

# 16.internationales forum des jungen films berlin 1986

# 27

36.internationale  
filmfestspiele berlin

## VLADIMIR HOROWITZ THE LAST ROMANTIC

Vladimir Horowitz  
Der letzte Romantiker

Land USA 1985  
Produktion Peter Gelb

Ein Film von David Maysles, Albert Maysles, Susan Froemke,  
Deborah Dickson, Patricia Jaffe

Aufnahme-Team	Albert Maysles, David Maysles, Don Lenzer
Produzentin	Susan Froemke
Schnitt	Deborah Dickson, Patricia Jaffe
Musik-Produzent	Jack Pfeiffer
Beleuchtung	Michael Lesser
Beleuchtungs-Mitarbeit	Ben Dolphin
Toningenieur	Larry Loewinger
Tontechnik	Bill King
Ton (Film)	Michael Shoskes
Ton-Mischung	Lee Dichter
Schnitt-Assistenz	Kathleen Hughes, Janice Isaac
Tonschnitt	Varelle Kontakos
Tonschnitt-Assistenz	Bob Nichols
Kamera-Assistenz	Bob Richman, David Waterson
Script	Ed Fabry
Frisuren/Make-up	Dossie Donaldson
Elektriker	Michael Karas, Jim Sofranko, Jeff Levy, Liz de Luna, Jeremy Knaster, Blaine Brown, Gay Reidel
Produktions-Assistenz	Mark Raymond, Darryl Walthall, Douglas Graves
Mit	Vladimir Horowitz, Wanda Toscanini Horowitz, Jack Pfeiffer, Richard Probst, Franz Mohr

Vladimir Horowitz spielt folgende Kompositionen:

Bach/Busoni	Choral g-moll „Nun komm der Heiden Heiland“
W.A. Mozart	Klaviersonate C-Dur KV 330
Franz Schubert	Impromptu As-Dur op. 90 Nr. 4 D. 899
Frédéric Chopin	Mazurka a-moll op. 17 Nr. 4 Scherzo Nr. 1-moll op. 20
Franz Liszt	Consolation Nr. 3 Des-Dur
Sergej Rachmaninow	Prélude gis-moll op. 32 Nr. 12
Robert Schumann	Novellette F-Dur op. 21 Nr. 1
Alexander N. Skrjabin	Etude op. 2 Nr. 1 cis-moll
Frédéric Chopin	Polonaise Nr. 6 As-Dur op. 53 „Heroische“
Moritz Moszkowski	Etude F-Dur

Uraufführung 15. November 1985,  
Carnegie Hall, New York

Format 16 mm, Farbe  
Länge 87 Min.

Ein leichter Regen fiel an jenem Donnerstag, dem 19. April 1985, als Horowitz in einem Arbeitsraum seines Apartments an New Yorks Upper East Side saß, ausgerüstet mit einem Mikrofon. „Du wirst heute nichts bekommen“, waren seine ersten an mich gerichteten Worte. Wie oft in den letzten drei Jahrzehnten, seit ich Aufnahmen mit ihm machte, hatte ich das gehört, besonders wenn eine Sitzung auf einen regnerischen Tag fiel. Zugegeben, Feuchtigkeit in den Klaviertasten verändert deren Gewicht, und dadurch seinen Anschlag, aber wie er sich innerhalb von Minuten den unterschiedlichen akustischen Verhältnissen der Konzertsäle in aller Welt anpaßt, so vergißt er auch wenige Minuten nach Beginn der Aufnahme-Sitzung den Regen. So begann der 81-jährige Vladimir Horowitz an diesem trüben Nachmittag in seiner Wohnung ein historisches Abenteuer, einen Dokumentarfilm – nicht nur seinen ersten, sondern den ersten, in dem ein Musiker in seiner eigenen Arbeits-Umgebung spielt und freimütig diskutiert.

