

7. internationales forum des jungen films

berlin 26.6. – 3. 7. 1977

5

THE LAST MOVIE

Land	USA 1970
Produktion	Paul Lewis
Regie	Dennis Hopper
Buch	Stewart Stern, nach einer Geschichte von Dennis Hopper
Kamera	Laszlo Kovacs
Darsteller	
Kansas	Dennis Hopper
Maria	Stella Garcia
Mrs. Anderson	Julie Adams
Neville Robey	Don Gordon
Pat Garrett	Rod Cameron
Mr. Anderson	Roy Engel
Regisseur	Samuel Fuller
Priester	Tomas Milian
und	
Severn Darden, Warren Finnerty, Peter Fonda, John Phillip Law, Jim Mitchum, Sylvia Miles, Dean Stockwell, Russ Tamblyn.	
Uraufführung	31. August 1971 in Venedig 29. September 1971 im R.K.O. 59th Street Twin Theater in New York
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1,33
Länge	110 Minuten

Zu diesem Film

„Deine Sünde?“ – „Film!“

Von Wolfgang Limmer

Mitten in einer wilden peruanischen Landschaft steht ein potemkinsches Westerdorf. Dort dreht ein Hollywoodregisseur – schwarzer Hut der alten US-Kavallerie, weißes, krauses Haar darunter, Sonnenbrille, in der rechten Hand einen Revolver, in der linken die Zigarre, Stimme wie in eine Blechtonne gesprochen: ja, es ist Sam Fuller – die letzten Szenen zu einem Film, *The True Story of Billy the Kid*. Es ist eine wüste Schießerei, bei der keiner überlebt, gespielt im besten alten Hollywoodstil. Ein peruanischer Eingeborener möchte eingreifen, weil er nicht begreift, daß alles nur gestellt ist. Als die Produktion nach Amerika zurückfährt, bleibt er, 'Kansas' (Dennis Hopper), der für die Pferde verantwortlich war, in dem peruanischen Dorf zurück. Eines Tages geschieht ein seltsames Spektakel. Zwischen eine katholische Prozession mischen sich plötzlich Dorfbewohner mit aus Bambusstäben nachgebauten Kameras, Mikrofonanlagen, Lampenbatterien. Sie ziehen zur Filmkulisse und beginnen 'Film-

produktion' zu spielen, während der Pfarrer im Freien die Messe liest. Aber das Spiel mit dem Reflex der Realität wird bei ihnen zur Realität des Reflexes: Vor einer hölzernen Kamera ohne Filmmaterial und Objektiv prügeln und schlagen sie sich wirklich. Als Kansas, um die Menge zu beruhigen, ihnen verschiedene Tricks beibringen möchte, lachen sie ihn aus. Die 'Filmproduktion' wird zur Ekstase, die Kamera zum goldenen Kalb. Sie hat des Pfarrers Monstranz ersetzt, unter ihrer Diktatur droht die gegenseitige Vernichtung. Kansas wird in diesen Strudel gezerrt, man schießt ihn an. Verwundet bleibt er liegen.

Die Wirklichkeit ist zur Abbildung ihrer selbst geworden, meint Hopper. Der Mythos Film, der der Religion die Sichtbarkeit seiner Heroen voraus hat, der Mythos von Hollywood im besonderen, hat unseren Begriff von der Wirklichkeit derart verdreht, pervertiert, ausgehöhlt und mit seinen synthetischen Bildern aufgefüllt, daß unser Unterscheidungsvermögen wie diesen naiven Peruanern verlorengegangen ist. Man kommuniziert mit den Augen, und diese Kommunikation funktioniert hierarchisch, ob der Herrscher nun Hollywood, NBC oder ARD heißt. Einmal zeigt Hopper eine Szene, in der ein Mann tödlich getroffen vom Pferd fällt. Man hat ihm das Blut schon vorher ins Gesicht geschmiert, den Boden, auf den er fallen soll, noch einmal aufgeschüttelt. Der Mann fällt ins Bild, über ihm ein schmutzig-brauner Himmel, im Hintergrund die Filmcrew. Dann das Bild, wie es Fullers Kamera einfängt: unheimlich schön, unheimlich stilisiert und unheimlich 'falsch'. Man darf nur sehen, wie es die Kamera gesehen hat. Der Widerspruch läßt sich nicht lösen. *THE LAST MOVIE* ist schließlich auch erst einmal ein Film. Die Unschuld der Augen ging spätestens im Gelächter derer unter, die sich bei der Vorführung von Lumières *Ankunft eines Zuges* über diejenigen in der ersten Reihe amüsierten, die beim Anblick des auf sie zufahrenden Zuges in panischer Angst von ihren Stühlen aufsprangen und flohen. Wer jetzt vergewaltigt, muß bei seinem Motiv gepackt werden.

Als Kansas die Kräfte, die er mithilfe zu rufen, angesichts des Mysterienspiels 'Filmproduktion' nicht mehr los wird, geht er zum entmachteten Pfarrer, um zu beichten. „Deine Sünde?“ fragt er. „Der Film“, antwortet Kansas. Eine Erbsünde.

Süddeutsche Zeitung, München, 2. September 1971

THE LAST MOVIE

Von Wolfram Schütte

Demnächst fallen die Rechte seines 1970 in Peru gedrehten Films *THE LAST MOVIE* an Dennis Hopper zurück. Hopper hatte nach dem großen Erfolg von *Easy Rider*, in dem er mitwirkte und den er mitproduziert hatte, von der Major Company 'Universal' die Chance erhalten, einen eigenen Film zu drehen. Die Direktoren des Hollywood-Konzerns dürften aus ihren Sesseln gekippt sein, als sie die Kopie von Hoppers *LAST MOVIE* vor sich sahen, denn der junge amerikanische Regisseur, der in Cannes als Schauspieler in *Tracks* hervorstach und seinen Film mitbrachte und vorführte, hat den bislang einzigen südamerikanischen Film eines Nordamerikaners gemacht. Ein gigantisches, wildes, verschachteltes, uferloses Werk, eine Kinooper schönster Kompaktheit an Ideen, Einfällen und Wildheiten.

Ein kleiner Stuntman, von Hopper selbst gespielt, bleibt nach den chaotischen Außenaufnahmen eines irrwitzigen Western in Peru. Er hat eine Nutte kennengelernt, die sich von dem Gringo, den

sie liebt, einen verbesserten, sprich amerikanischen Lebensstandard erhofft: Villa mit Swimming-pool hoch über der Stadt, den Nerzmantel, den sie bei einer Amerikanerin gesehen hat. So entkommt er, der sich eine Flucht ins Paradies versprochen hatte, nicht den Hinterlassenschaften seiner Landsleute. Die Einheimischen inszenieren, nach Abzug des Teams, in den ruinösen Dekors den Film noch einmal. Es wird eine wilde Orgie an Grausamkeiten und blutigem Ernst. Der Gringo, ins Westerngefängnis geworfen, bleibt dabei auf der Strecke.

