / Fats Domino ! / Und Gene Vinaent ! /

P234

Das war eine der letzten Bilderserien, die ich vom Fernsehen abphotographiert habe. In den späten Siebzigern gab es zwar immer noch keine Möglichkeit, Filme aufzuzeichnen oder selber abzuspielen, aber VHS stand vor der Tür, 'Video Home System', jenes unsagliche Format, das jeden Film zugrunde gerichtet hat. Ich hasste diese Kassetten von ganzem Herzen.

C'est l'une des dernières séries d'images que j'ai photographiées à partir de la télévision. A la fin des années soixante-dix, il n'y avait toujours pas de possibilité d'enregistrer des films ou de les lire soi-même, mais la VHS était à la porte, le 'Video Home System', ce format innommable qui a détruit tous les films. Je détestais ces cassettes de tout mon cœur.

P236

24) FENSTER

24) FENÊTRES

Bei einem anderen Aufenthalt in New York wohnte ich am Central Park South und simulierte mit drei Polaroids eine Art Kamerafahrt.

Lors d'un autre séjour à New York, j'habitais à Central Park South et j'ai simulé une sorte de travelling avec trois polaroids.

Blicke (wie hier aus dem Fenster) haben für mich etwas Unantastbares, geradezu Sakrosanktes. Einen Blick stört oder zer-stört man nicht, schon gar nicht mit dem Hinweis, in einem gekühlten Gefängnis zu sitzen.

Les regards (comme ici par la fenêtre) ont pour moi quelque chose d'intouchable, de sacro-saint. On ne dérange pas ou on ne détruit pas un regard, surtout pas en disant qu'on est dans une prison réfrigérée.

P235

25) UBERBELICHTET

25) SUREXPOSÉ

Ich habe den Amerikanischen Westen einige Male durchquert, aber das hier, 1977, muss das erste Mal gewesen sein, dass ich durch Monument Valley gekommen bin.

J'ai traversé l'Ouest américain plusieurs fois, mais c'est ici, en 1977, que j'ai dû passer pour la première fois par Monument Valley.

Spätere Besuche haben diesen ersten Eindruck hier überdeckt. Aber man sieht, dass ich so beeindruckt war von der Aussicht, dass ich die Entwicklerschicht viel zu spät abgezogen habe und die Bilder deswegen zu lange nachgedunkelt sind. Es rührt mich, dass man den Polaroids ansehen kann, wie sehr der Photograph von seinem Objekt überwältigt war...

Les visites ultérieures ont masqué cette première impression. Mais on voit que j'étais tellement impressionné par la vue que j'ai retiré la couche de révélateur beaucoup trop tard et que les images ont donc foncé trop longtemps. Je suis ému de voir que l'on peut voir sur les polaroids à quel point le photographe était submergé par son sujet...

Ich bin nicht sicher, ob ich diese Route durch Monument Valley noch einmal wahlen werde. Zum einen werde ich älter, und viele Dinge hat man schon zum letzten Mal getan, ohne das selber zu wissen. Und Photos überleben ihre Photographen, das ist so. (Auch deswegen eben der Hinweis auf das Sakrosankte des Blickes.)

Je ne suis pas sûr de choisir à nouveau cet itinéraire à travers Monument Valley. D'une part, je vieillis, et beaucoup de choses ont déjà été faites la dernière fois sans que l'on s'en rende compte. Et les photos survivent à leurs photographes, c'est ainsi. (Aïe, c'est pour cela que je fais référence au caractère sacro-saint du regard).

Vor allem aber hat mich der letzte Besuch bitter enttäuscht. In Monument Valley war alles abgezaunt. Es gab nur noch 'Führungen' durch das Gelände, 'Guided Tours' in jenen unausstehlichen offenen Bussen, die auch durch Disneyland oder andere Attraktionen gurken. Die halten dann an Stellen, die als 'Photogelegenheit' markiert sind, an denen Leute sich aus den Bussen qualen, um genau da dasselbe Photo zu machen wie alle anderen.

Mais surtout, la dernière visite m'a laissé un goût amer. A Monument Valley, tout était clôturé. Il n'y avait plus que des 'visites guidées' du site, dans ces bus ouverts insupportables qui traversent Disneyland ou d'autres attractions. Ils s'arrêtent ensuite à des endroits marqués comme «opportunités de photos», où les gens se traînent hors des bus pour prendre la même photo que les autres.

Monument Valley war völlig auf den Hund gekommen. Diese gewaltigen alten Solitare von Felsgestein hatten die Nase gestrichen voll von uns und unserer Photographiererei. Die brauchten einfach eine lange Ruhezeit, kam mir vor, bevor sie wieder Besucher würden empfangen können.

Monument Valley s'est complètement effondrée. Ces énormes et vieilles roches solitaires en avaient assez de nous et de nos photos. Il me semblait qu'ils avaient besoin d'une longue période de repos avant de pouvoir accueillir à nouveau des visiteurs.

P246

26) IM LANDE OZUS

26) AU PAYS D'OZU

Die Siebziger Jahre waren eine Epoche in meinem Leben, in der ich sehr viel zum ersten Mal gemacht habe. (Wie oft habe ich das schon meinen Schauspielern ans Herz gelegt, etwas «WIE zum ersten Mal zu tun», aber es TATSÄCHLICH zum ersten Mal zu tun, das ist natürlich etwas anderes, Eben wie die Kindheit, in der man standig nur entdeckt.)

Les années 70 ont été une période de ma vie où j'ai fait beaucoup de choses pour la première fois. (Combien de fois ai-je conseillé à mes acteurs de faire quelque chose «COMME pour la première fois», mais le faire VRAIMENT pour la première fois, c'est évidemment autre chose, comme l'enfance où l'on ne fait que découvrir).

Wie ein Kind habe ich mich in der Tat gefühlt, als ich zum ersten Mal nach Tokio kam, oder nach Japan. Das Land war für mich in ganz besonderem Sinn mit Kindheit verbunden, durch die Filme von Yasujiro

Ozu - meinem verehrten ‚Meister‘ - von denen ich zu dem Zeitpunkt alle gesehen hatte, die in Europa oder den USA zugänglich waren.

Je me suis en effet senti comme un enfant lorsque je suis venu pour la première fois à Tokyo, ou au Japon. Ce pays était pour moi particulièrement lié à l'enfance, grâce aux films de Yasujiro Ozu - mon «maître» vénéré - dont j'avais alors vu tous les films disponibles en Europe ou aux États-Unis.

In meinen Augen ist Ozu der Erzähler der Familie schlechthin, und vor allem auch der Kindheit, gerade in seinen frühen Filmen. Vater und Mütter, Kinder, Enkel, Grosseltern, der ganze Kosmos von Familien kommt in seinen Filmen so beispielhaft vor, dass er geradezu allgemeingültig für die ganze Welt ist.

A mes yeux, Ozu est le narrateur par excellence de la famille, et surtout de l'enfance, surtout dans ses premiers films. Le père et la mère, les enfants, les petits-enfants, les grands-parents, tout le microcosme de la famille apparaît dans ses films de manière si exemplaire qu'il est quasiment universel pour le monde entier.

Deswegen war mir Japan, vor allem Tokio, so merkwürdig vertraut, als ich dort ankam. Auch wenn ich kein einziges Schild und keine ‚Schrift‘ entziffern konnte, war mir doch die allgemeingültige, Familiengeschichte der Menschheit nah und wohlbekannt, die ich dort wiederfand.

C'est pourquoi le Japon, et surtout Tokyo, m'était si étrangement familier lorsque j'y suis arrivé. Même si je ne pouvais pas déchiffrer un seul panneau ou une seule «inscription», j'étais proche de l'histoire familiale de l'humanité universelle que j'y ai retrouvée.

Verglichen mit späteren Besuchen, vor allem in den Neunzigern, als Tokio mir wie die Science-Fiction-Hauptstadt der Welt erschien, sehen diese Bilder meines ersten Besuches geradezu harmlos aus.

Comparées à d'autres visites ultérieures, notamment dans les années 90, lorsque Tokyo me semblait être la capitale mondiale de la science-fiction, ces images de ma première visite semblent tout à fait inoffensives.

P 250

Der Hauptgrund meiner Reise, neben der Präsentation des AMERIKANISCHEN FREUNDES war ein längerer Aufenthalt im Japanischen Film Archiv, wo man mir freundlicherweise noch weitere Ozu-Filme zeigte. Die einzige Möglichkeit sie zu sehen, war an einem Schneidetisch.

La raison principale de mon voyage, outre la présentation de L'AMÉRICAIN, était un long séjour aux Archives du film japonais, où l'on m'a gentiment montré d'autres films d'Ozu. La seule possibilité de les voir était de s'asseoir à une table de montage.

Auf dieser Reise war ich auch kurz in Kyoto, wo ich einen kurzen Moment lang Nagisa Oshima zuschauen konnte, der in einem alten Filmstudio EMPIRE OF THE SENSES (IM REICH DER SINNE) drehte,

Au cours de ce voyage, je suis également passé brièvement à Kyoto, où j'ai pu observer un court instant Nagisa Oshima qui tournait EMPIRE OF THE SENSES (AU RICHE DES SENS) dans un ancien studio de cinéma,

P254

27) EIN MANN NAMENS DASHIELL

27) UN HOMME NOMMÉ DASHIELL

Dank des AMERIKANISCHEN FREUNDES lud mich Francis Ford Coppola ein, nach San Francisco zu kommen, um über ein Projekt zu reden, das er für sein neues Studio ‚American Zoetrope‘ produzieren wollte. Die Idee basierte auf dem Roman HAMMETT, der das Leben des grossen amerikanischen Autors in den Zwanzigerjahren als eine fiktive Detektivgeschichte erzählte.

Grâce à l'AMÉRICAIN, Francis Ford Coppola m'a invité à venir à San Francisco pour parler d'un projet qu'il voulait produire pour son nouveau studio 'American Zoetrope'. L'idée était basée sur le roman HAMMETT,

qui racontait la vie du grand auteur américain dans les années 20 sous la forme d'une histoire policière fictive.

Wir gaben uns die Hand darauf, und ein paar Monate später zog ich in ein Büro im dritten Stock des Columbus Tower, an der Ecke Columbus Avenue und Kearney Street, dem Hauptquartier der Zoetrope Studios, Dashiell Hammett schaut Sie von dem Titelbild des Magazins an, das da auf der Ablage meines Schreibtischs steht.

Nous nous sommes serré la main et quelques mois plus tard, j'ai emménagé dans un bureau au troisième étage de la Columbus Tower, au coin de Columbus Avenue et de Kearney Street, le quartier général des studios Zoetrope, Dashiell Hammett vous regarde depuis la couverture du magazine qui est là, sur la tablette de mon bureau.