Die Planung für den Film hatte erst einen Monat vor diesem Augenblick begonnen: nur die zu spielenden Stücke und die technischen Erfordernisse des Projekts waren festgelegt. Die Diskussionen und Kommentare sollten improvisiert werden. Aber in weniger als zwei Tagen mußte Horowitz' Wohnung in ein Film- und Aufnahme-Studio verwandelt werden. Versteckte Anschlüsse für Beleuchtung und Mikrophone wurden gelegt, um der Kamera Bewegungsfreiheit rund um das Klavier zu ermöglichen, und der Wohnung den Anschein zu geben, nichts wäre verändert. Da die Klimaanlage ein starkes Hintergrundgeräusch erzeugt hätte, mußte sie abgeschaltet werden, und die Beleuchtungskörper verwandelten den Raum sofort in eine Sauna. Techniker überfluteten den Raum wie fremdartige Wesen und ihr fremdartiges Gerät bedeckte Boden und Wände, während Frau Horowitz entsetzt zusah. „Wenn es für dieses historische Ereignis notwendig ist, dann tun Sie es“, sagte sie gequält.

Dann war alles fertig, und die Filmarbeiten begannen wie eine normale Aufnahme-Sitzung mit meiner Ansage „Bach-Choral, erste Aufnahme“. Zwei Kameras, eine bewegliche und eine feststehende, nahmen Horowitz' Bewegungen auf – den Ausdruck seiner Hände und seines Gesichts, sogar den seines Körpers, als Dokument für die Nachwelt. Die Kamera auf Albert Maysles' Schulter wurde benutzt wie der Stift eines Künstlers, der ein intimes Portrait des Pianisten zeichnet. Als er den Bach zuende gespielt hatte, wurden die Kommentare von Horowitz und seiner Frau auf Band festgehalten und auch gefilmt. Dann wurde eine neue Filmrolle eingelegt und weiter zur Mozart-Sonate – stop, Diskussion, überlegen, Film einlegen und das Schubert-Impromptu aufzeichnen. Und schließlich, um die aufgestaute Energie, die sich in Horowitz angesammelt hat, freizulassen, spielt er die As-Dur Polonaise von Chopin. Welch eine Finale für den ersten Drehtag! Die Spannung der ganzen Crew war fast so stark wie die von Horowitz, und als er sich auf dem Sofa ausruhte – die omnipräsente Fliege leicht verrutscht und das Hemd schweißnaß – waren alle überzeugt, daß dieses Unternehmen zu einem vollen Erfolg würde. In weniger als zwei Stunden hatte Horowitz' private und musikalische Persönlichkeit eine Gruppe von Menschen, die weder mit ihm noch seiner Kunst vertraut waren, überzeugt, daß ein Dokument von größter Wichtigkeit entstand.

Fünf weitere Tage, bis zum 30. April, filmten wir Musik und Dialoge, und das gesamte Programm wurde mehrmals wiederholt. „Aber warum? Die andere Aufnahme war gut“, war Horowitz' überraschende Antwort, wenn ich ihn bat, ein Stück zu wiederholen. Aber geduldig akzeptierte er die Notwendigkeit verschiedener Einstellungen und spielte wie erbeten, machte aber die Auswahl der besten Interpretation fast unmöglich. Sein unstillbares Verlangen nach dem vollkommenen musikalischen Genuß einer Komposition erlaubt ihm keine endgültige Interpretation. „Ich spiele niemals zweimal das Gleiche“, ist ein Kommentar, den er zahllose Male abgab, und vielleicht geht das zurück auf seine Beobachtung, daß „man auf die Noten schauen muß, um zu sehen, wo sie gespielt werden sollen, aber um ihre Bedeutung zu finden, muß man hinter die Noten sehen“.