Diese Fragmente einer Story kann man aus dem vielfältig mit ganz anderen Geschichten, Parodien, Dokumentaraufnahmen und symbolischen Bildfolgen durchschossenen LAST MOVIE sich zusammenbuchstabieren, wenn man sich nicht dem chaotisch dahintreibenden Fluß des Films überlassen will. Ein assoziativ montierter Fleckerlteppich, der an die hitzigen Filmopern des brasilianischen 'Cinema Novo' erinnert. Aber das stilistisch sehr unterschiedliche Material, in dem eine große schöne anarchistische Lust gärt, enthält versteckt und doch offensichtlich eine wütende und verzweifelte Auseinandersetzung Hoppers mit Hollywood, dem amerikanischen Kinoimperialismus und dem, was die Filme der Konzerne in den Köpfen der Südamerikaner (und wohl auch anderer) an falschen Wünschen, Vorstellungen und Versprechen hinterlassen haben. Man begreift, warum der Film nur einmal, in Venedig, gezeigt wurde und nie in Europa in den Verleih kam. Hopper will das nun selbst übernehmen. Hoffentlich kommt THE LAST MOVIE dann auch in unsere Kinos.

Frankfurter Rundschau, 29. Mai 1976

In Peru mit Dennis Hopper, der THE LAST MOVIE macht

TOTALE: Ein Jet hebt von der Rollbahn in Lima, Peru, ab, fliegt in Richtung See, um genügend Höhe zur Überquerung der ersten Bergketten zu gewinnen und wendet dann landeinwärts. Gleich darauf gleiten gigantische, schneebedeckte Gipfel an den Fenstern entlang, viele von ihnen höher als das Flugzeug. Erinnert Ihr Euch an die alten Howard Hawks-Filme, in denen Postflugzeuge durch die Bergpässe der Anden hindurchflogen? Es ist sehr ähnlich. Dann wölbt sich der Boden der Maschine entgegen, die Berge öffnen sich zu einem grünen, gewellten Tal, und das Flugzeug setzt auf der Rollbahn von Cuzco auf. Wir befinden uns in 3.400 m Höhe.

GROSSAUFNAHME. DENNIS HOPPER. „Ist dir jemals ganz plötzlich aus dem Badewasser etwas hochgeschäumt und hat den Stöpsel rausgezogen? Nun, willkommen in Peru, mein Junge.“

Dennis Hopper, 34, hat einen Film über Motorräder und Rauschgift und Amerika gedreht. Nach Hollywood-Maßstäben einen sehr billigen Film, jedoch einen sehr erfolgreichen. Produktionskosten: 350.000 Dollar. Einspielergebnis im Jahre 1969: 7 Millionen Dollar.

GROSSAUFNAHME: PRODUZENT PAUL LEWIS. „Dennis hat immer gesagt, daß sein erster Film einen Preis in Cannes gewinnen würde.“ Also verkaufte er alle Rechte an *Easy Rider* für etwas über eine Million Dollar. Dann bekam er einen Bankkredit von 800.000 Dollar, um den nächsten Film zu machen. Einen Film, der 1964 geschrieben worden war und der sein erster Film hätte werden sollen. THE LAST MOVIE.

HALBNAH. INNEN. HOPPERS HOTELZIMMER IN CUZCO. DENNIS, OWEN (DER DAS ZIMMER MIT HOPPER TEILT UND IM FILM MITSPIELT) UND ICH.

Können Sie mir sagen, worum es in dem Film geht?

DENNIS: Es geht um Realität und Irrealität. Es geht um die Verantwortung, die man als Filmmacher hat, um das, worauf man sich einläßt, wenn man beispielsweise Gewalt zeigt. Es geht um die Paranoia der Vereinigten Staaten, um ihre Vulgarität. Und es geht um die Schönheit einiger Menschen.

Ich glaube, ich wollte etwas über den Gang der Handlung hören.

DENNIS: Aber um Gotteswillen, hast Du denn keine zweieinhalb

Dollar? Geh und schau Dir doch den verdammten Film an! Ich meine, verfl... Es ist schwer genug, diese gottverdammten Sachen zu schreiben, ich meine, Scheiße, soll ich mich etwa hinsetzen und irgendeinem gottverdammten Kerl davon erzählen? Nein, Mann, sieh Dir den Film an, er ist cool. (Für eine Weile ist jeder mehr sich selbst zugewandt). Na schön, laß uns ernst sein. Wovon handelt der Film? Er handelt von diesem Kerl, der sich in einen Esel verliebt, weil er glaubt, daß der Esel ein Demokrat ist, aber es stellt sich heraus, daß der Esel ein Republikaner ist. Nein. Der Film handelt von diesen Leuten, die nach Peru kommen und herumficken. Nein, der Film ist ... über ... zwei Stunden lang.

OWEN: Ich glaube, Mann, daß der Grund, warum er Dir nichts erzählen kann, meine Anwesenheit ist. Keiner, der hier dabei ist, weiß etwas.

DENNIS: Ich will die Sache nicht vorher kaputt machen.

Es ist natürlich ein Zirkus. Ein dreißigköpfiges Team (so ungefähr), ein Haufen Freunde und deren Anhang, eine Menge Groupies (sowohl aus der Gegend wie auch importiert) und aufgeregte und lässige Reporter. Anwesend sind Repräsentanten von Look, Esquire, New York Times Sunday Magazine, Show, New York, London Times, Twen und Rolling Stone. Life und Playboy waren schon da und sind wieder abgereist. Eine Medienexplosion in Peru.

Mittendrin dreht Hopper einen Film.

DENNIS: Mann, gestern bin ich in eine merkwürdige Scheiße hineingeraten. Hast du mitgekriegt, wie ich kurz vor meiner Todesszene 'Back In the Saddle Again' gesungen habe. Und dann: 'Hooray For Hollywood'.

Und was ist mit 'There Is No Business Like Show Business'?

Ich hab mich darauf nicht so richtig eingelassen, aber in die Richtung bin ich schon gegangen.

DENNIS STOCK (der Look-Fotograf): Du wirst noch mal bei Mae West landen?

DENNIS: Mann, ich habe Zugang zu all diesen Filmen. W.C. Fields, Mae West ... Mann, Universal hat so viele Sachen. Sie haben eines der größten Filmarchive aller Studios, Und ich kann reingehen und mit jedem Film, den ich will, herumspielen. Ich kann abklammern und ...