Und Sie sehen die Aussicht auf die Ausläufer von Chinatown, links und rechts aus meinen Bürofens-tern.

Et vous voyez la vue sur les déversoirs de Chinatown, à gauche et à droite des fenêtres de mon bureau.

P256

Dies ist der Romanautor, Joe Gores, mit dem wir auch die ersten Drehbuchfassungen erstellt haben. Der Plan war, den Film an Originalsohuplatzen in San Francisco zu drehen.

Il s'agit du romancier, Joe Gores, avec lequel nous avons également rédigé les premières versions du scénario. L'idée était de tourner le film dans des lieux originaux de San Francisco.

Als Teil meiner Vorbereitung und als meine Art, mich in das Leben von Dashiell Hammett zu vertiefen, wohnte ich eine Zeitlang in einem Apartment, in dem er auch selbst in den späten Zwanzigern gewohnt hatte, als er sowohl Reklametexte für einen Juwelierladen als auch Kurzgeschichten mit seinem ‚Continental Op‘ schrieb, jenem Vorläufer und Prototypen aller hartgesottenen Detektive, der auf Hammetts eigenen Erfahrungen als Pinkerton-Ermittler beruhte.

Dans le cadre de ma préparation et de ma manière de m'immerger dans la vie de Dashiell Hammett, j'ai vécu pendant un certain temps dans un appartement où il avait lui-même vécu à la fin des années 20, lorsqu'il écrivait à la fois des textes publicitaires pour une bijouterie et des nouvelles avec son «Continental Op», ce précurseur et prototype de tous les détectives endurcis, basé sur la propre expérience de Hammett en tant qu'enquêteur de Pinkerton.

Dass ich in der Wohnung lebte, hat mir nicht viel gebracht, ausser die Erkenntnis, dass Hammett da nicht viel Schlaf hat finden können. Auf jeden Fall nicht mehr als ich, weil auf der anderen Strassenseite eine Feuerwache lag, aus der so ungefähr jede Stunde mit grossem Sirenenalarm ein Loschzug auszog. Meine Nachforschungen ergaben, dass diese Feuerwehr schon seit dem grossen Erdbeben da untergebracht war. Ich zog wieder aus. Research wird überschätzt.

Le fait que je vive dans l'appartement ne m'a pas apporté grand-chose, si ce n'est que Hammett n'a pas pu y trouver beaucoup de sommeil. En tout cas, pas plus que moi, parce que de l'autre côté de la rue se trouvait une caserne de pompiers d'où partait toutes les heures environ une section de pompiers avec une grande sirène. Je suis reparti. Research est surchargé.

P258

In dieser langen Zeit, während ich HAMMETT vorbereitete, habe ich mich selbst manchmal wie ein Detektiv gefühlt.

Pendant cette longue période de préparation de HAMMETT, je me suis parfois senti comme un détective.

Wer dieser Mann war, habe ich allerdings nicht herausgefunden. Ich bin ihm nicht nachgegangen, noch habe ich ihn beschattet. Ich weiss nur, dass er vor mir in einem Diner auf der Market Street (wenn ich mich recht erinnere) sass und seinen Kaffee schlürfte. Und dass er mich an Burt Lancaster erinnerte, in dem Film THE KILLERS.

Je n'ai toutefois pas découvert qui était cet homme. Je ne l'ai pas suivi et je ne l'ai pas non plus filé. Je sais seulement qu'il était assis devant moi dans un diner de Market Street (si je me souviens bien) et qu'il sirotait son café. Et qu'il m'a fait penser à Burt Lancaster dans le film THE KILLERS.

Was mich am meisten an Dashiell Hammett beeindruckte (der in den McCarthy-Jahren im Gefängnis sass), war etwas, das ich in einem seiner letzten Interviews las. Gefragt, warum er aufgehört habe zu schreiben, mitten in einer florierenden Karriere als Drehbuchautor in Hollywood, sagte er, er habe in dem Moment aufgehört, als er gemerkt habe, dass er sich selbst kopierte oder nur wiederholte, was er ohnehin im Schlaf schreiben konnte. Aber etwas zu tun, nur weil man es eben gut konnte, das sei doch einfach nicht Grund genug, weiterzumachen. Mann, dachte ich, was für einen Mut der hatte !

Ce qui m'a le plus impressionné chez Dashiell Hammett (qui a été emprisonné pendant les années McCarthy), c'est ce que j'ai lu dans l'une de ses dernières interviews. Interrogé sur la raison pour laquelle il avait cessé d'écrire au milieu d'une carrière florissante de scénariste à Hollywood, il a répondu qu'il s'était arrêté au moment où il s'était rendu compte qu'il se copiait lui-même ou qu'il ne faisait que répéter ce qu'il pouvait de toute façon écrire en dormant. Mais faire quelque chose juste parce qu'on le faisait bien, ce n'était tout simplement pas une raison suffisante pour continuer. Je me suis dit : quel courage !

P260

Nicht mehr zu sehen ist dieser Film, den wir 1980 vor Ort gedreht haben. Er kam nie heraus, und das Negativ wurde zerstört. Der Film, der 1982 verliehen wurde, basierte zu 90% auf einem zweiten Dreh, weil mein Film den Produzenten nicht genügend „Action“ bot, zu viel von dem Schriftsteller und nicht genug von dem Detektiv Hammett handelte, haben wir die ganze Geschichte noch mal gedreht, diesmal nicht mehr in den Strassen von San Francisco, sondern im Studio. Bei diesem (bedauerlichen) Vorgang hat der Film seine Seele verloren.

Ce film que nous avons tourné sur place en 1980 n'est plus visible. Il n'est jamais sorti et le négatif a été détruit. Le film qui a été distribué en 1982 était basé à 90% sur un deuxième tournage. Comme mon film n'offrait pas assez d'action aux producteurs, qu'il parlait trop de l'écrivain et pas assez du détective Hammett, nous avons refait toute l'histoire, cette fois non plus dans les rues de San Francisco, mais en studio. C'est dans ce processus (regrettable) que le film a perdu son âme.

Das war eine harte Nuss in meinem Leben, aber ich hatte diese Erfahrung auf keinen Fall missen wollen. Ich habe eine Menge über das Filmemachen in Amerika und Europa gelernt, und mir wurde klar, dass ich nie wieder angestellt würde arbeiten wollen. Ich habe danach alle meine Filme selber produziert (oder koproduziert). Nicht, dass ich einen Groll gegen Francis gehegt hatte, im Gegenteil. Er hatte mich Jederzeit feuern können, was er nicht getan hat, und ich hatte Jederzeit alles hinwerfen können, was ich nicht getan habe. Wir haben hart um den Film gerungen, und ich zweifle, ob einer von uns behaupten konnte, gewonnen zu haben. Der Film ist geradezu eine Fallstudie, wie Studio-System und Idee des europäischen Autorenfilms aufeinander geprallt sind.

C'était un moment difficile de ma vie, mais je n'aurais voulu manquer cette expérience pour rien au monde. J'ai appris beaucoup de choses sur la réalisation de films en Amérique et en Europe, et j'ai compris que je ne voudrais plus jamais travailler comme employé. J'ai ensuite produit (ou coproduit) moi-même tous mes films. Ce n'est pas que j'avais de la rancune envers Francis, au contraire. Il pouvait me virer à tout moment, ce qu'il n'a pas fait, et je pouvais tout laisser tomber à tout moment, ce que je n'ai pas fait. Nous nous sommes battus pour ce film et je doute que l'un d'entre nous puisse prétendre avoir gagné. Le film est une étude de cas sur la manière dont le système des studios et l'idée du cinéma d'auteur européen se sont affrontés.

Hier sehen Sie einen der vier Autoren bei der Arbeit an einem Drehbuch, von dem insgesamt vierzig Versionen produziert wurden. Thomas Pope und ich haben in vielen Hotelzimmern gearbeitet (das hier war im Manitou Hotel in Luverne, Minnesota). Wir haben ein Buoh geschrieben, mit dem dann ein Horspiel gemacht wurde, bei dem viele Schauspieler die ganzen Rollen gesprochen haben, dann wurden Schritte draufgelegt, Gerausche, Effekte und Musik... Eine Riesenproduktion, mit dem Ergebnis, dass Francis sich das angehört hat und dann entschied, dass er die Story langweilig fand...

Tom Pope war so sauer, dass er die ganzen Textverarbeitungsmaschinen (einige von Ihnen werden sich an diese Vorläufer der Computer erinnern) aus dem Fenster geschmissen hat. Aber ausser seiner Enttauschung hatte Tom noch einen zweiten Grund: Auf diesen Dingen zu schreiben war eine einzige Qual. Mehrfach hatte er richtig gute Dialoge geschrieben, wir sind nach getaner Arbeit froh nach Hause gegangen, und am nächsten Morgen war die Szene einfach verschwunden. Weg, unauffindbar, von der Maschine aufgeessen.

Vous voyez ici l'un des quatre auteurs travaillant sur un scénario dont quarante versions ont été produites au total. Thomas Pope et moi avons travaillé dans de nombreuses chambres d'hôtel (celle-ci se trouvait au Manitou Hotel à Luverne, Minnesota). Nous avons écrit un buoh, avec lequel on a ensuite fait un horspiel, dans lequel de nombreux acteurs ont interprété tous les rôles, puis on a ajouté des pas, des bruits, des effets et de la musique... Une production énorme, avec pour résultat que Francis a écouté ça et a décidé qu'il trouvait l'histoire ennuyeuse... Tom Pope était tellement énervé qu'il a jeté par la fenêtre toutes les machines de traitement de texte (certains d'entre vous se souviendront de ces précurseurs des ordinateurs). Mais en plus de son remplacement, Tom avait une deuxième raison : écrire sur ces choses était une véritable torture. Plusieurs fois, il avait écrit de très bons dialogues, nous sommes rentrés chez nous heureux d'avoir terminé notre travail, et le lendemain matin, la scène avait tout simplement disparu. Disparue, introuvable, dévorée par la machine.

P261

Das war das zweite Mal, dass ich mit einem Kostümfilm auf die Nase fiel, weil ich denselben Fehler machte: meine Sicherheitszone zu verlassen. Nicht so sehr wegen der Figur des Dashiell Hammett; ich denke, den Mann habe ich gut verstanden. In meinen Augen sollte der Film vor allem von dem Schriftsteller handeln, von einem, der über Dinge schrieb, die er tatsächlich erlebt hatte, und dabei würden ihm Fiktion und Realität durcheinandergeraten. Das Studio wollte aber, dass eine pure Fiktion die treibende Kraft sein sollte, in der auch der Schriftsteller nur eine erfundene Figur war.