Seine Ansichten über diese versteckten Zusammenhänge ändern sich ständig, wachsen, legen Patina auf sein Musizieren und die legendäre Karriere jenes Horowitz, der Rußland 1925 verließ, um in Deutschland seine ersten Konzerte im Westen zu geben. Sein aufsehenerregendes Debut 1928 in Amerika, als er mit Sir Thomas Beecham, der auch debütierte, das b-moll-Konzert von Tschairowsky spielte, war ein Ereignis, das weltweit durch die Zeitungen ging, obwohl, wie Horowitz boshaft anmerkt, „wir nur zusammen waren, als wir uns danach im Restaurant trafen“. Seither gab es keinen Pianisten, der größeren oder leidenschaftlicheren Beifall erhalten hätte. Und wenn es darum geht, Aufsehen zu erregen, ist ihm niemand ebenbürtig.

Das gefilmte Programm von Horowitz demonstriert einige Markenzeichen seines Spiels, die ihm seine Lebendigkeit und Anziehungskraft gegeben haben. Eines ist Kontrast: seine dynamische Vielfalt und seinen Klangfarbenreichtum hört man hier in Werken von Bach bis Skrjabin. Und obwohl er sagt „Ich bevorzuge die Komponisten, die auch große Pianisten waren“, darunter Chopin, Liszt, Mozart, Skrjabin und Rachmaninow, sieht man bei näherer Betrachtung seines Repertoires, daß er auch eine Neigung zu Komponisten mit besonderer Vorliebe für Vokalmusik hat. Er sucht nach der Gesangslinie, der atmenden Phrasierung, der Kontinuität des Klangs, der dem physischen Akt von Hämmern, die auf Saiten schlagen, entgegengesetzt ist.

Vielleicht ist schon die Anwesenheit von Partituren wie der 'Götterdämmerung' und 'Pique Dame' auf seinem Flügel in seiner Jugend ein Hinweis darauf, genauso wie seine besondere Bewunderung für die Sänger Battistini und Schaljapin und die Geiger Kreisler und Heifetz oder seine enge Freundschaft mit seinen Landsleuten, dem Geiger Nathan Milstein und dem Cellisten Gregor Piatigorsky. Daher kommt es, daß die Pianisten-Komponisten Schubert und Schumann, die gleichermaßen in der Vokal-, Klavier- und Kammermusik zuhause waren, in seinen Programmen eine wichtige Rolle spielen.

Am letzten Drehtag wurde eine große Plattform gebaut, damit die Kamera die Hände von Horowitz genau aus der Perspektive aufnehmen konnte, aus der er sie selbst sieht. Albert Maysles hing gefährlich nah über seinem Kopf, während der Pianist Teile aus manchen Stücken wiederholte. Mit dem Klavier ähnelte der ganze Aufbau einer gigantischen schwerfälligen Gebetsmühle und gab eine Vorstellung davon, was man alles anstellen muß, um in den Rachen des Löwen zu blicken. Als ich über die Gegensprechanlage wie vor jeder Aufnahme fragte, ob die Kameras liefen: „Läuft's?“ („Are you rolling?“), antwortete Horowitz' „I'm rolling, too!“. Und man muß sagen, das tat er während der ganzen Drehzeit.

Die spontanen Kommentare und Diskussionen zeigten die Belesenheit, den Humor und die Offenheit von Mr. und Mrs. Horowitz und schufen gleichzeitig eine herzliche und freundschaftliche Atmosphäre. Natürlich wurde der Name Toscanini oft und selbstverständlich erwähnt, da Mrs. Horowitz seine Tochter ist. Humorvoll bemerkte sie einmal, daß ihre Profile die einzige Gemeinsamkeit zwischen ihnen sei. Mr. Horowitz erinnerte sich, daß er anläßlich seiner Aufführung von Beethovens 5. Klavierkonzert unter Leitung des Maestro Mrs. Horowitz kennenlernte. Ihre gemeinsame Bewunderung und Hochachtung für Rachmaninow führt immer zu tiefsinnigen Kommentaren über seine Musik und seine Persönlichkeit, denn sie waren viele Jahre eng befreundet.