Der größte Teil des Films wird in dem 20 Meilen entfernten Indianerdorf Chinchero gedreht. Wenn die Straße trocken ist, dauert die Fahrt dahin eineinviertel Stunden. Wenn es regnet, dauert es entweder länger oder es ist überhaupt unmöglich hinzukommen. Die Straße ist eher eine Piste für Geländewagen. Und es gibt mehrere Stellen, wo man hoppersgehen und den Berg hinunterfallen kann. Hopper und sein Team fahren die Strecke zweimal am Tag in einem Pulk gemieteter Taxis.

Die Strecke beginnt als gepflasterte Straße, die sich steil aus Cuzco herauswindet und dann über grüne, wogende Felder zwischen roten Lehmhügeln dahinläuft. Es geht fast immer bergauf, da Chinchero ungefähr 1.000 Meter höher als Cuzco liegt. Im Augenblick beginnt die sich an die Berghänge klammernde Straße noch steiler anzusteigen. Wir fahren an allen möglichen Tieren und Indianern vorbei, die sich meistens am Straßenrand um ihre eigenen Angelegenheiten kümmern. Es gibt ein paar Dörfer mit Ziegelhäusern, einen Kalksteinbruch (wo man den Kalk bekommt, der mit den Cocablättern zusammen gekaut wird), eine Schmalspurbahn und gelegentlich einen Elektrizitätsmast.

Die Elektrizität geht vor allem zu einer modernen Düngemittelfabrik bei Cachimayo, die für uns die Hälfte der Strecke anzeigt. Die Fabrik erinnert an daheim: Backsteingebäude, die von Maschendraht und Industrie-Dämpfen umgeben sind. Sie produziert eine Art Stickstoffdünger, der die Ernte ein oder zwei Jahre lang wie verrückt wachsen läßt und dann den Boden für immer unfruchtbar macht. In Peru wird der Dünger nicht benutzt. Er wird nach Brasilien und Bolivien exportiert.

HUBSCHRAUBEREINSTELLUNG. TAXIKARAWANE AUF DEM WEG NACH CHINCHERO. Wir folgen den Wagen hinter der Düngemittelfabrik und schießen steil nach unten. Die Strecke

ist hier schlecht, große Steine und Felsblöcke liegen herum im Dreck. Es gibt tiefe Schlammlöcher und unübersichtliche Haarnadelkurven. Schließlich erreicht die Karawane ein hochgelegenes grünes Plateau, das von titanenhaften, wie Pyramiden geformten Bergen umgeben ist. Die höheren Gipfel sind von dicken Wolken verhüllt. Einer oder zwei jedoch sind sichtbar. Sie blenden die Augen. Tiefer weißer Schnee bedeckt sie fast bis zum Fuß. Die Karawane fährt an einer Kette wunderschöner, blauer Seen vorbei. In dem Morast darumherum stehen bis zur Brust versunkene langhörnige Rinder und trinken. Hell gekleidete Indianerkinder bewachen sie, und dann und wann jagen sie die Tiere herum, werfen mit Steinen und Stöcken, um sie in Bewegung zu setzen. Meist jedoch ist es totenstill: ein festgefrorenes Bild. In dieser Höhe hier ist das Licht ungewöhnlich intensiv und alles glüht – die dünne Luft läßt viel ultraviolettes Licht durch. Das ist Chinchero, in 4.300 Meter Höhe.

GROSSAUFNAHME: HOPPER: Am ersten Tag stiegen Ted Markland, John Phillip Law und ich auf den Gipfel des Berges da, und man konnte die Berge in der ganzen Umgebung sehen, bis hinunter ins Urabomba-Tal. Wir haben uns hingelegt und sind fast gestorben. Das war das erste. Und dann stand Markland auf, fing an zu singen und seine tibetanische Glocke zu schwingen und plötzlich kamen über das Tal, über diese Scheißhügel diese schwarzen Wolken, Mann – und alles löste sich auf. Das ganze Tal, meine ich, Mann. Und er ist immer noch da und singt, und ich sagte: „Um Himmelswillen, steck diese verfluchte Glocke weg!“

Ein steiler Pfad führt von der Straße aus nach oben. Die Steine, mit denen er gepflastert ist, wurden wahrscheinlich von den Inkas gelegt. In der dünnen Luft und zwischen den zerklüfteten Felsen ist es schwer, mehr als ein paar Schritte zu tun, ohne anzuhalten und nach Luft zu ringen. In der Nähe des Gipfels säumen ein paar Ziegelhäuser den Pfad. Sie haben kleine Türen, die sich in dunkle Räume öffnen. An einer der Türen wirbt ein Schild für Coca Cola, aber drinnen gibt es keine Erfrischungsgetränke – nur Bier, Wein und Pisco (das lokale Gebräu). Ein paar Schritte oberhalb des Coca-Colaladens führt der Weg durch einen Bogen gang aus Ziegeln auf den zentralen Platz von Chinchero.

Auf diesem über 400 Jahre alten Platz sind die Filmdekorationen errichtet worden: Eine Westernstadt, genau wie im Kino. Die Dekorationen erstrecken sich auf beiden Seiten des Platzes. Da gibt es den Longhorn-Saloon (der auch eine Inneneinrichtung hat), eine Wahrsagerin und einen okkult wirkenden Laden, der Jimmy's Place heißt (so genannt zu Ehren von James Dean – mit einem Schild im Fenster, auf dem steht: „Jimmy's Place erinnert dich an dein Schicksal.“) Und es gibt andere Dinge, ein Café, ein Kurz- und Eisenwarenladen, einen Wagnerladen und einen hölzernen Bürgersteig. Der Bürgersteig führt über die Ecke des Platzes zu einer großen weißen Kirche, der Kirche von Didymos Judas Thomas, Lama, N.M. Auf einer Tafel an der Kirche steht mit Kreide geschrieben: „Zeigt mir die Steine, die die Erbauer zurückgewiesen haben, denn es sind die Grundsteine.“ Hinter der Kirche ist ein Telegraphenbüro (in dem der Ton seine Geräte aufgestellt hat), ein Lebensmittelladen und eine Bank.

Der Platz ist bereits voller Indianer. Wenn sie auch als Statisten im Film auftreten, sie wären in jedem Fall auf diesem Platz: Es ist der zentrale Treffpunkt für alle. So wie das schon seit Hunderten von Jahren gewesen ist. Die Indianer sitzen in Decken gehüllt auf dem Boden, sie unterhalten sich, sie spinnen Garn, das während der Wintermonate beim Weben gebraucht wird, sie essen, sie verkaufen Sachen an die Gringos, Kinder und Tiere laufen herum und spielen miteinander.

