

Gespräch mit John Boorman

Autor(en): **Göttler, Fritz / Boorman, John**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **29 (1987)**

Heft 156

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867258>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Gespräch mit John Boorman

JOHN BOORMAN: Der Titel des Films kommt von Edward Elgars Hymne *Land of Hope and Glory*, im Film erklingt sie bei der Morgenandacht in der Schule, eine sehr patriotische Hymne, mit viel Inbrunst gespielt und vernommen. Das ganze hat ironische Obertöne, dieses *land of hope and glory* ist England, aber im Leben der Leute gibt es dann nur sehr wenig *hope and glory* überhaupt.

FILMBULLETIN: Es sind Land und Leute Ihrer Kindheit. Wie ist da das Verhältnis zwischen Realismus und Fantasie, zwischen Realität und *fantasy*?

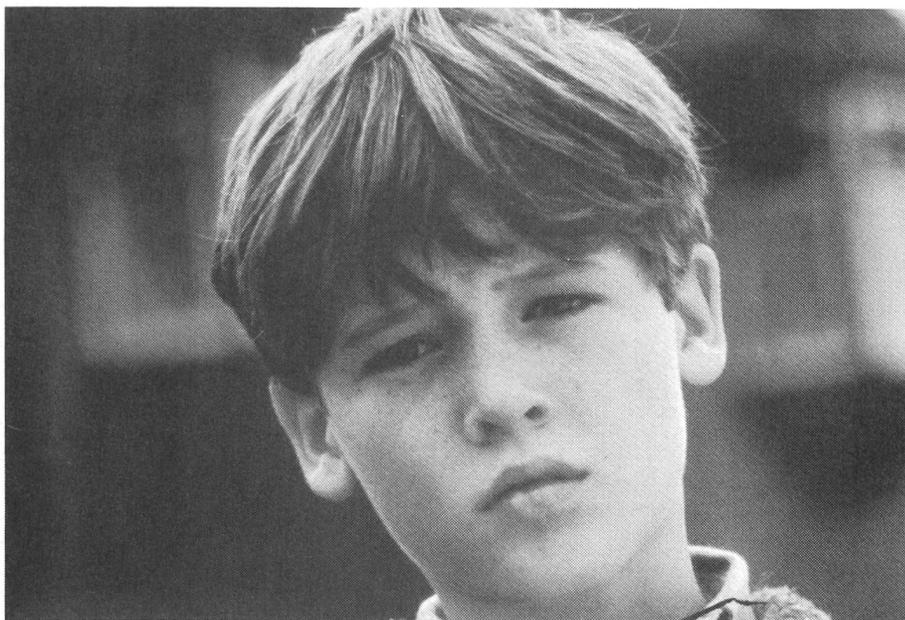
JOHN BOORMAN: Das ganze ist gesehen durch die Augen eines Kindes, zugleich aber durch den Filter der Erinnerung. In gewisser Weise ist das, wie wenn einer seine Autobiografie schreibt. Mir ging es besonders darum, die Vorstellung dieses Jungen zu zeigen, die Art und Weise, wie die äussere Welt ihn erreichte, durch Radio und Film und Propaganda; dass da eine Verbindung fehlte zwischen dem Krieg, den er erlebte, und dem Krieg, wie er ihm präsentiert wurde durch diese Medien.

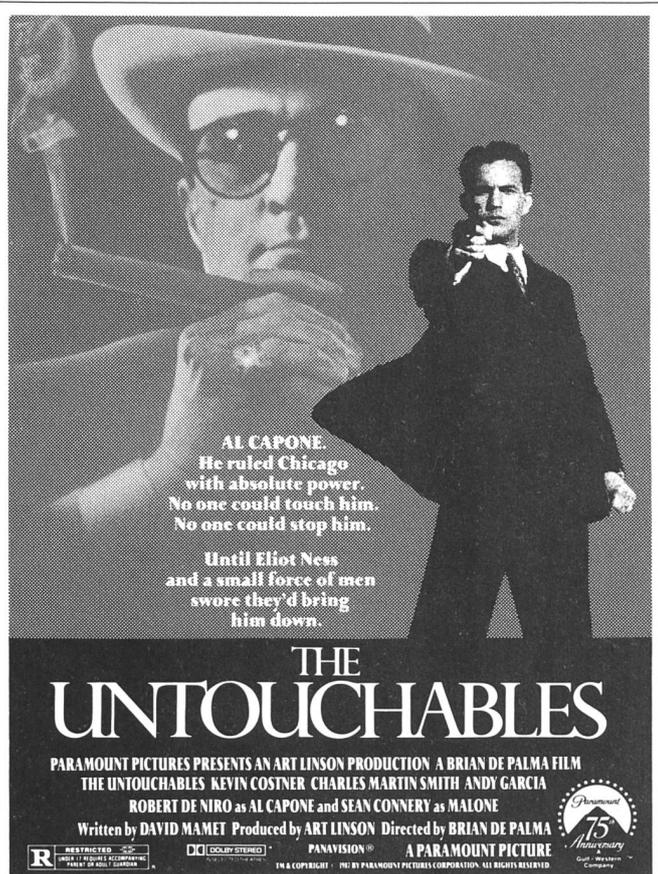
FILMBULLETIN: Der Krieg ist ein Abenteuer für diesen Jungen. Das ist schwer zu realisieren für unsere Generation, die überhaupt nie einen Krieg erlebte. Es gibt da eine Art ungläubigen Staunens, dass der Krieg so für jemanden gewesen sein kann, nicht bloss Angst und Schrecken.