Horowitz betont immer wieder die Ambivalenz von 'Teufel' und 'Engel' und daß er beides in sich trägt, wie beispielsweise auch Liszt. „Um seine Des-Dur Consolation und einen Mephisto-Walzer gleichermaßen gut zu spielen, ist es notwendig, beide Qualitäten in der musikalischen Natur zu tragen“, sagt er. Und selbst im b-moll-Scherzo von Chopin gibt es teuflische und engelsgleiche Momente, wie in so vielen seiner Werke. Schumanns Novelletten mit marsch-ähnlichen und liedhaften Teilen fallen auch in diese Kategorie, obwohl Mrs. Horowitz lächelnd bemerkt, daß Horowitz sie spielt, weil sowohl er als auch Schumann ein bißchen verrückt seien.

Und so ging es voran mit Diskussionen und Musik; Horowitz eilte immer wieder zum Klavier, um etwas zu illustrieren, spielte Stücke aus Opem, Kammermusiken, symphonischen Werken und der Klavierliteratur – und alles auswendig und alles auch mit der für ihn so typischen Virtuosität. Der bedeutende Kritiker Harold Schonberg nannte einen langen, retrospektiven Artikel in der New York Times 1982 "Horowitz, the Last Virtuoso" (Horowitz, der letzte Virtuose), schrieb ihm eine Vielzahl von musikalischen Qualitäten zu, die unter den lebenden Pianisten einzigartig ist und weist nach, daß diese Übereinstimmung wahrscheinlich bei keinem anderen romantischen Pianisten wieder auftreten wird.

Die Filmzuschauer teilen eine Erfahrung, die ich unzählige Male erlebte: ein unvergeßlicher Abend mit Musik, gewürzt mit offener, amüsanter und anregender Konversation. Eine von Horowitz' Erinnerungen ist, daß er als 10-jähriger für Skrjabin spielte. Der Kommentar des Komponisten zu der Mutter von Horowitz war: „Ihr Sohn wird immer ein guter Pianist sein, aber das ist nicht genug. Er muß auch gebildet sein.“

Die Existenz des Films von David und Albert Maysles, sowie alle anderen Aufnahmen, die Horowitz in einem Leben gemacht hat, das der Musik und Kultur gewidmet war, bezeugen, wie ernst dieser Rat genommen wurde.

Jack Pfeiffer, in: Carnegie Hall Stage Bill, Nov. 1985

### Das Feuer der Romantik ist noch nicht erloschen

Horowitz kam 1904 in Kiew zur Welt und studierte bei Felix Blumenfeld am dortigen Konservatorium (Blumenfeld war Schüler von Anton Rubinstein gewesen). Eine Zeitlang spielte Horowitz mit dem Gedanken, Komponist zu werden, aber die Russische Revolution und die darauffolgende Liquidation des Familienvermögens zwangen ihn an den Flügel. Um 1925 war er allgemein anerkannt, und als Zwanzigjähriger gab er allein in Leningrad etwa fünfundzwanzig Klavierabende, ohne je ein Programm oder auch nur ein einzelnes Stück zu wiederholen. Alles in allem standen über zweihundert Kompositionen auf diesen Programmen. 1925 ging er nach Berlin, spielte dann in Paris und debütierte

1928 in Amerika mit Tschaikowskys b-moll-Konzert. Der Dirigent dieses Konzertes mit den New Yorker Philharmonikern war Sir Thomas Beecham, der ebenfalls zum ersten Mal vor dem amerikanischen Publikum stand.