In der Mitte des Platzes steht ein alter Steinbrunnen mit der Büste irgendeines Generals. Die Büste ist goldfarben gestrichen. Rund um den Brunnen läuft ein hölzernes Geländer und um das Geländer herum ist Sumpf. Es ist Regenzeit, und ein Weilchen regnet es jeden Tag. Doch ist die Sonne da, brennt sie mit unglaublicher Intensität. Man ist fast gezwungen, einen Hut zu tragen, denn 10 Minuten in der Sonne ohne Hut würden einen fertig machen. Die Sonne brennt sogar durch die heranziehenden

Wolken. Auch wenn man sie nicht sehen kann, kann man doch jederzeit fühlen, wo sie hinter den Wolken steht.

Mittlerweile ist das Filmteam angekommen, und eine sanfte Welle der Aktivität gleitet über den Platz. Es ist 13 Uhr und der Drehplan sieht Aufnahmen bis Mitternacht vor. Auf der Veranda an der Vorderseite des Saloons arbeiten die Maskenbildner an Dennis. Gleichzeitig werden Kameras, Scheinwerfer und Kabel aus dem Saloon geschleppt und rund um den Platz aufgestellt. Ein paar Indianer müssen dabei helfen. Und die Anweisungen für den Aufbau werden in drei Sprachen gegeben: Englisch, Spanisch und Quechua.

GROSSAUFNAHME. EIN DREHBUCH. VERVIELFÄLTIGT UND AUF EINEN HAUFEN GESTAPELT. AUF DER TITELSEITE STEHT GEDRUCKT: THE LAST MOVIE – DREHBUCH. EINE HAND BLÄTTERT DIE SEITE UM UND ÖFFNET DAS BUCH. Eine Hollywood-Filmgesellschaft dreht einen Western in Chinchero. Wir sehen zu, wie der Schluß des Films, der von Billy the Kid handelt, gedreht wird. Billy (gespielt von Rod Cameron) wird von Pat Garrett niedergeschossen. Dann gibt es eine Party, um den Drehschluß zu feiern und wir lernen Kansas, den Stuntman (gespielt von Dennis Hopper), kennen. Kansas hat sich entschlossen, in Peru zu bleiben, wenn die übrige Gesellschaft wegfährt. Er ist sich sicher, daß andere Filmgesellschaften kommen werden, um die Dekorationen auszunutzen. Er hat vor, ein paar Pferde zu trainieren und den ankommenden Filmgesellschaften als Zureiter und Stuntman zur Verfügung zu stehen. Und dann hat er sich in eine peruanische Nutte verliebt, und sie wollen zusammenleben.

Aber sobald die Filmgesellschaft abgereist ist, nehmen die Indianer die Dekorationen in Besitz und fangen an, ihren eigenen Film zu drehen. Sie benutzen Kameras und Tonbandgeräte aus Stroh, aber wenn ihr Drehbuch (das auf dem Billy the Kid-Film beruht) vorsieht, daß eine Person stirbt, töten die Indianer sie wirklich. Es ist verständlich, daß der Priester des Dörfchens durch diese Situation beunruhigt ist. Er bittet Kansas, den Indianern zu erklären, was Illusion und was Realität ist. Kansas versucht es, findet aber wenig Verständnis.

Unterdessen wird das Geld knapp und die erwarteten Filmgesellschaften tauchen nicht auf. Kansas reitet deshalb in die Berge, um nach Gold zu suchen. Er findet tatsächlich etwas, aber der Abbau lohnt sich nicht. Und er kommt krank und fiebrig von all den Anstrengungen zurück. Jetzt gibt es Krach zwischen ihm und seinem Mädchen, und alles wird ein bißchen schwierig.

Die Indianer bitten ihn, die Rolle des Billy zu spielen. Doch er befürchtet, daß sie ihn töten werden. Trotzdem bringen sie es fertig, ihn in die Gefängnisdekoration zu stecken, wo er die Nacht verbringen muß. Am nächsten Morgen holen sie ihn heraus, bauen ihre Strohkameras auf und töten ihn.

Danach kann er, oder auch nicht, aufstehen und vor der Kamera die Zunge herausstrecken – beides ist aufgenommen worden, und niemand weiß, welcher Schluß verwendet werden wird. An das Drehbuch hält man sich schon lange nicht mehr. Man nennt das 'Improvisation'.

HALBNAHE ZWEIER. HOPPER SITZT AUF EINEM BETT . HÄLT EINE AMERIKANISCHE FLAGGE AUS PLASTIK IN DER HAND, WÄHREND DENNIS STOCK IHN FOTOGRAFIERT: „Mann, ich schwöre bei Gott, daß ein siebenjähriges Kind in der Lage sein wird, der Handlung zu folgen. Es wird nicht einfach abstrakt werden. Es wird abstrakt werden, und alle Symbole, die du drinhaben möchtest, Mann, werden drinsein. Du kannst so weit gehen, Mann, wie dein ausflippender Geist sich ausdehnen möchte, weil es da ist. Aber ein kleines Kind kann der einfachen Geschichte folgen, so wie in einem Film von 1940. Meine Techniker sind altmodisch – gelegentlich benutze ich einen Zoom, aber die Dramaturgie und der Schnitt sind traditionell. Du siehst, ich glaube noch an die klassische Form.“

TOTALE. PLATZ IN CHINCHERO. GEHT LANGSAM ÜBER IN HALBTOTALE DER KAMERAS UND TECHNIKER.

Es ist jetzt 14.30 Uhr und die Aktivitäten sind etwas zielgerichteter

geworden. Am Rande des Platzes werden Schienen gelegt: auf sorgfältig ausgerichteten, breiten Holzplanken, auf denen der Kamera-Dolly fahren soll. Zwei Kameras sind für die neue Aufnahme aufgebaut worden: die große Mitchell BNC und die 35mm Arriflex, eine kleinere, leichtere Kamera. Beide Kameras werden von großen Schirmen geschützt, da der übliche Nachmittagsregen schon unterwegs zu sein scheint. Eine ganze Traube von Technikern steht um die beiden Kameras herum. Dennis, dank der Tätigkeit der Maskenbildner mit schrecklichen Sonnenbrandwunden versehen, schlendert mit Kameramann Laszlo Kovacs heran.

DENNIS: Laszlo, gibt es eine Möglichkeit, die Aufnahmegeschwindigkeit zu verändern, während die Kamera läuft?

LASZLO: Nein.

DENNIS: Du stellst eine Geschwindigkeit ein und mußt dann dabei bleiben?

LASZLO: Ja. Naja, besonders bei der Tonkamera. Du kannst da nicht rangehen – es sind konstante 24 Bilder/sec.

DENNIS: Gut, und wie ist es bei der Arri?