C'est la deuxième fois que je me suis fait avoir avec un film en costumes, parce que j'ai fait la même erreur : sortir de ma zone de sécurité. Pas tant à cause du personnage de Dashiell Hammett ; je pense que j'ai bien compris l'homme. A mes yeux, le film devait avant tout parler de l'écrivain, de quelqu'un qui écrivait sur des choses qu'il avait réellement vécues, et ce faisant, il aurait confondu la fiction et la réalité. Mais le studio voulait que la force motrice soit une pure fiction, dans laquelle l'écrivain n'était qu'un personnage fictif.

Vielleicht hatte mein Traum von diesem Film aufgehen können, weil er auf den wahren Orten aufbaute, die Hammett gekannt hatte, Als die Geschichte dann in ein Filmstudio transplantiert wurde, verlor sie ihren gesamten Orts- und Realitätsbezug. Das ist aber für mich ein absolut unentbehrlicher Zusammenhang ! Ort und Geschichte gehören untrennbar zusammen, und zwar mit einer solchen Notwendigkeit, dass man sich den Film nirgendwo anders mehr vorstellen kann.

Peut-être que mon rêve de ce film avait pu se réaliser parce qu'il était basé sur les lieux réels que Hammett avait connus. Lorsque l'histoire a été transplantée dans un studio de cinéma, elle a perdu tout son lien avec le lieu et la réalité. Mais c'est pour moi un lien absolument indispensable ! Le lieu et l'histoire sont indissociables, et ce avec une telle nécessité qu'on ne peut plus imaginer le film ailleurs.

P262

28) LIGHTNING OVER TROUBLED WATER

28) LA FOUDRE SUR LES EAUX TROUBLES

1979, zwischen den verschiedenen Drehbuchphasen und während der Vorbereitungen zu HAMMETT, bat mich Nicholas Ray darum, einen Film zusammen mit ihm zu machen, Wir hatten uns beim AMERIKANISCHEN FREUND kennengelernt und waren gute Freunde geworden, auch wenn er, vom Alter her, mein Vater hatte sein können.

En 1979, entre les différentes phases du scénario et pendant la préparation de HAMMETT, Nicholas Ray m'a demandé de faire un film avec lui. Nous nous étions rencontrés sur AMERICAN FREE et étions devenus de bons amis, même s'il aurait pu être mon père, vu son âge.

Nick hatte gerade erfahren, dass er Krebs hatte, im Endstadium, und sein grosser Wunsch war es, noch einmal einen Film zu drehen. Oder bei der Arbeit daran zu sterben? Ich habe sofort zugestimmt. Es gab keine Zeit zu verlieren. Vierzehn Tage später haben wir angefangen.

Nick venait d'apprendre qu'il avait un cancer, en phase terminale, et son souhait le plus cher était de tourner un autre film. Ou de mourir en travaillant dessus ? J'ai tout de suite accepté. Il n'y avait pas de temps à perdre. Quinze jours plus tard, nous avons commencé.

Es wurde eine Erfahrung, die mit nichts zu vergleichen war. Alle, die wir daran gearbeitet haben, haben uns oft gefragt, ob wir das Recht hatten, fortzufahren mit dem was wir taten, oder ob wir nicht besser aufhören sollten, einen Film über das Sterben des Nicholas Ray zu drehen. Aber Nick bestand darauf, das wir weitermachten, und auch seine Ärzte ermutigten uns dazu. So waren die Dreharbeiten oft einfach eine Art, mit ihm zu sein und ihn auf dieser letzten Reise zu begleiten. Ob da nun Filmmaterial in der Kamera war oder nicht, darauf kam es uns nicht an, wir hatten dasselbe getan, Aber Nick war es wichtig, dass alles aufgezeichnet würde. Für ihn war das eine Sache auf Leben und Tod.

C'est devenu une expérience à nulle autre pareille. Tous ceux qui ont travaillé sur ce projet nous ont souvent demandé si nous avions le droit de continuer à faire ce que nous faisons ou si nous ne devons pas plutôt arrêter de tourner un film sur la mort de Nicholas Ray. Mais Nick a insisté pour que nous continuions, et ses médecins nous ont également encouragés à le faire. Ainsi, le tournage était souvent une manière d'être avec lui et de l'accompagner dans son dernier voyage. Qu'il y ait ou non des images dans la caméra, cela n'avait pas d'importance pour nous, nous avions fait la même chose, mais Nick tenait à ce que tout soit enregistré. Pour lui, c'était une question de vie ou de mort.

Aus dieser Zeit habe ich kein einziges Polaroid mit Nick darauf gefunden, nicht einmal von den Schauplätzen von LIGHTNING OVER WATER. Es gibt Bilder von Ed Lachman, meinem Kameramann, oder von Pierre Cottrell, der auf unkonventionelle Art half, einen Film zu produzieren, der ohne Drehbuch oder Drehplan, praktisch über Nacht finanziert wurde und der dann, für einen Appel und ein Ei gemacht wurde.

De cette époque, je n'ai pas trouvé un seul polaroid avec Nick dessus, même pas des lieux de tournage de LIGHTNING OVER WATER. Il y a des photos d'Ed Lachman, mon directeur de la photographie, ou de Pierre Cottrell, qui a aidé de manière peu conventionnelle à produire un film qui a été financé pratiquement du jour au lendemain, sans scénario ni plan de tournage, et qui a été réalisé «pour rien».

P264

Es gibt Photos aus New York von diesen Wochen, von einsamen U-Bahnfahrten, Blicke herunter auf den Central Park, oder auf der Suche nach Motiven, an denen wir dann doch nicht mehr drehen konnten. Es war eine Zeit grosser innerer Verwirrung. Wir versuchten, irgendwie eine Geschichte zu erzählen, nämlich die Figur des Malers Derwatt wieder aufzunehmen und auszubauen, aber Jeder Versuch einer Fiktion wurde immer wieder von der Realität eingeholt. Der Krebs war einfach schneller als alle unsere Bemühungen, die Zeit anzuhalten.

Il y a des photos de New York de ces semaines-là, des trajets en métro en solitaire, des regards vers le bas sur Central Park, ou à la recherche de motifs sur lesquels nous ne pouvions finalement plus tourner. C'était une période de grande confusion intérieure. Nous avons essayé de créer une histoire, de reprendre et de développer le personnage du peintre Derwatt, mais chaque tentative de fiction a toujours été rattrapée par la réalité. Le cancer était tout simplement plus rapide que tous nos efforts pour arrêter le temps.

Ich habe an voriger Stelle VHS („Video Home System“) runtergemacht, jetzt muss ich etwas zu seiner Verteidigung sagen. Francis Ford Coppola hatte das erste tragbare Konsumergerät gekauft, das gerade auf den Markt gekommen war, und es uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Mein Freund Tom Farrell, der Nicks Assistent gewesen war, als der noch auf der Filmschule unterrichtet hatte, spielte auch

hier die Rolle eines Assistenten, der Nick auf Schritt und Tritt mit dieser klobigen Kamera begleitete, die schwere Aufnahmeeinheit über der Schulter und die Kamera so gross, dass er sie nur beidhändig tragen konnte.

J'ai précédemment dénigré le VHS («Video Home System»), je dois maintenant dire quelque chose pour sa défense. Francis Ford Coppola avait acheté le premier appareil de télévision portable qui venait d'être mis sur le marché et nous l'avait gracieusement offert. Mon ami Tom Farrell, qui avait été l'assistant de Nick lorsqu'il enseignait à l'école de cinéma, jouait là aussi le rôle d'un assistant, accompagnant Nick partout où il allait avec cette caméra encombrante, la lourde unité de prise de vue sur l'épaule et la caméra si grande qu'il ne pouvait la porter qu'à deux mains.

Ich gebe zu, dass ich nicht viel von dem Gerät hielt, zumindest nicht als ernstzunehmendes kinematographisches Instrument. 'Video' war für mich eher der Feind als ein möglicher Verbündeter. Aber als ich mich endlich eines Abend an einen Monitor setzte, um anzuschauen, was Tom da auf seinen elenden Bandern draufhatte, war ich zutiefst schockiert. Diese hasslichen VHS Bilder zeigten die Wahrheit ! Auf dem grausigen Videomaterial war der Tod anwesender, sichtbarer, als auf unserem kostbaren, gut ausgeleuchteten 35mm-Film !

J'avoue que je ne pensais pas beaucoup à cet appareil, du moins pas en tant qu'instrument cinématographique sérieux. Pour moi, la vidéo était plus un ennemi qu'un allié potentiel. Mais lorsqu'un soir, je me suis enfin assis devant un écran pour regarder ce que Tom avait sur ses misérables bandes, j'ai été profondément choqué. Ces images VHS haineuses montraient la vérité ! La mort était plus présente, plus visible sur ce matériel vidéo horrible que sur notre précieux film 35mm bien éclairé !

Wir haben einiges davon dann im Schnitt verwendet, wie Krebszellen innerhalb des Films. Es gab noch keine Art von Videotransfer, also mussten wir diese VHS-Bilder von einem Monitor abfilmen, ähnlich wie meine Polaroids von Filmen auf dem Fernseher.

Nous en avons ensuite utilisé une partie au montage, comme des cellules cancéreuses à l'intérieur du film. Il n'y avait pas encore de transfert vidéo, nous devons donc filmer ces images VHS à partir d'un écran, comme mes polaroids de films sur la télévision.

P270

29) TOTE RAUCHEN NICHT

29) LES MORTS NE FUMENT PAS

In den späten Siebzigern habe ich in LA gewohnt, oft im legendären Chateau Marmont. Es hatte etwas Merkwürdiges, wenn man den Vorhang aufzog und sah, dass man ein Zimmer mit Ausblick auf den Marlboro Man hatte.

À la fin des années 70, je vivais à Los Angeles, souvent au légendaire Château Marmont. Il y avait quelque chose d'étrange quand on tirait le rideau et qu'on voyait qu'on avait une chambre avec vue sur le Marlboro Man.

Ich bin in das eine oder andere Zimmer umgezogen, das weniger zum Rauchen animierte.

J'ai déménagé dans l'une ou l'autre chambre qui incitait moins à fumer.

In der Schlusssequenz von DER STAND DER DINGE haben wir dem «fucking Chateau Marmont» Tribut gezollt, wie die Figur des Produzenten Gordon das Hotel nannte, während er endlos den Sunset Boulevard rauf und runter fuhr, um den Killern zu entgehen, die hinter ihm her waren.

Dans la séquence finale de L'ETAT DES CHOSES, nous avons rendu hommage au «fucking Chateau Marmont», comme le personnage du producteur Gordon appelait l'hôtel, alors qu'il montait et descendait Sunset Boulevard à l'infini pour échapper aux tueurs qui le poursuivaient.