Es muß ein denkwürdiger Abend gewesen sein. Beide, Sir Thomas und Horowitz, waren entschlossen, sich aufs beste einzuführen. Der Dirigent hatte offensichtlich nicht das geringste Interesse an seinem Solisten, nahm bei den Proben das Konzert nur flüchtig vor und verlangte viel langsamere Tempi, als Horowitz sie gewohnt war. Horowitz war unglücklich. Am Abend folgte er pflichtgemäß dem Dirigenten und spürte, wie ihm das Publikum entglitt. Als der letzte Satz anfang, entschloß sich Horowitz, aus allen Rohren zu feuern. Und er brach los und ließ den überraschten Beecham weit hinter sich. Dirigent und Orchester holten ihn nie mehr ein. Am nächsten Tag begrüßten die Kritiker Horowitz als das, was er war: „Der entfesselte Tornado der Steppe.“

Der Eindruck, den Horowitz auf die pianistische Welt Amerikas machte (er ließ sich schon früh dort nieder und heiratete Wanda Toscanini, die Tochter des Dirigenten), war aus mehr als einem Grunde sehr stark. Jahrelang, bis er sich 1953 zurückzog, um vor allem noch Plattenaufnahmen zu machen, schien sein Konzertpublikum zum großen Teil aus Pianisten zu bestehen, die genau zuhörten und herauszubekommen suchten, wie Horowitz seine pianistischen Kunststücke fertigbrachte. Dann gingen sie heim und suchten ihn zu kopieren. So kam es, daß die amerikanischen Konzertsäle lange Zeit mit jungen Leuten garniert waren, die Horowitz-Programme spielten und seine Eigenheiten nachzumachen suchten. Natürlich gelang es ihnen nicht, und die Säle dröhnten von rohem Getöse, weil die Spieler Horowitz' Klangfülle übertreffen wollten. Erfahrene Zuhörer fuhren zusammen, wenn diese Jungen mit Horowitz-Phrasierungen, Horowitz-Dynamik und Horowitz-Tempi paradierten.

Horowitz schätzte es nie, als 'Schausteller' angesehen zu werden. Außer in einigen außergewöhnlichen Tour-de-force-Stücken, die er als Schlußnummern für seine Klavierabende selbst verfaßt hat — eine Transkription von Sousas *Stars and Stripes Forever*, Arrangements verschiedener Liszt-Rhapsodien und anderes —, betrachtete er sich als Künstler, der seine Technik musikalischen Absichten unterordnete. Aber unglücklicherweise war er für ein so bescheidenes Zurücktreten technisch viel zu sehr begabt, und seine Hörer kamen meistens, um zu sehen, wie er auf dem Instrumente das Unterste zuoberst kehrte. Viele müssen enttäuscht gewesen sein. Horowitz sparte sein Feuerwerk meistens für die letzte Programmnummer auf. Und dazu saß er außerordentlich ruhig am Flügel. Seine Bewegungen waren knapp, seine Körperhaltung fast unbeweglich. Und manche seiner haarsträubenden technischen Leistungen waren nur den Fachleuten im Publikum erkennbar.

Horowitz gehört zu den ehrlichsten Technikern des modernen Klavierspiels. Er erzielte seine blendenden Effekte nur mit den Fingern und gebrauchte das Pedal spärlich. Niemand hätte ausgeglichener Skalen spielen können (sein Scarlatti war technisch unglaublich) oder Akkorde von derartiger Präzision, Oktaven von so erregender Schärfe oder akkuratere Sprünge. Wie kompliziert und schwierig ein Stück auch war, wenn Horowitz es spielte, klang es einfach. Und vor allem war da sein stupendes Fortissimo, von einer orchestralen Gewalt, wie nur er sie hervorbrachte. In Rachmaninows *Drittem Konzert* überspielte er das Orchester und donnerte den Höhepunkt des letzten Satzes in einem Stil, wie es nicht einmal Rachmaninow selbst gekonnt hätte. Trotzdem blieb immer das Gefühl einer gewissen Reserve, einer kontrollierten Intensität. Diese Fülle von technischer Energie war wohl genützt, aber es hatte fast etwas Erschreckendes, so viel Macht unter der Kontrolle eines einzelnen zu wissen. Man konnte meine, ein Dämon suche sich zu befreien. Gewiß war dieser streng bewachte Geist zu eng gefesselt. Was würde geschehen, wenn er frei würde? Aber es geschah nie.