LASZLO: Wir müssen es eben ein paarmal probieren, weil man gleichzeitig die Blende zuziehen muß.

DENNIS: Wir könnten damit ja ein bißchen spielen. Wenn es hell und dann wieder dunkel wird.

LASZLO: Können wir.

DENNIS: Das wäre schön, weil ich alte Filmszenen und andere Sachen dazwischenschneiden will.

LASZLO: Wir können da schon experimentieren.

Die Indianer werden in den Raum vor der Kamera getrieben. Sie stehen herum und warten, daß etwas passiert. Man bespricht die Handlung in dieser Sequenz und als alles so aussieht, als ob die Einstellung jeden Moment gedreht werden könnte, fängt es an zu regnen – in dicken, mit Hagelkörnern vermischten Tropfen. Die Kameras und Mikros werden mit Plastikplanen zugedeckt, die Lampen in Deckung gezogen und alles sucht Schutz auf der Veranda des Longhorn-Saloons.

NAHAUFNAHME. OWEN. DIE EINSTELLUNG DAUERT SO LANGE, BIS ER SEINEN SATZ GESAGT HAT: „Ein Mann ging auf die Suche nach Peru und was er fand, war Durchfall.“

HALBNAH. PRODUZENT PAUL LEWIS SITZT IN SEINEM HOTELZIMMER VOR EINEM SCHREIBTISCH. AN DIE WAND GELEHNT, DER DREHPLAN.

Wie sind Sie dazu gekommen, in Peru zu drehen?

PAUL: In Mexiko, wofür das Drehbuch ursprünglich geschrieben war, wollte man uns nicht drehen lassen. Die Zensur da läßt nur zu, daß man ganz bestimmte Dinge behandelt.

Was störte sie?

PAUL: Vor allem die Art, wie wir die Bewohner des Dorfes zeigen wollten. Sie hatten Angst vor der Armut, die in unserem Drehbuch beschrieben ist. Im Augenblick scheint außerhalb der USA Peru das einzige Land zu sein, in dem es keine Filmzensur gibt. Deshalb also sind wir hier, in 4.400 Meter Höhe, in der Regenzeit.

Wäre Ihr Budget anderswo nicht viel niedriger gewesen? Alle diese organisatorischen Probleme hier ...

RÜCKBLLENDE. KRANAUFNAHME. SCHUSS STEIL VON OBEN VOM DACH DES FLUGHAFENS IN LIMA: DER ZOLL.

Das größte Problem, das die Leute in Cuzco zu bewältigen haben, ist vermutlich die Beschaffung des Filmmaterials und der Vorräte. Theoretisch ist das einfach – man packt das Zeug in Los Angeles in eine Kiste, gibt der Fluggesellschaft Geld, und die Kiste wird nach Lima geflogen und von da nach Cuzco. Einfach? Wenn es funktionierte, dann schon. Abgeschickte Kisten kommen ganz einfach nicht an, oder Wochen später als erwartet. Die Lösung, die man sich ausgedacht hat, ist ein Kurierdienst: jeder, der herkommt, bringt Sachen mit.

Mich hatte man gebeten, für sieben Kisten mit Filmmaterial,

Schminke, Tongeräte und allerlei persönlichem Drum und Dran des Filmteams das Kindermädchen zu spielen. Alles lief gut, bis ich zum peruanischen Zoll kam. Sergio Quattrini (der Vertreter der Filmgesellschaft in Lima) hätte mich am Flughafen abholen sollen, aber er kam nicht. Stattdessen fingen zwei Generäle mit goldenen Streifen auf den Schultern und Pistolen an den Hüften an, mir in Spanisch Fragen zu stellen. Ich sagte: „Filmausrüstung für das Team in Cuzco.“ Sie sagten etwas auf Spanisch. Ich sagte: „Sergio Quattrini sollte mich abholen und ich spreche kein Spanisch.“ Sie sagten wieder etwas auf Spanisch. Drei weitere Generäle mit Goldstreifen und Pistolen kamen her. Ich sagte: „Dennis Hopper“ „Si, Hooper, Hooper“, sagte ein General und fügte für den neben ihm stehenden General etwas in Spanisch hinzu. Aber es half nichts, und nach einer halben Stunde standen wir immer noch umeinander herum, tauschten mißtrauische Blicke und warteten auf eine Intervention des Himmels. Schließlich gelang es mir, Sergio zu erreichen. Er kam und brachte mich durch den Zoll, aber der ganze Spaß hatte drei Stunden in Anspruch genommen. Später habe ich herausgebracht, daß das ganz normal war.

Das Hauptproblem ist die Kommunikation. Man wird sich der Tatsache bewußt (die man aber ein paar Wochen erlebt haben muß, um sie voll einschätzen zu können), daß Peru etwas anderes als die Vereinigten Staaten ist. Bereits die Telefonverbindung von Cuzco nach Lima ist äußerst problematisch – es ist ohne weiteres möglich, daß man mit jemand am anderen Ende der Stadt spricht anstatt mit dem gewünschten Teilnehmer in Lima. Internationale Telefongespräche sind normalerweise außerhalb jeder Diskussion, und mit Telegrammen steht es nicht viel besser. In meinem Fall war es einfach unmöglich gewesen, Sergio zu erreichen und ihm mitzuteilen, daß ich kommen würde. Beginnen Sie langsam zu verstehen?

PAUL: Wenn wir in Mexiko oder in Spanien gedreht hätten, hätten wir 300.000 Dollar sparen können. Aber das Drehbuch wäre nicht durchgekommen. Wir machen Dinge, die die Kirche nicht mögen wird, die die Vereinigten Staaten nicht mögen werden.

Was für Dinge?

PAUL: Na schön, Dennis spielt eine Person, die heißt Kansas, aber das ist nur ein Aspekt. Diese Filmgesellschaft ist dasselbe wie die Vereinigten Staaten – sie kommt in eine Gegend, investiert Geld, bringt den, sagen wir mal, rückständigen Menschen dort ein paar Sachen bei und haut wieder ab. Und dann sagen sie: „Seht doch einmal all das Gute, das wir auf der Welt getan haben.“ Und sie sagen auch: „Nun seid Ihr uns etwas schuldig.“ Dennis tut dasselbe, in Wirklichkeit und in seiner Filmrolle. Er möchte hierbleiben. Aber dann geht er, geht die Filmgesellschaft im Film, und wir gehen auch. Und zurück bleibt eine Menge von Begierden – viele Leute glauben durch uns reich werden zu können. In einer gewissen Weise nützen wir sie aus.