Das hat ihm dann nicht viel genutzt. Auch der Marlboro Man konnte ihn nicht retten.

Cela ne lui a pas servi à grand-chose. Même le Marlboro Man n'a pas pu le sauver.

P

30) 8, Dezember 1980

Am Tag, an dem John Lennon starb, am 8. Dezember 1980, fuhr ich auf dem Pacific Coast Highway in Richtung Malibu, als ich die Nachricht im Radio hörte. Ich hielt den Wagen auf dem Parkstreifen an. Ich sass da wie unter Schock, dann begann ich zu weinen, und schliesslich heulte ich Rotz und Wasser, wie nie zuvor. Als ich keine Träne mehr in mir hatte, machte ich einen U-Turn und fuhr zum Los Angeles Flughafen. Ich kam noch auf die Spatmaschine nach New York, den sogenannten 'Red Eye' (was in meinem Fall durchaus wörtlich zu verstehen war).

Le jour de la mort de John Lennon, le 8 décembre 1980, je roulais sur l'autoroute Pacific Coast en direction de Malibu lorsque j'ai entendu la nouvelle à la radio. J'ai arrêté la voiture sur la bande de stationnement. Je suis restée assise, comme sous le choc, puis j'ai commencé à pleurer, et finalement j'ai pleuré à chaudes larmes, comme jamais auparavant. Quand je n'ai plus eu de larmes en moi, j'ai fait un demi-tour et je suis partie pour l'aéroport de Los Angeles. J'ai pris le «Red Eye» pour New York (au sens propre).

Unter vielen Tausenden stand ich am nächsten Tag vor dem dunklen und unheimlichen Dakota-Building am Central Park West und wanderte mit ihnen durch den Park. Es ging nicht nur um dem Tod eines grossen Mannes. Wir trauerten alle über das Ende einer ganzen Ära. Unserer Jugend.

Le lendemain, parmi des milliers d'autres, je me tenais devant le sombre et sinistre Dakota Building de Central Park West et je me promenais avec eux dans le parc. Il ne s'agissait pas seulement de la mort d'un grand homme. Nous étions tous en deuil de la fin de toute une époque. Notre jeunesse.

P278

31) NASSE FUSSE

31) PIEDS MOUILLÉS

Spat im Jahr 1980 war ich für eine Weile in Zürich, wo ich an dem Drehbuch für ein Projekt arbeitete, das nur dort und sonst nirgendwo würde gedreht werden können: Es basierte auf dem Roman STILLER von Max Frisch.

Vers la fin de l'année 1980, j'ai passé un certain temps à Zurich, où je travaillais sur le scénario d'un projet qui ne pourrait être tourné que là-bas et nulle part ailleurs : STILLER de Max Frisch.

Ich schrieb feste vor mich hin, auf der schicken IBM-Schreibmaschine, die mir das Hotel zur Verfügung gestellt hatte. Hin und wieder verliess ich mein Zimmer, um durch die Stadt zu streifen und ein Gefühl für sie zu bekommen. Ich machte eine Menge Polaroids, als visuelles Notizbuch und als meine Art, eine Beziehung zu dem Ort zu finden und anzufangen, mir den Film vorzustellen. Ich habe sie alle an die Wand des Hotelzimmers gepinnt,

J'écrivais fermement, sur la jolie machine à écrire IBM que l'hôtel avait mise à ma disposition. De temps en temps, je quittais ma chambre pour me promener dans la ville et en avoir une idée. J'ai pris beaucoup de Polaroids, comme un carnet visuel et comme ma façon de trouver une relation avec le lieu et de commencer à imaginer le film. Je les ai tous épinglés sur le mur de la chambre d'hôtel,

Zu jener Zeit gab es viele Protestmärsche und Jugendunruhen, gegen das Establishment und die Finanzwelt, 'Züri brennt', und in den letzten Nächten des Jahres wurden die Strassenkämpfe zwischen Polizei und Demonstranten immer dramatischer und brutaler. Ein paar Mal fand ich mich mitten in Studentengruppen wieder, die massiv von Wasserwerfern unter Beschuss genommen wurden. Mehr als einmal empfing mich der freundliche Nachtportier mit Kopfschütteln, wenn ich wieder tief in der Nacht und klatschnass vor ihm stand und um meinen Schlüssel bat. „Ich hab' s Ihnen ja gesagt!“

A cette époque, il y avait beaucoup de marches de protestation et d'émeutes de la jeunesse contre l'establishment et le monde de la finance, «Züri brennt», et dans les dernières nuits de l'année, les combats de rue entre la police et les manifestants sont devenus de plus en plus dramatiques et brutaux. A plusieurs

reprises, je me suis retrouvé au milieu de groupes d'étudiants qui ont été massivement pris pour cible par des canons à eau. Plus d'une fois, le sympathique portier de nuit m'a accueilli en secouant la tête lorsque je me suis retrouvé devant lui au milieu de la nuit, trempé, et que je lui ai demandé ma clé. Je vous l'avais bien dit !

Das endete alles mit einer heftigen Kieferentzündung, die mich, natürlich, genau über das lange Neujahrswochenende ereilte, als keine Zahnarztpraxis weit und breit offen hatte. Meine Backe schwoll an zu enormen Proportionen ...

Tout cela s'est terminé par une violente inflammation de la mâchoire qui, bien sûr, m'a atteint pendant le long week-end du Nouvel An, alors qu'aucun cabinet dentaire n'était ouvert à des kilomètres à la ronde. Ma joue a gonflé jusqu'à atteindre des proportions énormes ...

P284

Schliesslich fand ich eine gute Seele von Doktor, der mich auch an Silvester behandelte. Sobald ich wieder in reisefähigem Zustand war, nahm ich die Polaroids von den Wänden, packte meine Siebensachen und verliess Zürich. Irgendwie hatte ich keinen Zugang zu der Stadt gefunden, und so kam ein Film dort nicht in Frage. Einige Städte haben so eine Wirkung auf mich. Es ,funket' einfach nicht, Diese Polaroids sind ein Beweis dafür.

Finalement, j'ai trouvé une bonne âme de médecin qui m'a soigné le jour de l'an. Dès que j'ai été en état de voyager, j'ai décroché les polaroids des murs, fait mes valises et quitté Zurich. D'une manière ou d'une autre, je n'avais pas trouvé d'accès à la ville, et il n'était donc pas question d'y faire un film. Certaines villes ont un tel effet sur moi. Il n'y a tout simplement pas d'étincelle, ces polaroids en sont la preuve.

Erst später habe ich mit Zürich wieder Frieden geschlossen. Das hat mit Bruno Ganz zu tun...

Ce n'est que plus tard que j'ai fait la paix avec Zurich. C'est lié à Bruno Ganz...

P286

32) WOLKE NEUN

32) NUAGES 9

Ich habe unzählige Wolken- und Himmelbilder gemacht. Merkwürdigerweise nur mit meinen diversen Polaroid-Kameras (ja, und jetzt wieder auf dem iPhone) und nie mit herkömmlichen Photoapparaten, auf Negativfilm.

J'ai pris d'innombrables photos de nuages et de ciel. Bizarrement, uniquement avec mes divers appareils Polaroid (oui, et maintenant à nouveau sur l'iPhone) et jamais avec des appareils photo traditionnels, sur film négatif.

Eine Wolke will sofort eine Antwort haben. Allerdings sind Bilder von Wolken selten befriedigend. Die Gebilde sind wunderschön anzuschauen, aber kaum fotografiert Du sie, lösen sie sich in nichts auf, zumindest als Bildobjekte.

Un nuage veut une réponse immédiate. Mais les photos de nuages sont rarement satisfaisantes. Ils sont magnifiques à regarder, mais à peine photographiés, ils s'évanouissent, du moins en tant que sujets d'image.

Ich versuche es weiter.

Je continue d'essayer.

P292

33) ALBTRAUMSTRASSEN

33) ROUTES CAUCHEMARDESQUES

Zu Hilfe ! Das hier sind fünf Strassenaufnahmen, die mich wirklich nerven. Weil ich einfach nicht mehr weiss, wo diese Orte sind, oder wo sie waren.

Au secours ! Voici cinq photos de rue qui m'énervent vraiment. Parce que je ne sais tout simplement plus où se trouvent ces endroits, ni où ils étaient.

Die erste Strasse hat so was leicht Irreales wegen dieser Baume. Die sehen aus, als ob sie ein nachträglicher Einfall gewesen wären. Aber die zweite, die kann es so nicht geben ! Die sieht aus, als ob sie in einem Studio gebaut wäre, so wie die Bürgersteige irgendwie in den Häusern hinten ‚verschwinden‘. Oder sehen Sie sich diesen Blumentopf an !

La première rue a quelque chose de légèrement irréel à cause de ces arbres. On dirait qu'ils ont été créés après coup. Mais la deuxième, elle ne peut pas exister comme ça ! On dirait qu'elle a été construite dans un studio, comme les trottoirs disparaissent d'une certaine manière dans les maisons à l'arrière. Ou alors, regardez ce pot de fleurs !

Die dritte Strasse ist noch verwirrender. Dasselbe Phänomen mit den verschwindenden Bürgersteigen ! Man konnte denken, es handele sich um den Gegenschuss zur ersten, aber das Unheimliche ist: Die beiden Bilder sind in verschiedenen Jahren gemacht, wie mein hinten drauf gekritzelter Datum zeigt. Und was ist mit diesem Kopfsteinpflaster !? Das sieht echt aus! Die Farbe auf den Häusern dagegen überhaupt nicht!

La troisième rue est encore plus déroutante. Même phénomène avec les trottoirs qui disparaissent ! On pouvait penser qu'il s'agissait du contre-champ de la première, mais ce qui est inquiétant, c'est que les deux photos ont été prises à des années différentes, comme le montre ma date griffonnée au dos. Et qu'en est-il de ces pavés ? Ça a l'air vrai ! Par contre, la couleur sur les maisons ne l'est pas du tout !

Die vierte Strasse erscheint schon glaubhafter, auf den ersten Blick. Und ich habe sie wohl auch gleich ein zweites Mal fotografiert, aus einem anderen Winkel, um sicherzugehen, Der Mann auf dem Fahrrad sieht aus, als ob er zur Arbeit führe, das nimmt man ihm durchaus ab. Aber was ist das für eine Art Lagerhaus im Hintergrund? Ein Luftschutzbunker? Sind wir in England, weil der Mann links fährt? Weit und breit kein anderer Hinweis ! Hilfe !