Jeder Pianist mit so stupender Technik und einem Temperament, das alle seine Kollegen als zahm erscheinen lassen konnte, läuft natürlich Gefahr, der Oberflächlichkeit bezichtigt zu werden. In manchen Kreisen ist Horowitz nie als großer Interpret anerkannt

worden. Ein außerordentlicher Techniker, ja; aber ein Künstler, dessen Spiel neurotisch und unkontrolliert wirkt. Virgil Thomson fertigte ihn als 'einen Meister der musikalischen Entstellung' ab, als einen Pianisten, der darauf ausgehe, das Publikum zu betören. Und das tut er wahrhaftig. Thomson erkannte jedoch nicht, daß Horowitz es gar nicht unbedingt darauf anlegte, sein Publikum zu bezaubern. Nicht mehr, als eine schöne Frau auf der Straße, die die Blicke der Männer auf sich zieht. Es ist nicht ihr Fehler, wenn alle Köpfe sich nach ihr umwenden. Allgemein gesagt, setzte Horowitz seine Bravour nur bei solchen Stücken ein, die volle Bravour verlangen. Wenn er dagegen Chopin-Mazurken oder Schumanns *Kinderszenen* spielte, geschah das mit einer Einfachheit und Kantabilität, die nichts mit Virtuosität zu tun hat.

Viele zeitgenössischen Kritiker, die nicht in der romantischen Schule des Klavierspiels aufwuchsen, konnten nicht erkennen, daß Horowitz als Vertreter einer ganz bestimmten Tradition eine versteckte Stimme zum Klingen oder ein Crescendo zu seinem logischen Höhepunkt brachte. Denn in mancher Hinsicht ist Horowitz ein Atavist. Er ist kein intellektueller Pianist. Er betrachtet die gedruckte Note nicht als sakrosankt und scheute sich keineswegs, etwa Mussorgskijs *Bilder einer Ausstellung* vollkommen umzuschreiben, um sie pianistisch wirksamer zu machen. Als sicherer Kenner des Liszt-Stils fügte er den Rhapsodien und anderen Lisztschen Werken Kadenzen bei. Denn er wußte genau, daß der Komponist nichts gegen Beiträge von so außerordentlichem Niveau eingewendet hätte. Bei Beethoven und Schumann war Horowitz natürlich sehr viel behutsamer, und wenn er Textänderungen anbrachte, dann mit äußerster Diskretion.

Natürlich kann kein Pianist alles. Wie jeder hatte auch Horowitz seine Spezialitäten. Die meisten Fachleute werden übereinstimmen, daß Horowitz Rachmaninow, Liszt, Skrjabin und Prokofieff mit mehr Fingerspitzengefühl spielt als jeder andere Pianist seiner Zeit. Und ein Kuriosum für diesen überragenden Techniker war, daß die kleinen Stücke des Repertoires ihm ganz besonders lagen: Scarlatti, Chopin-Mazurken und -Walzer, einzelne Stücke von Schumann, Salonmusik von Moszkowski — all dies spielte er mit Anmut, Charme und unauffälliger Einfachheit. Bei den größeren Werken von Beethoven, Schumann und Brahms war er manchmal so ins Detail verliebt, daß er darüber die große Linie zu verlieren schien. Gelegentlich wirkte auch die nervöse Intensität seiner Interpretation störend. Es fehlte ihm die innere Ruhe. Und doch konnte er im nächsten Moment Schumanns *Arabeske* ruhig, fließend, großzügig spielen und den letzten Satz der C-Dur-Fantasie in weiten Bögen und mit leuchtendem Ton aussingen lassen. Ein widersprüchlicher, erschreckender Pianist. Aber keiner kam mit so viel glühender Begeisterung aufs Podium, und keiner wurde wie er zur Legende.