JOHN BOORMAN: Die Haltung ist interessant, die die Leute dem Krieg gegenüber einnehmen: der Krieg ist schlecht, ein Übel, ist schrecklich. Jeder leidet darunter. In Wirklichkeit gibt es aber doch sehr viele Menschen, die ihn lieben. Die ganze Geschichte hindurch sind junge Menschen mit Freuden in den Krieg gezogen. Sonst würde es keinen Krieg geben. Bernard Shaw hat eine sehr interessante Feststellung getroffen, als er sagte, man sollte ein internationales Gesetz herausbringen, das nur Männern über vierzig zu kämpfen gestatte, das wäre das Ende der Kriege.

FILMBULLETIN: Haben Sie mit Ihrem Sohn, der im Film den abgeschossenen deutschen Piloten spielt, über Ihre Erfahrungen in der Kriegszeit gesprochen? Wie reagierte er auf Ihre Erlebnisse?

JOHN BOORMAN: Der Ursprung dieses Films waren die Geschichten, die ich meinen Kindern beim Zubettgehen er-





SCHWEIZER KINOPREMIERE: 23. OKTOBER 1987



Demnächst im Kino

Wo treffen sich Monat für Monat Top-Filmemacher wie Paul Mazursky, Brian De Palma, Ken Russell, Ridley Scott, John Boorman, Norman Jewison oder Lawrence Kasdan?

Wo gehören Auftritte von renommierten Stars wie William Hurt, Kathleen Turner, Harrison Ford, Christophe Lambert, Jeff Bridges, Kim Basinger oder Mickey Rourke so gut wie zum Alltag?

Wo werden der gute Unterhaltungsfilm wie auch das anspruchsvolle Studio-Ceuvre gepflegt und konsumiert? – Tag für Tag? – Jahr für Jahr?

Das grosse Treffen findet bei Ihnen daheim statt – dort wo TELECLUB zuhause ist:



Abonnieren Sie Ihren eigenen Spielfilmkanal. TELECLUB ist der einzige Nur-Spielfilmkanal im schweizerischen Kabelnetz. Als Abonnent können Sie auf Ihrem Bildschirm Tag für Tag die grosse Welt des Kinos geniessen. 180 internationale Leinwandlerfolge pro Jahr – alles garantierte TV-Premieren.

Ein Tip für alle Nicht-Abonnenten: Die Info-Show auf dem TELECLUB-Kanal. Mo-Fr. 17.30–18.00 Uhr. Sa + So 15.30–16.00 Uhr. Information und Anmeldung bei: TELECLUB AG, Postfach, 8048 Zürich, Telefon 01/492 44 33

Für anspruchsvolle Kinounterhaltung auf Ihrem Bildschirm zuhause.

zählte. Sie hörten gerne, was ich als kleiner Junge während des Krieges erlebt hatte. Ich pflegte ihnen also diese Geschichten, diese Anekdoten zu erzählen, und allmählich entschloss ich mich, einen Film zu machen, der auf diesen Erinnerungen basiert.