La quatrième rue semble déjà plus crédible, à première vue. Et j'ai dû la photographier une deuxième fois, sous un autre angle, pour être sûr. L'homme à vélo a l'air de se rendre à son travail, on le croit. Mais qu'est-ce que c'est que ce genre d'entrepôt à l'arrière-plan ? Un abri antiaérien ? Sommes-nous en Angleterre parce que l'homme roule à gauche ? Il n'y a pas d'autre indication ! Au secours !

P298

34) ABSTRAKTE BILDER (Geheimnis #1)

34) IMAGES ABSTRAITES (secret #1)

Es ist mir ein Rätsel, was das ist (oder war) und wo, und wann. Piet Mondrian spukt hier herum...

Je ne sais pas ce que c'est (ou était), ni où, ni quand. Piet Mondrian hante les lieux...

P299

(Geheimnis #2)

(Secret #2)

Und wie kann so ein Bild zuetande kommen ? ! Nennen wir es: ‚Doppelbelichtung mit gelbem Klecks und einem Mädchen in gestreiftem Pullover‘.

Et comment une telle image peut-elle être obtenue ? ! Appelons-la «une photo» : Double exposition avec une tache jaune et une jeune fille en pull-over rayé'.

P300

35) FÜR HENRI LANGLOIS

35) POUR HENRI LANGLOIS

Diese Pariser Polaroids sind ohne Jede chronologische Reihenfolge. Aus irgendeinem Grund wollte Paris nie von mir fotografiert werden. Es gibt Städte, die dieses Gefühl bei mir auslösen... Es kann nicht daran liegen, dass sie überstrapaziert sind. Ich habe viele Bilder von New York gemacht, und das ist wirklich nicht unterdokumentiert.

Ces polaroids parisiens sont sans ordre chronologique. Pour une raison que j'ignore, Paris n'a jamais voulu être photographiée par moi. Il y a des villes qui m'inspirent ce sentiment... Ce n'est pas parce qu'elles sont surutilisées. J'ai pris beaucoup de photos de New York, et ce n'est vraiment pas sous-dokumenté.

Ich frage mich also, was es ist. Es hat irgendwas mit ‚Energie‘ zu tun, und das meine ich sicher nicht in einem ‚New Age‘-Sinne. Es gibt ja durchaus Städte, zum Beispiel, in denen ich immer gerne gearbeitet und viel getan bekommen habe. New York gehört dazu, ebenso Berlin, auch London, aber nicht ganz so. In anderen Städten bin ich von vornherein faul, wie San Francisco, oder Sydney und sicherlich Los Angeles. Die haben es in ihren Genen, dass sie einem Energie abziehen.

Je me demande donc ce que c'est. Cela a quelque chose à voir avec «l'énergie», et je ne parle certainement pas dans un sens «New Age». Il y a des villes, par exemple, où j'ai toujours aimé travailler et où on m'a beaucoup aidé. New York en fait partie, ainsi que Berlin et Londres, mais pas tout à fait. Dans d'autres villes, je suis d'emblée paresseux, comme San Francisco, ou Sydney et certainement Los Angeles. Elles ont dans leurs gènes le fait de drainer de l'énergie.

P301

Andere Leute mögen ja die umgekehrte Erfahrung haben und in San Francisco oder LA einen Arbeitsfimmel kriegen. Wir reagieren auf Orte, ohne Frage, und sie haben ihren eigenen Charakter, ihren eigenen Willen.

D'autres personnes peuvent faire l'expérience inverse et avoir la manie du travail à San Francisco ou à Los Angeles. Nous réagissons aux lieux, sans aucun doute, et ils ont leur propre caractère, leur propre volonté.

Das erste dieser Schwarz-Weiss-Polaroids muss ich gemacht haben, weil da auf einmal dieses kleine Mädchen aufgetaucht ist. Als ich mich ein wenig vorgebeugt habe (um ihr nachzuschauen?), ist statt dessen der Eiffelturm erschienen. Ich mochte das an den Polaroid-Kameras: sie hatten alle feste Objektive. Wenn man einen anderen Bildausschnitt wollte, musste man sich schon bewegen, vor oder zurück.

J'ai dû faire le premier de ces polaroids en noir et blanc parce que cette petite fille est apparue tout à coup. Quand je me suis penché un peu (pour la regarder ?), la tour Eiffel est apparue à la place. C'est ce que j'aimais dans les appareils Polaroid : ils avaient tous des objectifs fixes. Si l'on voulait changer de cadrage, il fallait se déplacer, avancer ou reculer,

P302

Diese drei Bilder haben nur gemein, dass sie alle aus dem Jahr 1980 sind. Der Baum ist die Libanon-Zeder, die am Eingang des Flughafens Charles de Gaulle steht, von mehreren Autobahnen und Eisenbahntrassen umgeben. Ich habe sie über die Jahre immer wieder fotografiert und gefilmt, weil sie da all dem Lärm und Getöse ringsherum so stoisch standhält. Peter Handke hat sie auch in einer Geschichte erwähnt. (Oder zwei?)

Le seul point commun entre ces trois images est qu'elles datent toutes de 1980. L'arbre est le cèdre du Liban qui se trouve à l'entrée de l'aéroport Charles de Gaulle, entouré de plusieurs autoroutes et voies ferrées. Je l'ai photographié et filmé à maintes reprises au fil des ans, parce qu'il résiste stoïquement à tout le brouhaha qui l'entoure. Peter Handke l'a également évoquée dans une histoire. (Ou deux ?)

Den zweiten Ort werden Sie kennen, wenn Sie jemals in dem alten CDG Terminal angekommen sind. Diese sich überkreuzenden Glasschächte mit den schraglaufenden Rollsteigen waren Science Fiction, als ich sie zum ersten Mal gesehen habe (und wir eine Szene vom AMERIKANISCHEN FREUND da gedreht haben). Jetzt sehen sie merkwürdig überholt aus, Die Zukunft von gestern.

Le second lieu vous sera familier si vous êtes déjà arrivé dans l'ancien terminal CDG. Ces boîtes en verre qui s'entrecroisent avec des trottoirs roulants en porte-à-faux étaient de la science-fiction lorsque je les ai vues pour la première fois (et que nous y avons tourné une scène de L'AMÉRICAIN). Aujourd'hui, ils ont l'air étrangement dépassés, Le futur d'hier.

Science Fiction hat mich immer fasziniert, aber vor allem, weil ich interessiert daran bin, was mir das über die Zeit erzählt, in der man sich diese Vision von Zukunft ausgedacht hat, Mich haben auch immer Orte berührt, die versucht haben, ein Bild von der Zukunft zu geben, und die nun für alle Zeiten der Vergangenheit angehören. Orte (aber auch Gebäude) sind unglaubliche ‚Speicherplätze‘ für die Traume, Hoffnungen, aber auch Ängste der Menschheit.

La science-fiction m'a toujours fascinée, mais surtout parce que je suis intéressée par ce qu'elle m'apprend sur l'époque où l'on a imaginé cette vision du futur. J'ai toujours été touchée par les lieux qui ont tenté de donner une image du futur et qui appartiennent désormais au passé pour toujours. Les lieux (mais aussi les bâtiments) sont d'incroyables 'lieux de mémoire' pour les rêves, les espoirs, mais aussi les peurs de l'humanité.

Das dritte Bild zeigt ein gewisses Licht, das es nur in Paris gibt, sonst nirgendwo.

La troisième image montre une certaine lumière qui n'existe qu'à Paris, nulle part ailleurs.

P303

Diese Seite ist einem höchst wichtigen Ort in meinem Leben gewidmet. Jahrelang war hier der Eingang zur Cinémathèque Française, vor allem, als sie noch von Henri Langlois geleitet wurde. Ich weiss nicht, wie viele Stunden ich hier zugebracht habe. Hunderte von Filmen habe ich hier gesehen! Dieser Mann, sein Haus und sein Respekt für die Geschichte des Kinos (zu einer Zeit, als diese noch von kaum jemandem als ein Schatz oder als erhaltenswert angesehen wurde) sind für das meiste, das ich über das Kino gelernt habe, verantwortlich, überhaupt für meinen Wunsch, Filmemacher zu werden. (Und da bin ich nicht der einzige, es gibt eine ganze Menge ‚Zoglinge‘ von Henri Langlois.)

Cette page est consacrée à un lieu très important dans ma vie. Pendant des années, c'était l'entrée de la Cinémathèque française, surtout lorsqu'elle était dirigée par Henri Langlois. Je ne sais pas combien d'heures j'ai passées ici. Des centaines de films, j'en ai vu ici ! Cet homme, sa maison et son respect pour l'histoire du cinéma (à une époque où presque personne ne le considérait comme un trésor ou comme digne d'être préservé) sont responsables de la plupart des choses que j'ai apprises sur le cinéma, et même de mon désir de devenir cinéaste. (Et je ne suis pas le seul, il y a pas mal de 'zozos' d'Henri Langlois).

Das war eines der letzten Bilder in diesen Zigarrenkisten. Es ist auf den Januar 1981 datiert. Soviel ich weiss, habe ich danach kaum noch Polaroids gemacht, sondern bin wieder zurück auf Negativ gegangen.

C'était l'une des dernières images dans ces boîtes à cigares. Elle est datée de janvier 1981. D'après ce que je sais, je n'ai pratiquement plus fait de polaroids par la suite, je suis retourné au négatif.

P306

36) MEISTER DES LICHTS UND DER SCHATTEN

36) MAÎTRE DE LA LUMIÈRE ET DE L'OMBRE

Beim Durchschauen all dieser Bilder ist mir aufgefallen, dass ich jede Menge von Orten und Dingen vor Ihnen ausgebreitet habe, aber dass da nicht viele Menschen drauf sind. Vielleicht ist das ein Ausgleich dafür, dass meine ersten Filme, deren Entstehung in diesen ‚Polaroid-Jahren‘ Sie ein wenig verfolgt haben, vor allem natürlich von ihren Charakteren handeln und nicht so sehr von den Orten, die sie inspiriert haben, und wo diese Filme ‚stattfanden‘ (eben ihre ‚Stätte‘ fanden). Schauplatze (und Dinge) nimmt man eh als gegeben hin.

En regardant toutes ces photos, j'ai remarqué que j'avais étalé devant vous des tas de lieux et de choses, mais qu'il n'y avait pas beaucoup de gens dessus. C'est peut-être une compensation pour le fait que mes

premiers films, dont vous avez un peu suivi la réalisation pendant ces «années Polaroid», parlent surtout de leurs personnages et pas tellement des lieux qui les ont inspirés et où ces films «se sont déroulés» (ont «trouvé leur place»). Les lieux de tournage (et les choses) sont de toute façon considérés comme acquis.