Harold C. Schonberg, in: 'Die großen Pianisten', München 1972, S. 401 ff.

### Nachbemerkung

Nach zwölfjähriger selbstgewählter Abstinenz vom Konzertpodium gab Horowitz am 9. Mai 1965 wieder einen Klavierabend in der New Yorker Carnegie Hall. Menschenschlangen warteten Tag und Nacht darauf, daß die Vorverkaufskasse geöffnet wird. Horowitz und seine Frau Wanda besuchten die Wartenden und schenken Kaffee aus. Es schlossen sich Konzerte in amerikanischen und kanadischen Städten an. Von 1969 - 1973 zog sich Horowitz erneut zurück, veröffentlicht aber weiterhin Schallplattenaufnahmen. Die nächsten Konzerte fanden statt in Cleveland (Mai 1974), in der Metropolitan Opera New York (erstes Instrumental-Recital in der Geschichte des Hauses), im Weißen Haus auf Einladung von Präsident und Frau Carter. Schließlich regte Horowitz an, da er nicht die Welt bereist, möge doch die Welt zu ihm kommen, und zu einem Klavierabend wurden die Karten weltweit verkauft, bevor sie an die Kasse der Carnegie Hall kamen. 1978 gab Horowitz zur Erinnerung an sein Amerika-Debut sein erstes Orchesterkonzert in 25 Jahren (Klavierkonzert Nr. 3 von Rachmaninoff, mit dem New York Philharmonic Orchestra, geleitet von Eugene Ormandy; im September des gleichen Jahres findet eine weltweite Live-Übertragung des glei-

chen Konzerts statt, allerdings unter Zubin Mehtas Leitung). 1983 entschließt sich Horowitz wieder, in Europa zu spielen, ein Konzert in London findet statt. Im Herbst 1985 spielt Horowitz in Paris und in der Mailänder Scala. Für April/Mai 1986 sind Konzerte geplant in den Städten, in denen seine Karriere in den zwanziger Jahren begann: Leningrad, Kiew, Hamburg und Berlin.

### Biofilmographie Albert und David Maysles

Geboren in Brookline, Mass., Albert am 26. November 1926, David am 10. Januar 1932. Beide studierten Psychologie. Beide nehmen am Krieg teil. Albert machte bei einem Besuch der UdSSR 1955 seinen ersten Film, *Psychiatry in Russia*. David war Produktionsassistent bei zwei Marilyn Monroe-Filmen, *Bus stop* (1956) und *The Prince and the Showgirl* (1957). Seit 1957 drehen die Brüder gemeinsam Dokumentarfilme, die zur Richtung des 'cinéma vérité' gehören (sie ziehen vor, von 'direct cinema' zu sprechen). Ihre erfolgreichsten Filme waren *Salesman* (1969) und *Gimme shelter* (1970). Neben ihren 'Direct Cinema'-Filmen drehten die Maysles auch unzählige Industrie- und Werbefilme. Albert arbeitete als Kameramann u.a. mit Richard Leacock (*Primary*), Godard (*Paris vu par ...*).

#### Ausgewählte Filmografie

- 1957 *Youth in Poland*
- 1962 *Showman*
- 1964 *What's Happening: The Beatles in the USA*
- 1965 *Meet Marlon Brando*
- 1966 *With Love from Truman* (A Visit with Truman Capote)
- 1969 *Salesman* (zus. mit Charlotte Zwerin)
- 1970 *Gimme Shelter* (zus. mit Charlotte Zwerin)
- 1972 *Christo's Valley Curtain* (zus. mit Ellen Giffard)
- 1975 *Gray Gardens* (zusammen mit Ellen Hovde und Muffie Meyer)
- 1977 *Running Fence*
- 1985 VLADIMIR HOROWITZ - THE LAST ROMANTIC