Um noch weiter zu gehen, Dennis, der Amerika spielt, der fühlt, das er derjenige ist, der den Leuten Gutes tut – er fängt an zu begreifen, daß die Leute nach Hause gehen und ihre eigene Sache machen, ihren eigenen Film schaffen, ihre eigene Geschichte, die wirklich nichts mit den Vereinigten Staaten zu tun hat. Denn wenn sie auf jemanden schießen, dann töten sie ihn. Und wenn wir zurückkommen und entsetzt sind und sagen: „Wie könnt Ihr es wagen, so etwas zu tun?“ sagen sie: „Ihr habt es uns beigebracht.“

AUS EINER EXTREMEN TOTALE DES PLATZES IN CHINCHERO IN EINE NAHAUFNAHME EINES INDIANERKINDES MIT EINEM TOTEN PUMA.

Es regnet immer noch und am Rande des Platzes rennen Personen umher. Die Mitte ist fast völlig leer, nur ein paar Ferkel und ein kleiner Indianerjunge sind da. Er trägt einen jungen toten Puma. Der Puma ist nicht ausgestopft, nur ausgehöhlt. Es ist der schrecklichste, kleine, tote Puma, den man sich nur vorstellen kann. Das Kind liebt ihn über alles und erscheint nirgendwo ohne ihn.

Die Indianer sprechen ein bißchen Spanisch, aber ihre eigentliche Sprache ist Quechua. Da nur wenige weiße Männer aus dem Team diese beherrschen, ergibt das gewisse Schwierigkeiten. Deshalb behandelt man die Indianer überwiegend als bloßes Körpermaterial.

Man sagt ihnen, wo sie hingehen sollen und was sie tun sollen – und dann vergißt man sie. Jedoch außerhalb des speziellen Filmrahmens fand eine weiterreichende Art von Kommunikation statt, und das war eines der wesentlichsten Anliegen von Hopper – schließlich geht es in dem Film um das Energie-Gleichgewicht zwischen Amerikanern und Indianern.

Die Indianer wußten genau, was sich abspielte, und es machte Spaß, das Kräftependel hin- und herschwingen zu sehen. Es basierte vor allem auf einer Kontrolle der 'vibrations' durch die Mehrheit, denn die den Platz bevölkernden Leute waren gewöhnlich ungefähr 40 Amerikaner gegenüber 200 bis 300 Indianern. Sicher, die Amerikaner hatten eine Menge Geld, was ein bißchen dazu beitrug, die Dinge auszugleichen.

Aber inmitten des Einflusses der Vergangenheit des Dorfes und der dünnen Luft (die die Indianer genossen und wir kaum aushalten konnten) hatten definitiv die Indianer die Macht.

Das war eine sehr subtile Sache. Zum Beispiel, wenn ich an einer größeren Gruppe von Indianern vorbeiging, kicherten alle Weiber. Das Kichern hörte sofort auf, wenn ich sie anblickte. Es war nicht direkt ein Kräftemessen (ich fühlte niemals Ärger oder Feindschaft), es war nur eine sanfte Erinnerung.

EINBLENDEN ZIFFERBLATT. ZEIT 15.15, AUSBLENDEN AUF DENNIS HOPPER. HALBNAH. ER HAT VOR DEM REGEN UNTER DEM DACH DES LONGHORN-SALOON SCHUTZ GESUCHT. DAS DACH LECKT.

DENNIS: „Jeder Tag kostet 8.000 Dollar, egal, ob die Kameras laufen oder nicht.“

NAHAUFNAHME. EIN TITEL: 'DIE PARABEL VOM HUNGRIGEN HUND.'

Wie in den meisten Indianerdörfern laufen in Chinchero mehr Hunde herum, als man sich vorstellen kann. Die Hunde sind rüdig und dünn, haben ein fleckiges Fell und beherbergen Armeen wilder peruanischer Flöhe. Sie bellen nicht viel. Sie laufen oder liegen einfach herum und sehen hungrig aus.

Einer der Beleuchter vernarrte sich in einen bestimmten Hund aus Chinchero. Jeden Tag legte er entschlossen einen Teil seines Mittagessens beiseite, um es dem Hund zu geben. Der Hund fing an, ziemlich gut auszusehen, und wenn immer er den Beleuchter sah, rannte er quer über den Platz zu ihm hin. Die Wochen gingen vorüber, und das Herz des Beleuchters war von Freude erfüllt, wenn er sah, wie kräftig und gesund der Hund wurde. Aber es waren nicht nur seine Augen, die das zunehmend kräftige Aussehen des Hundes beobachteten. Eines Tages fingen die Indianer den Hund, rösteten ihn und aßen ihn zum Mittagessen.

RÜCKBLLENDE. REIHE KURZER EINSTELLUNGEN.

Der Film-im-Film, der die ersten zehn Minuten von Hoppers Film ausmachen wird, war gedreht und fertiggestellt, bevor ich ankam. Nach allem, was ich darüber zu hören kriegte, waren diese Szenen eine einzige Verrücktheit. Sam Fuller, der bekannte Hollywood-Action-Regisseur und der Liebling der französischen Filmkritiker, spielte die Rolle des Regisseurs und inszenierte auch in Wirklichkeit Teile aus dieser Sequenz.

Eine gigantische Truppe von Hollywood-Freaks war extra zu dieser Gelegenheit hergeflogen, unter anderen Peter Fonda, Dean Stockwell, Russ Tamblyn, Michelle Phillips (von den Mamas and the Papas), Severn Darden, Warren Finnerty, Tom Baker, Kris Kristofferson. Irgendwann landete jeder schließlich vor der Kamera und Kris Kristofferson, der heruntergekommen war, um ein Lied zu singen, war immer noch da, als ich kam. Er spielte jetzt einen Zureiter und schrieb an der Filmmusik.

Obwohl es ein Drehbuch gab, wurden die meisten Szenen des 'Western' an Ort und Stelle improvisiert. Hopper beschreibt eine Szene mit Severn Darden: Es fängt an mit einer Großaufnahme von ihm. Tele. Und er geht so vor sich hin und redet die ganze Zeit. Dann geht die Kamera in die Totale, und man sieht, daß er einen kleinen Jungen dabei hat, der einen riesigen Sack trägt. Und er hat einen Stock, und er schlägt das Kind, und er schlägt

den Sack. Er sagt: „Gottverdammte Heiden, man kann sie nirgendwo mitnehmen, kann ihnen nichts beibringen. Ich bin gut zu Euch, ich gebe Euch alles, was von meinem Teller übrig bleibt ...“

„Wir waren auf einem fantastischen Trip in der Nähe von Chinchero“, sagte Owen, „und ich saß da und sprach mit Victor und plötzlich hörte ich die Kamera laufen. Ich sah auf, und da lag Laszlo vor mir in den Blumen, und sein großes Objektiv sah mich an. Ich sah zur Kamera, sah weg, und dann sagte jemand: Mann, schau doch nicht in die Kamera! Naja, ich hatte keine Ahnung, wo ich hinsehen sollte, und war damit beschäftigt, irgendetwas mit meinen Augen anzustellen, als Mike Green sagte: ‚Nein, Mann, es ist O.K., du kannst hinsehen wo du willst.‘ Und dann war es ganz einfach.“

Dennis lachte: „Mann, das war eine komische Sache, plötzlich zu sehen, was für ein Fehlschlag das war, in dem Augenblick. Ich sah dich an und dachte: ‚Mein Gott, was habe ich gemacht?‘“

HALBNAH. KAMERAS UND MIKROS AUF DEM PLATZ. UMGEBEN VON TECHNIKERN, SCHAUSPIELERN, REPORTERN, STANDFOTOGRAFEN UND INDIANERN.