Ich war aber recht erstaunt, zum Beispiel, zu bemerken, wie oft ich meinen Kameramann Robby Müller fotografiert habe, oder dass man ebenso Ed Lachman in einigen Bildern sieht.

Mais j'ai été assez étonné de constater, par exemple, combien de fois j'ai photographié mon cameraman Robby Müller, ou que l'on voit également Ed Lachman dans certaines images.

Das hat mich dazu gebracht, als eine Art Nachtrag, zwei andere Portraits einzubeziehen, eines von Henri Alekan, der DER STAND DER DINGE und HIMMEL UBER BERLIN gedreht hat, und den es hier zweimal zu sehen gibt, einmal mit Flügeln, und einmal mit seiner langjährigen Assistentin Agnes Godard, die längst selbst eine (grosse) Kamerafrau geworden ist.

Cela m'a amené à inclure, comme une sorte de supplément, deux autres portraits, l'un d'Henri Alekan, qui a tourné L'ETAT DES CHOSES et HIMMEL UBER BERLIN, et que l'on peut voir ici deux fois, une fois avec des ailes, et une fois avec son assistante de longue date, Agnes Godard, qui est elle-même devenue depuis longtemps une (grande) cinéaste.

Henri begann seine Laufbahn als Assistent des legendaren Eugen Schüfftan, der ein grosser Visionar des Stummfilms war, und drehte mit ihm 1929 in Berlin MENSCHEN AM SONNTAG, wo er dann mit mir (fast 60 Jahre später!) den HIMMEL gedreht hat. Kaum zu glauben, denke ich oft, dass die Filmgeschichte noch so jung ist, dass ich mit Menschen arbeiten konnte, die ihr Handwerk noch in der Stummfilmzeit gelernt haben, und dass ich jetzt voll im digitalen Kino involviert bin, sogar in 3D.

Henri a commencé sa carrière en tant qu'assistant du légendaire Eugen Schüfftan, qui était un grand visionnaire du cinéma muet, et a tourné avec lui Menschen am SONNTAG à Berlin en 1929, où il a ensuite tourné HIMMEL avec moi (presque 60 ans plus tard !). J'ai du mal à croire, me dis-je souvent, que l'histoire du cinéma est encore si jeune, que j'ai pu travailler avec des gens qui ont appris leur métier à l'époque du cinéma muet et que je suis maintenant pleinement impliqué dans le cinéma numérique, même en 3D.

Und dann ist da ein Bild von jemandem, mit dem ich nie gearbeitet habe, den ich aber einbeziehen will, weil er so viele Kameramänner, die ich kenne, beeinflusst hat. Er hat fast im Alleingang alle Filme von Ingmar Bergman gedreht, bis hin zu Andrei Tarkowskis letztem, DAS OPFER, und viele andere mehr natürlich. Deswegen zum Abschluss dieses leicht unscharfe Polaroid, das ich irgendwann in New York von Sven Nykvist gemacht habe.

Et puis il y a l'image de quelqu'un avec qui je n'ai jamais travaillé, mais que je veux inclure parce qu'il a influencé tant de directeurs de la photographie que je connais. Il a tourné presque à lui seul tous les films d'Ingmar Bergman, jusqu'au dernier d'Andrei Tarkovski, Le sacrifice, et bien d'autres encore, bien sûr. C'est pourquoi je termine par ce polaroid légèrement flou que j'ai pris de Sven Nykvist à New York.

P309

POSTSKRIPTUM ODER POSTPIKTURUM

POSTSCRIPTUM OU POSTPIKTURUM

Jetzt, wo wir am Ende unserer gemeinsamen Zeitreise angekommen sind, ist es vielleicht gut, wieder mehr mit Heutigem konfrontiert zu sein. In Bezug auf Sofortbildphotographie (sogar das Wort gibt's nicht mehr!) sieht mein tägliches Leben wahrscheinlich nicht anders aus als Ihres. Ich mache jede Menge Bilder mit dem iPhone, Tausende übers Jahr, die sich auch von selbst auf den Computer und in die Cloud uploaden. Nur wenn ich wirklich fotografiere, mit einer richtigen Kamera, bin ich wieder massvoll und wählerisch. 30 Jahre oder mehr, seit ich mein letztes Polaroid gemacht und sie dann allesamt in Zigarrenkisten weggepackt habe, ist unsere Welt durch die digitale Revolution umgekrempt worden.

Maintenant que nous sommes arrivés à la fin de notre voyage dans le temps, il est peut-être bon de se confronter à nouveau à l'actualité. En ce qui concerne la photographie instantanée (même le mot n'existe

plus !), ma vie quotidienne n'est probablement pas différente de la vôtre. Je prends beaucoup de photos avec mon iPhone, des milliers par an, qui se téléchargent d'elles-mêmes sur l'ordinateur et dans le «nuage». Ce n'est que lorsque je photographie vraiment, avec un vrai appareil photo, que je suis à nouveau raisonnable et sélectif. Trente ans ou plus depuis que j'ai pris mon dernier Polaroid et que je les ai tous rangés dans des boîtes à cigares, notre monde a été bouleversé par la révolution numérique.

Photographieren und Leben, das hängt eng zusammen, ist kaum voneinander zu trennen. Was sich beim einen verändert hat, wirft ein Licht auf das andere. Zum Beispiel hob man damals eine Kamera vors Auge, um dann durch den Sucher zu schauen. Jetzt halten wir das Gerät meistens ein Smartphone, eine Armlänge von uns weg und schauen auf einen kleinen Bildschirm, nicht mehr auf das Objekt selbst. Die neue Körperhaltung beschreibt eine neue innere Haltung. Der Akt des Fotografierens ist von dem technischen Gerät bestimmt, nicht mehr von dem Verhältnis unserer Augen zum anderen und zur Welt. Und im selben Moment, in dem wir heute ein digitales „Sofortbild“ machen, haben wir es auch schon, ebenso sofort, nachgeprüft und gespeichert. Nur um es dann in den meisten Fällen nie mehr anzuschauen. (Und ich bin der erste, der das zugibt.) Es scheint uns schon Anstrengung oder Gestus genug, das Bild möglichst schnell aufzunehmen und dabei auch zu speichern; das Ergebnis ist, wenn wir ehrlich sind, oft genug zweitrangig.

La photographie et la vie sont étroitement liées et difficilement séparables. Ce qui a changé dans l'un éclaire l'autre. Par exemple, à l'époque, on mettait un appareil photo devant l'œil pour regarder dans le viseur. Aujourd'hui, nous tenons l'appareil, généralement un smartphone, à une longueur de bras de nous et regardons un petit écran, et non plus l'objet lui-même. La nouvelle position du corps décrit une nouvelle attitude intérieure. L'acte de photographier est déterminé par l'appareil technologique, et non plus par la relation de nos yeux à l'autre et au monde. Et au moment même où nous prenons aujourd'hui une photo numérique. Au moment où nous prenons une «photo instantanée», nous l'avons déjà, tout aussi instantanément, vérifiée et enregistrée. Seulement pour ne plus jamais la regarder dans la plupart des cas. (Et je suis le premier à l'admettre) Prendre et enregistrer l'image le plus rapidement possible nous semble être un effort ou un geste suffisant ; le résultat, si nous sommes honnêtes, est souvent secondaire.

Gut, manchmal schau ich nach, was sich da so alles angesammelt hat, und dann fange ich gewöhnlich damit an, erst mal alles zu löschen, was da irgendwie seinen Weg in mein iPhone gefunden hat. All die Bilder, die ungewollt, wie von selbst, entstanden sind (für Telefonate gibt's dafür den schönen Ausdruck „Pocket calls“). Alle unscharfen Bilder. Alle Bilder, die doppelt aufgenommen wurden. (Irgendwie schaltet dieser Modus sich gerne selbst ein...) Alle Bilder, die viel zu dunkel oder viel zu hell sind (selber schuld). Bilder, die zu weit weg sind (weil ich keine Zeit hatte, näher ran zu gehen).

Parfois, je regarde ce qui s'est accumulé et je commence par effacer tout ce qui s'est glissé dans mon iPhone. Toutes les photos qui sont apparues involontairement, «comme par magie» (pour les appels téléphoniques, il existe un terme plus doux : «Pocket calls»). Toutes les images floues. Toutes les images qui ont été prises en double. (D'une manière ou d'une autre, ce mode s'active volontiers tout seul...) Toutes les photos qui sont beaucoup trop sombres ou beaucoup trop claires (c'est de leur faute). Les photos qui sont trop éloignées (parce que je n'ai pas eu le temps de m'approcher).

P310

Selfies sind nicht so mein Ding, also muss ich auch wenige löschen. Aber wo ich das Wort nun schon mal erwähnt habe (das wohl 2002 in Australien zum ersten Mal benutzt wurde), kann ich auch etwas bei dem Thema bleiben, wo es doch am meisten verdeutlicht, wie eng die Veränderungen zwischen fotografieren und leben verknüpft sind.

Les selfies, ce n'est pas trop mon truc, donc je ne dois pas en prendre beaucoup. Mais maintenant que j'ai mentionné le mot (qui a probablement été utilisé pour la première fois en Australie en 2002), je peux m'attarder un peu sur le sujet, qui illustre le mieux les changements entre la photographie et la vie.

Es war sicher ein Meilenstein unserer Zivilisation, als unsere Smartphones alle eine Kamera bekamen. Aber der eigentliche Quantensprung kam erst, als sie alle eine zweite dazubekamen, nämlich hinten

drauf ! Es hat mich damals gewundert, warum niemand so richtig glauben wollte, dass so eine einfache technische Zugabe einen gewaltigen Effekt auf unsere Gewohnheiten und auf unsere Kultur haben sollte. Kein Mensch wäre ja vorher auf die absurde Idee gekommen, bei einer traditionellen Kamera, ebensowenig bei einer Polaroid, sowohl eine Linse vorne als auch eine hinten einzubauen. Ein Gewehr schießt auch nicht nach hinten!

Le fait que nos smartphones soient tous équipés d'un appareil photo a certainement été une étape importante de notre civilisation. Mais le véritable saut de géant a eu lieu lorsqu'ils en ont tous reçu un deuxième, à savoir à l'arrière ! Je me suis demandé à l'époque pourquoi personne ne voulait vraiment croire qu'un ajout technique aussi simple puisse avoir un effet énorme sur nos habitudes et notre culture. Personne n'aurait eu l'idée absurde d'intégrer une lentille à l'avant et une autre à l'arrière d'un appareil photo traditionnel, pas plus que d'un Polaroid. Un fusil ne tire pas non plus vers l'arrière !

Wir hatten über so einen Unfug doch nur lachen können. Aber jetzt besitzen wir alle so ein Gerät, das in der Tat nach vorne und nach hinten losgeht. Und eine ganze Menge Leute benutzen diese «Gegenschussanlage» mindestens genau so oft wie die Linse, die sich auf die Welt richtet... Ist diese ganze Sache, diese Selfie-Kultur, nicht im Grunde genommen die komplette Umkehrung der Idee von Photographie?

Nous ne pouvions que rire d'une telle absurdité. Mais aujourd'hui, nous possédons tous un tel appareil qui, en effet, se déclenche à l'avant et à l'arrière. Et pas mal de gens utilisent au moins autant ce «contre-champ» que l'objectif qui se braque sur le monde... Toute cette affaire, cette culture du selfie, n'est-elle pas au fond le renversement complet de l'idée de photographie ?

Diesen Stock, der einem erlaubt, aus ungefähr einem Meter Entfernung Aufnahmen von sich selbst zu machen, habe ich zum ersten Mal im Louvre gesehen, bei einer Gruppe chinesischer Touristen, die auf diese Art Fotos von sich mit der Mona Lisa machen konnten. Wenn man sich das Geschehen so ansah, war deutlich, dass all diese Menschen sich auf Bildern wiederfinden würden, die sie inmitten einer ganzen Menge anderer Leute zeigen würden, die ebenso alle dabei waren, ein Bild von sich vor dem Bild von Mona Lisa zu machen, der sie dabei den Rücken zukehrten. Mona Lisa ihrerseits blickte nur auf Hinterköpfe.

Cette canne qui permet de se prendre en photo à environ un mètre de distance, je l'ai vue pour la première fois au Louvre, avec un groupe de touristes chinois qui pouvaient ainsi se prendre en photo avec la Joconde. En observant la scène, il était clair que tous ces gens allaient se retrouver sur des photos les montrant au milieu d'une foule d'autres personnes, toutes en train de se prendre en photo devant l'image de Mona Lisa, à laquelle elles tournaient le dos. De son côté, Mona Lisa ne regardait que derrière sa tête.

P311

Dabei hat das Selbstportrait eine lange Tradition in der Malerei. (Eine der grossartigsten Ausstellungen, die ich je gesehen habe, bestand nur aus Max Beckmanns Selbstbildnissen.) Dürer, Da Vinci, Rembrandt, Van Gogh, um nur einige zu nennen, diese Künstler schauten in einen Spiegel und malten, was sie da sahen. In der Geschichte der Photographie wurden Selbstportraits zumeist genau so über einen Spiegel aufgenommen. Manchmal sieht man die Maler, wie sie ihren Pinsel halten, und meistens sieht man die Photographen eben mit ihrer Kamera. Ein Selbstbildnis zu machen war immer ein bewusster Akt.

Pourtant, l'autoportrait a une longue tradition dans la peinture. (L'une des expositions les plus grandioses que j'ai jamais vues était uniquement composée d'autoportraits de Max Beckmann). Dürer, De Vinci, Rembrandt, Van Gogh, pour n'en citer que quelques-uns, ces artistes se regardaient dans un miroir et peignaient ce qu'ils y voyaient. Dans l'histoire de la photographie, la plupart des autoportraits ont été pris de la même manière, via un miroir. Parfois, on voit les peintres tenir leur pinceau, et la plupart du temps, on voit les photographes avec leur appareil. Faire un autoportrait a toujours été un acte conscient.

Seitdem Kameras ausgerüstet sind, in beide Richtungen zu schiessen und den Spiegel sozusagen also schon eingebaut haben, bedarf es keiner Anstrengung mehr, sich selbst zu portratieren. Die Kamera bietet es von sich aus an, und eine ganze Selfie-Kultur fordert uns auf, mitzumachen.

Depuis que les appareils photo sont équipés pour prendre des photos dans les deux sens et que le miroir est pour ainsi dire déjà intégré, il n'est plus nécessaire de faire des efforts pour se tirer le portrait. L'appareil photo le propose de lui-même et toute une culture du selfie nous invite à y participer.

Selbst wenn man sich nicht aktiv selbst photographieren will, wird man davon in Mitleidenschaft gezogen. Als in gewissem Masse öffentliche Person kann ich davon ein Lied singen. Immer öfter befinde ich mich in Situationen, bei denen ich neben einer mir unbekannten Person stehe, die unbedingt ein Bild von sich mit mir haben mochte. Man übersteht das auf jeden Fall besser, habe ich herausgefunden, wenn man sich dem nicht widersetzt, sondern mitmacht, damit die Prozedur freundlich (und damit schneller!) vorübergeht. Dabei habe ich Menschen schätzen gelernt, die erst um Erlaubnis fragen, weil es inzwischen immer mehr von denen gibt, die sich einem einfach in den Weg stellen und glauben, dass es ihr gutes Recht ist, ein solches Selfie mit mir zu bekommen. Oft genug sehen das dann andere, kommen dazu gelaufen, und am Schluss wissen dann schon viele nicht mehr, mit wem sie sich da ablichten, Hauptsache: ein irgendwie Prominenter.

Même si l'on ne veut pas se photographier activement, on en souffre. En tant que personne publique, je peux en dire quelque chose. Je me retrouve de plus en plus souvent dans des situations où je me trouve à côté d'une personne que je ne connais pas et qui veut absolument prendre une photo d'elle avec moi. J'ai découvert que l'on s'en sort mieux si l'on ne s'y oppose pas, mais que l'on participe à la procédure afin qu'elle se déroule de manière amicale (et donc plus rapidement !). J'ai appris à apprécier les gens qui demandent d'abord la permission, car ils sont de plus en plus nombreux à se mettre en travers de mon chemin et à penser qu'ils ont le droit d'obtenir un selfie avec moi. Souvent, d'autres personnes le voient, se précipitent et finissent par ne plus savoir avec qui elles se prennent en photo, l'essentiel étant qu'il s'agisse d'une célébrité quelconque.

Die Selfie-Kultur führt zu einer Verrückung der Sitten. Was einmal ein Privileg war - ja, auch durchaus ein Sakrileg - ist verkommen zu einem gedankenlosen narzisstischen Akt, oder eben dem schnodden „Recht“ auf ein Bild mit dem (der) da! Die Welt, einmal Objekt der Neugier und Sehnsucht, ist Nebensache, der man genauso gut den Rücken zukehren kann. Statt dessen macht sich „das Selbst“ zur Hauptsache, zur Hauptperson.

La culture du selfie conduit à une corruption des mœurs. Ce qui était autrefois un privilège - et même un sacrilège - est devenu un acte narcissique irréfléchi, ou un simple «droit» à l'image avec «celui». Le monde, autrefois objet de curiosité et de désir, est devenu une chose secondaire à laquelle on peut tout aussi bien tourner le dos. Au lieu de cela, «le soi» devient la chose principale, le personnage principal.

P312

Genau darin besteht dann auch der kulturelle Tsunami, mit dem das digitale Zeitalter auf vielen Ebenen über uns geschwappt ist: Verlust von Realität, von Welt, von sozialer Bindung und Verantwortung. Das Feigenblatt, das uns dafür angeboten wird, damit wir uns nicht zu schlecht fühlen, heisst „Soziale Medien“. Da können wir dann wieder so tun, als ob uns die Welt, und überhaupt die anderen, interessieren.

Genau darin besteht dann auch der kulturelle Tsunami, mit dem das digitale Zeitalter auf vielen Ebenen über uns geschwappt ist: Verlust von Realität, von Welt, von sozialer Bindung und Verantwortung. Das Feigenblatt, das uns dafür angeboten wird, damit wir uns nicht zu schlecht fühlen, heisst „Soziale Medien“. Da können wir dann wieder so tun, als ob uns die Welt, und überhaupt die anderen, interessieren.

Das „Selfie“ ist so normal geworden (so sehr eine „Norm“), weil der Akt des Photographierens sich ebenso drastisch verändert hat wie andere Formen der Kommunikation und des Zusammenseins. Aber „self“ und „selfie“ sind nicht zu verwechseln. Wenn das „Selbst“ für ein selbständiges, selbstbewusstes Ich steht, für eine mit sich und der Welt im Einklang stehende Identität, ist das arme „Selbstie“ oft fürch-

terlich leer, verunsichert und isoliert. Und um den Verlust einigermaßen auszugleichen, muss es sich um so mehr um ständige Kontrolle bemühen.

Das ‚Selfie‘ ist so normal geworden (so sehr eine ‚Norm‘), weil der Akt des Photographierens sich ebenso drastisch verändert hat wie andere Formen der Kommunikation und des Zusammenseins. Aber ‚self‘ und ‚selfie‘ sind nicht zu verwechseln. Wenn das ‚Selbst‘ für ein selbständiges, selbstbewusstes Ich steht, für eine mit sich und der Welt im Einklang stehende Identität, ist das arme ‚Selbstie‘ oft fürchterlich leer, verunsichert und isoliert. Und um den Verlust einigermaßen auszugleichen, muss es sich um so mehr um ständige Kontrolle bemühen.

Es muss sich ständig vergewissern, wer und wie und wo es ist, darf bloss nichts verpassen und muss über alles Bescheid wissen, braucht Sofortnachrichten, das Wetter zu jeder Tages- und Nachtzeit, Standortbestimmung, Wegbeschreibung, Ankunftszeit und ohnehin jegliche Information über die Umgebung, sowie jede Menge Auskünfte über den Aktienstand, Gesundheit, was auch immer, und dazu kommen ständig neue Parameter. Und es muss eben auch immer Bilder von sich selbst in alle Welt schicken.

Il a besoin de messages instantanés, de la météo à toute heure du jour et de la nuit, d'une localisation, d'un itinéraire, d'une heure d'arrivée et de toute information sur l'environnement, ainsi que de nombreux renseignements sur l'état des actions, la santé, etc. Et il doit aussi toujours envoyer des photos de lui-même aux quatre coins du monde.

Diese Bedürfnisse hören nicht auf zu wachsen und machen uns abhängig. Und so sind wir immer mehr einer Technik unterworfen, die wir schon längst nicht mehr beherrschen (wir wissen lediglich, wie sie bedient wird), und sind zunehmend fremdgelenkt statt selbstbestimmt.

Ces besoins ne cessent de croître et nous rendent dépendants. Nous sommes donc de plus en plus soumis à une technique que nous ne maîtrisons plus depuis longtemps (nous savons seulement comment l'utiliser) et nous sommes de plus en plus dirigés par des tiers au lieu d'être autodéterminés.