Es ist 16 Uhr. Der Regen hat bis auf ein leichtes Nieseln wieder aufgehört. Die Indianer stehen wieder auf ihren Positionen, und die Kameras sind schußbereit. Kovacs ist an der Arriflex, sein zweiter Kameramann steht hinter der Mitchell. „Kamera läuft“, ruft Kovacs. „Ton läuft“, ruft der Tonmann. Der Klappenmann schlägt die Klappe und Dennis, hinter der Kamera, ruft: „Action!“

Wenn Maria (Kansas' Freundin, gespielt von Stella Garcia) und Tomas (der 'Regisseur' des Indianerfilms, gespielt von Danny Adis) auf die Kamera zukommen, sollen die Indianer aus dem Bild gehen und gleichzeitig soll ein Schauspieler, der den Priester spielt, ins Bild treten. Alles läuft gut, nur der Priester versaut die Einstellung und kommt nicht rechtzeitig ins Bild. Irgendjemand schreit: „Cut!“ und alle gehen wieder zurück in ihre Positionen, um es noch einmal zu machen.

Diesmal ist der Priester Klasse, aber ein paar Indianer, die in einem Torbogen am Rande des Platzes stehen, sind im Bild. „Weg, haut ab!“ schreit Dennis, aber die Männer verstehen nicht. Dennis wird immer hektischer und rennt, immer noch schreiend, zu ihnen hin und schiebt sie aus dem Bild. Aber jetzt stimmt das Timing überhaupt nicht mehr, und Laszlo schreit: „Es geht nicht mehr, es geht nicht mehr, die Sache funktioniert nicht. Aus!“

Dennis ist stinksauer. „Hör mal, irgendjemand muß mir helfen. Ich kann die Sprache nicht. Dieser Torbogen muß frei sein. Alle müssen aus dem Bild sein. Der Mann hier muß weg.“

Die Indianer gehen noch ein drittes Mal auf ihre Positionen. Die Kameras werden neu geladen und diesmal läuft alles wie am Schnürchen. Es ist 16.30 Uhr und die Sonne geht langsam unter.

TELEAUFNAHME. HOPPER STEHT AUF EINEM GEWALTIGEN FELSEN, IN DEN VON DEN INKAS STUFEN UND WEGE HINEINGEHAUEN WORDEN SIND. SEIN GESICHT IST EINEM GRÜNEN BERGHANG JENSEITS DES TALES ZUGEWANDT. HINTER IHM STEHT DER TONMANN MIT DEM MIKRO. SIE NEHMEN ECHOS AUF. UND DENNIS RUFT SEINEN DIALOG WORT FÜR WORT, SO DASS AUCH DAS ECHO AUFGENOMMEN WERDEN KANN'

DENNIS: "inca dinca doo! Hoch mit Hollywoods Kichern über eine rotierende Ananas! Inca dinca doo!"

(...)

Kovacs ist im Zentrum einer kleinen Gruppe junger Filmemacher, die zu den traditionellen Produktionstechniken Hollywoods Alternativen suchen, ohne dabei den Rahmen des kommerziellen Films zu verlassen. Außerdem ist Kovacs einer der wenigen amerikanischen Kameramänner, die man in einem Atem mit Raoul Coutard nennen kann.

Kovacs und Hopper arbeiten sehr eng zusammen – manchmal ist es schwierig herauszufinden, wer eigentlich Regie führt. Es macht Kovacs offensichtlich Spaß, mit Hopper zu arbeiten, und trotz der allgemeinen Ausgefliptheit um ihn herum habe ich ihn niemals

die Ruhe verlieren sehen. Wir unterhielten uns eines Nachts in seinem Hotelzimmer:

„Die visuelle Präsentation ist sehr oft Aufgabe des Kameramanns“, sagte er, „besonders, wenn man einen Film wie diesen dreht. Ich muß für die Ideen von Dennis sehr empfänglich sein, für das, was er zu sagen versucht. Du brauchst nicht viele Worte, Du mußt es nur fühlen. Wenn er zum Beispiel sagt ... irgendein Wort über irgendetwas. Das genügt, und Du weißt genau, was er vorhat. Wir müssen über die Sachen nicht diskutieren. Ich finde, daß das die optimale Position eines Kameramanns ist.“

Manchmal arbeitet man mit einem Regisseur, der einen Nagel in den Boden steckt und sagt: ‚Hier will ich die Kamera haben, und ich will eine 32er Optik und ich will ...‘. Du wirst zum Mechaniker. Du bist nicht in der Lage, deine eigenen Gefühle gegenüber der Sache auszudrücken. Manchmal genügt eine geringfügige Veränderung des Standpunktes oder des Blickwinkels, um die Wirkung zu erreichen, die man haben möchte. Wenn ein anderer die Kamera da hinstellt, dann kann er es auch selbst aufnehmen. Es hat nichts mehr mit Dir zu tun, einige Sachen sind dann einfach nicht da.“

In Hollywood geschieht etwas Neues im Film, und das liegt vor allem an *Easy Rider*. Es hat etwas mit den kleinen Produktionsbudgets zu tun, aber wichtiger sind Fragen des Konzepts, der Ausrüstung und des Wegfalls der Trägheit. Paul Lewis, der auch *Easy Rider* produzierte, ist eine der Schlüsselfiguren in dem, was man ‚die Bewegung‘ nennen könnte, und ich fragte ihn, was sich da abspielt.

„Es ist der Versuch wegzugehen, einen Film zu drehen und diesen Film zu leben“, sagte er. Dazu gehört auch, daß man keine professionellen Schauspieler benutzt und daß man bereit ist, sich der jeweiligen Situation anzupassen und die Geschichte zu ändern.

Wir tauchen nicht mehr auf wie eine militärische Formation und sagen, ‚wir sind Hollywood, hier sind wir, alles aus dem Weg‘; wir kommen her und sagen ‚was passiert hier, Mann?‘“

Ich sagte, daß mir *THE LAST MOVIE* mehr wie eine normale Hollywood-Produktion vorkomme verglichen mit *Easy Rider*.

„Nun, wir benutzen die wirkliche Situation hier, das tun wir wirklich. Denn das, was hinter der Kamera geschieht, bestimmt das, was vor ihr geschehen wird. Film ist Totalität. In den Anfängen Hollywoods haben sie sehr oft Dinge getan, wie wir sie jetzt tun. Das Drehbuch war bei ihnen offen genug, um es allem, was passierte, anzupassen. Diese Art von Realität, das ist es, was wir suchen. Die Technik hat sich gewaltig verändert. Die Kameras sind beweglicher und leichter geworden. Bei dem Licht, das wir benutzen, kann ein Mann zwei Lampen tragen. Alles kann sehr schnell aufgebaut werden.“

Dennis Hopper war zu sehr mit dem *Machen* seines Films beschäftigt, um über Theorien reden zu können. Aber eines Nachts kamen wir auf die Underground-Filmemacher zu sprechen und Hopper sagte: „Sieh mal, ich sehe den Tag kommen, an dem Warhol und Godard tatsächlich siegen, an dem jeder ein Maler mit einer Staffelei ist und an dem es keine Sixtinischen Kapellen mehr gibt. Denn Godard und Warhol sagen: ‚Geh los, pack Deine Kamera und dreh Deinen eigenen Film, Mann – das schaffst Du.‘ Aber das ist Malen an einer Staffelei, und man darf das nicht mit dem Bau einer Sixtinischen Kappe verwechseln. Ich sehe eine Zeit kommen, in der es keine Techniker mehr geben wird, weil es sich nicht mehr lohnt, Kirchen zu bauen, Ziegel zu setzen, Fundamente zu legen. Aber ich bin wild darauf, Sixtinische Kapellen zu bauen.“

Sieh mal, du mußt ein guter Schauspieler sein, ein guter Fotograf, ein guter Schriftsteller, ein guter Bühnenbildner, ein guter ... huh, ein guter Haufen Scheiße muß man sein, bevor man in einem Film Regie führen kann. Du mußt über all diese Sachen Bescheid wissen und vor allem anderen mußt Du Menschen verstehen. Und ich weiß wirklich, worum es bei diesen verfluchten Filmen geht. Es gab viele Jahre, in denen ich nur deshalb nicht verrückt wurde, weil

ich wußte, daß ich darauf vorbereitet war. Ich dachte nämlich, daß ich nie die Chance bekommen würde, einen Film zu drehen.

Ich will einfach mit der Strömung gehen, Mann. Ich glaube wirklich, daß die neuen Religionsbücher, die neuen Philosophien jetzt erfunden werden. Man wird die neue Frage stellen und ich fühle, daß das mit dem Individuum sehr wenig zu tun hat. Wenn man darauf vorbereitet ist, die Technik beherrscht und offen ist, geistig und mystisch, und wenn man in der Wirklichkeit drin ist, Mann, dann durchfließt es Dich einfach.

Ich gehe und sage zu Laszlo: ‚He Baby, zieh los und stell dort ein Tele hin, und damit folgst du dem Priester, und wenn er das Gottesauge niederlegt, dann zieh die Schärfe, damit du das Tal dahinter siehst.‘ Laszlo verändert also die Schärfe, ohne zu wissen, was in der Ferne passiert, und da ist eine Schafherde. Mann, ich hatte nichts damit zu tun, daß diese Schafherde in genau dieser Ecke (und bei einem Teleobjektiv ist der Raum schon sehr begrenzt) war. Und das meine ich damit, wenn ich sage, daß ich nicht viel dazu tue.“

Aber wenn sich Dennis selbst als demütiges Werkzeug einer Strömung versteht, gibt es doch einige Leute im Team, die damit nicht einverstanden wären. Ich wurde mehrmals beiseite gezogen, und man erzählte mir, wie erregend es sei, mit einem Genie zu arbeiten. Es ist offensichtlich, daß Hopper als Hollywoods ‚Große Weiße Hoffnung‘ angesehen wird, zumindest von den Leuten, die mit ihm arbeiten. (...)

TOTALE, DÄMMERUNG. DIE SONNE VERSCHWINDET HINTER DEN BERGEN. ABER DER PLATZ IN CHINCHERO BLEIBT DURCH BATTERIEN ELEKTRISCHE RAMPEN HELL ERLEUCHTET. ER IST VÖLLIG VERLASSEN, VÖLLIG STILL.

Rolling Stone, San Francisco, Nr. 56, 16. April 1970
(übersetzt von Hubert Moldenhauer und Rudolf Thome)

Biofilmographie

Dennis Hopper, geboren am 17. Mai 1936 in Dodge City in Kansas. Lebt in Taos, New Mexiko.

Filme (als Darsteller):

- 1955 *I Died a Thousand Times* (Gegen alle Gewalten). Regie: Stuart Heisler
Rebel Without a Cause (... denn sie wissen nicht, was sie tun). R: Nicholas Ray
Giant (Giganten). R: George Stevens
- 1956 *Gunfight at the O.K. Corral* (Zwei rechnen ab). R: John Sturges
- 1957 *The Story of Mankind*. R: Irvin Allen
From Hell to Texas. R: Henry Hathaway
- 1958 *The Young Land* (Land ohne Gesetz). R: Ted Tetzlaff
- 1960 *Key Witness* (Die Wölfe von Los Angeles). R: Phil Karlson
Night Tide. R: Curtis Harrington
- 1964 *The Sons of Katie Elder* (Die vier Söhne der Katie Elder). R: Henry Hathaway
- 1966 *Cool Hand Luke* (Der Unbeugsame). R: Stuart Rosenberg
- 1967 *The Glory Stompers* (Die teuflischen Engel). R: Anthony M. Lanza
The Trip (Der Trip). R: Roger Corman
Hang'em High (Hängt ihn höher). R: Ted Post
- 1968 *True Grit* (Der Marshal). R: Henry Hathaway
- 1972 *Kid Blue* (Kid Blue). R: James Frawley
- 1975 *Mad Dog*. R: Philippe Mora
Tracks. R: Henry Jaglom
- 1976 *Apocalypse Now*. R: Francis Ford Coppola
Der amerikanische Freund. R: Wim Wenders

Filme (als Regisseur):

- 1969 *Easy Rider* (Easy Rider)
- 1970 *THE LAST MOVIE*

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welscherstraße 25 (kino arsenal)
redaktion: rudolf thome
druck: b. wollandt, berlin 31