EinJährige können schon auf dem Smartphone wischen. Wir kommunizieren mit Jedem und überall. Wir haben Freunde, die wir nicht kennen. Wir kaufen Zeug, das wir nicht brauchen. Wir bekommen Post, die wir nie wollten und nie lesen. Der Präsident der Vereinigten Staaten, in völligem Wahn, und offensichtlich auch in verweifelter Isoliertheit, sendet irre und konfuse Nachrichten in die Welt hinaus.

Les enfants d'un an peuvent déjà utiliser leur smartphone. Nous communiquons avec tout le monde et partout. Nous avons des amis que nous ne connaissons pas. Nous achetons des choses dont nous n'avons pas besoin. Nous recevons du courrier que nous n'avons jamais voulu et que nous ne lisons jamais. Le président des Etats-Unis, dans un état de délire et d'isolement désespéré, envoie des messages délirants et confus dans le monde entier.

P313

Ein herrlicher Film aus dem Jahr 1976 hat das alles antizipiert, NETWORK von Sidney Lumet, mit Peter Finch als TV-Kommentator, der vor laufender Kamera durchdreht, weil er den Zustand der Welt nicht mehr aushält. (Seine Beschwerden sind von unseren heutigen nicht sehr verschieden.). „Ich bin ein Mensch, verdammt noch mal, mein Leben hat einen Wert!“, verkündet er am Ende seiner langen atemlosen Tirade und dann bittet er alle seine Zuschauer, sich aus ihren Sesseln zu erheben, die Fenster zu öffnen und so laut sie können in die Welt zu rufen : „Ich bin stinksauer, ich hab die Nase voll und mach nicht mehr mit!“ Und dann passiert genau das ! In ganz Amerika öffnen Menschen ihre Fenster und schreien heraus! Für mich ist diese Rede von Howard Beale und die Wirkung, die sie hat, eine der größten und eindringlichsten Momente der Filmgeschichte. Sie können es auf YouTube unter ‚Network film speech‘ nachschauen.

Un magnifique film de 1976 a anticipé tout cela, NETWORK de Sidney Lumet, avec Peter Finch dans le rôle d'un commentateur TV qui pète les plombs devant la caméra parce qu'il ne supporte plus l'état du monde. (Ses plaintes ne sont pas très différentes de nos plaintes actuelles). Je suis un être humain, bon sang, ma vie a une valeur'', proclame-t-il à la fin de sa longue tirade essoufflée, avant de demander à tous ses

télespectateurs de se lever de leurs fauteuils, d'ouvrir les fenêtres et de crier aussi fort qu'ils le peuvent à la face du monde : «Je suis en colère, j'en ai marre et je ne veux plus participer». Et c'est exactement ce qui se passe ! Dans toute l'Amérique, les gens ouvrent leurs fenêtres et crient ! Pour moi, ce discours d'Howard Beale et l'effet qu'il produit sont l'un des plus grands et des plus puissants moments de l'histoire du cinéma. Vous pouvez le voir sur YouTube sous 'Network film speech'.

Geh ich zu weit? Übertreibe ich? Leide ich an einem Fall von ‚Zivilisations-Blues‘, oder gar Paranoia, weil sich die Kameras sozusagen gegen uns gerichtet haben und uns zu einem Zustand von permanentem Narzissmus verführen? Tun sie das? Oder haben wir uns nicht nur in grossem Stil von der Welt abgewandt, um statt dessen auf uns selbst zu starren? Und machen wir so irrwitzig viel mehr Photos als je zuvor in unserer Menschheitsgeschichte, weil wir das Jetzt alle eben können, oder weil wir nicht anders mehr können, als uns ständig unserer selbst zu vergewissern?! Können wir überhaupt noch in Ruhe etwas gucken, ohne davon gleich ein Bild oder ein Video zu machen?

Est-ce que je vais trop loin ? Est-ce que je dépasse les bornes ? Est-ce que je souffre d'un cas de 'blues de la civilisation', voire de paranoïa, parce que les caméras se sont en quelque sorte retournées contre nous et nous incitent à un état de narcissisme permanent ? Est-ce le cas ? Ou bien ne nous sommes-nous pas seulement détournés du monde à grande échelle pour nous fixer sur nous-mêmes à la place ? Et est-ce que nous prenons plus de photos que jamais dans l'histoire de l'humanité, parce que nous le pouvons tous maintenant, ou parce que nous ne pouvons plus faire autrement que de nous assurer constamment de notre propre existence ? Pouvons-nous encore regarder tranquillement quelque chose sans en faire une photo ou une vidéo ?

Wie bin ich überhaupt auf dieses ganze Thema gekommen? Weil ich mich so lange mit diesen alten Polaroids besohaftigt habe. Und dabei konnte ich nicht anders als mich zu erinnern, wie :freundlich sie uns mit der Zeit haben umgehen lassen, wie einfach und unbeschwert es war, diese Bilder miteinander zu teilen, wie von ihnen Sicherheit, Lässigkeit und Seelenfrieden ausgingen... Sie waren zwar ‚Sofortbilder‘, aber dieses Sofort hat einfach etwas auf sich warten lassen. Und dann gab es immer nur ein einziges, einmaliges Bild !

Comment en suis-je venu à parler de tout cela ? Parce que j'ai passé tellement de temps à regarder ces vieux polaroids. Et je n'ai pas pu m'empêcher de me rappeler à quel point ils nous ont permis d'être gentils avec le temps, à quel point il était facile et insouciant de partager ces images, à quel point elles étaient synonymes de sécurité, de sérénité et de paix de l'esprit... Elles étaient certes des «photos instantanées», mais cette instantanéité se faisait attendre. Et puis il n'y avait toujours qu'une seule image, unique !

P314

Sind wir also ‚am Ende‘? Gibt es keinen Weg zurück ? Mir kommt Lou Reeds TURNING TIME AROUND in den Sinn. «What do you call love? Turning time around! That is what love is. My time is your time...»

Sommes-nous donc à la fin ? N'y a-t-il pas de chemin de retour ? Il me vient à l'esprit le TURNING TIME AROUND de Lou Reed. «Comment appelez-vous l'amour ? Tourner le temps dans tous les sens ! Voilà ce qu'est l'amour. Mon temps est ton temps...»

Vielleicht müssen wir uns auch im digitalen Zeitalter den Luxus leisten, Bilder nicht nur virtuell, auf Festplatten und in Clouds zu verwahren. Eins ist ja klar: Wer in 30 Jahren Daten aus dem Jahr 2017 findet, wird sich darüber nicht so freuen können, wie wir über unseren Zigarrenkistenschatz voller Polaroids. Die waren zwar vergessen worden, aber man brauchte keine Software - auch in Zukunft nicht -, um sie zu entziffern. Dinge bleiben Dinge. Daten sind Daten. Also sind sie eigentlich nichts, ausser man kann sie lesen. Aber selbst dann bleiben sie flüchtig, anfällig, korrumpierbar, kalt, ‚unansehnlich‘ im wahrsten Sinne des Wortes.

Vielleicht müssen wir uns auch im digitalen Zeitalter den Luxus leisten, Bilder nicht nur virtuell, auf Festplatten und in Clouds zu verwahren. Eins ist ja klar: Wer in 30 Jahren Daten aus dem Jahr 2017 findet, wird sich darüber nicht so freuen können, wie wir über unseren Zigarrenkistenschatz voller Polaroids. Die waren zwar vergessen worden, aber man brauchte keine Software - auch in Zukunft nicht -, um sie zu ent-

ziffern. Dinge bleiben Dinge. Daten sind Daten. Also sind sie eigentlich nichts, ausser man kann sie lesen. Aber selbst dann bleiben sie flüchtig, anfällig, korrumpierbar, kalt, 'unansehnlich' im wahrsten Sinne des Wortes.

Sebastio Salgado hat jahrzehntelang auf Film fotografiert, bevor er auf digitale Speichermedien umgestiegen ist. Aber von Jedem Bild, das ihm etwas bedeutet, maecht er ein Negativ. «Damit es existiert !» Wir müssen die Dinge, die wir lieben, wieder besser existieren lassen, damit wir, unser Selbst, nicht unsere Selbsties, wieder besser dran sind. Das mag helfen, wieder etwas mehr selbstbestimmt zu sein und nicht mehr so sehr von Systemen abhängig zu sein, die uns beherrschen, statt dass wir sie beherrschen.

Sebastio Salgado a photographié sur pellicule pendant des décennies avant de passer aux supports de stockage numériques. Mais pour chaque image qui compte pour lui, il réalise un négatif. «Pour qu'elle existe !» Nous devons faire en sorte que les choses que nous aimons existent à nouveau mieux, pour que nous, notre moi, et non nos selfies, soyons à nouveau mieux lotis. Cela peut aider à redevenir un peu plus autodéterminé et à ne plus dépendre autant de systèmes qui nous dominent au lieu que ce soit nous qui les dominions.

Nur als Beispiel hange ich ein kleines Bild aus dem iPhone an. So wird es zumindest in diesem Buch - gedruckt - überleben.

A titre d'exemple seulement, je joins une petite image de l'iPhone. Ainsi, elle survivra au moins dans ce livre - imprimé.

So haben diese Polaroids mich (uns?) zumindest daran erinnert, wieviel Spass wir hatten, als Photos noch als ‚Dinge‘ existierten, einmalig, so wie alle anderen Sachen auch, als sie von Hand zu Hand weitergegeben werden konnten, von einem zum anderen, Jeweils nur eins, immer einzige.rtig, Als wir alle unsere Freunde noch kannten, weil sie wirklich da waren.

So haben diese Polaroids mich (uns?) zumindest daran erinnert, wieviel Spass wir hatten, als Photos noch als ‚Dinge‘ existierten, einmalig, so wie alle anderen Sachen auch, als sie von Hand zu Hand weitergegeben werden konnten, von einem zum anderen, Jeweils nur eins, immer einzige.rtig, Als wir alle unsere Freunde noch kannten, weil sie wirklich da waren.

P315

Ich hab's noch nicht aufgegeben, Bilder von Wolken oder vom Himmel zu machen. Das ist einer der letzten (iPhone) Versuche.

Je n'ai pas encore renoncé à prendre des photos de nuages ou du ciel. C'est l'une des dernières tentatives (iPhone).

P316

«Makes much more sense to live in the present tense...» Aus PRESENT TENSE von Pearl Jam

«Il est plus sensé de vivre au présent...» Aus PRESENT TENSE von Pearl Jam

P317

*«Dieses Buch wäre ohne die tatkräftige Unterstützung, die Ideen und die Energie von Laura Holtorf und von Donata, meiner Frau, nicht zustande gekommen.»
Wim Wenders*

«Ce livre n'aurait pas vu le jour sans le soutien actif, les idées et l'énergie de Laura Holtorf et de Donata, ma femme».

Wim Wenders