Es gab da zum Beispiel eine kleine Begebenheit, die ich nicht in den Film einbaute: Kurz vor Weihnachten bastelten meine Schwester und ich Weihnachtsdekorationen aus Bunt- und Goldpapier. Wir hatten alles ausgeschnitten und auf dem Fussboden ausgelegt, als eine Bombe in unsere Strasse fiel, und man eine Frau, die dabei verletzt wurde, in unser Haus brachte. Männer und Frauen kamen herein mit ihren dreckigen Stiefeln und trampelten über unsere ausgeschnittenen Papierchen. Meine Schwester und ich heulten, wir waren in Tränen aufgelöst. Es war eine Tragödie für uns, weil sie alles zertrampelten, weil diese Dekorationen kaputt waren, aber nicht weil eine Frau bei einem Bombenabwurf verletzt worden war. So denken Kinder.

Neulich hat mir der russische Regisseur Elem Klimov bestätigt, dass er ähnliche Erlebnisse in seiner Kindheit hatte. Die Kinder in seiner Heimatstadt waren immer ganz neidisch, wenn die Nachbarstadt mehr Bomben abgekrigelt hatte bei einem Luftangriff als die ihre.

FILMBULLETIN: Es war ein Alter der Unschuld, einer Unschuld, wie sie den Kindern heute überhaupt nicht mehr möglich ist. Kein Kind kann heute noch, in unserer überzivilisierten Welt, Erfahrungen von ähnlicher Intensität machen. Haben Sie die Reaktionen dieser Generation bei der Konzeption des Films irgendwie eingeplant?

JOHN BOORMAN: Interessanterweise – das haben wir bei einigen sneak previews in den USA gesehen – reagierten die Jugendlichen, etwa die Siebzehnjährigen in San Francisco, zwar auf die abenteuerlichen Erlebnisse des Jungen, aber eigentlich funktionierte die Identifikation mit ihm über die Unsicherheit und Verwirrung, in die er geriet – denn das ist etwas, was allen Menschen gemeinsam ist.

Natürlich ging da ein Krieg vor sich, aber das war in gewisser Weise zufällig. Ein Kind hat überhaupt keine Verantwortung dem Krieg gegenüber: es ist nicht verantwortlich für den Krieg, und es erwartet auch niemand, dass es irgendwie daran teilnimmt. Es ist einfach da. Und dies ist eine Perspektive, der noch nie wirklich nachgegangen wurde.

FILMBULLETIN: Welche Rolle spielte der Tod in Ihrer Kindheit? Sie müssen

doch manchmal ziemlich knapp am Tode vorbeigekommen sein, wenn Sie die Trümmer nach einem Luftangriff durchforschten, nach Schrapnells oder Granatsplittern? Ich denke zum Beispiel an die scharfe Patrone, die einer aus der Jungenbande in den Schraubstock spannt und mit einem Nagel zur Explosion bringt.

JOHN BOORMAN: Das haben wir alles wirklich so gemacht. Es jagt mir einen Schrecken ein, wenn ich daran zurückdenke, und ich bin erstaunt, dass ich es überlebt habe. Aber die Szene, wenn Paulines Mutter getötet wird etwa: Pauline steht vor dem Haus und die Jungen stehen um sie herum und tuscheln: «Frag doch» – «Nein, geh und frag du sie doch»..., das ist genau so passiert. «Ist das wahr, deine Mutter ist getötet worden?» – das haben wir sie direkt ins Gesicht gefragt.

FILMBULLETIN: Eigentlich gibt es wenig Blut, wenig 'gore' in Ihrem Film...

JOHN BOORMAN: Es gab auch damals nicht besonders viel Blut zu sehen. Paulines Mutter wurde während eines nächtlichen Luftangriffs getötet. Am Morgen war das schon vorbei, wir haben es nicht selbst miterlebt, wir sahen nur das «Danach» und das war irgendwie schreckeneinflössend. Das Unbekannte. Seltsame Dinge geschehen, die schwierig zu verstehen waren. Nehmen Sie zum Beispiel die Szene, wenn der Junge zur Schule geht und das Stöhnen aus dem zerstörten Haus hört – er denkt, jemand liege unter den Trümmern begraben, und dann stellt sich heraus, da lieben sich zwei. Die Verwirrung, das Durcheinander, das habe ich vor allem in Erinnerung, die Verwirrung der Gefühle, der Emotionen, die damals herrschte.

FILMBULLETIN: Sind denn alle Episoden aus dem Film wirklich wahr, ist das alles wirklich passiert, nichts erfunden oder narrativ 'zurechtgemacht'? Wie war das mit der Bombe, die in den Fluss fiel und die Fische tötete, gerade, als Ihr Grossvater sie losgeschickt hatte zum Fischen?

JOHN BOORMAN: Auch das ist wirklich passiert. Eine Bombe fiel in den Fluss, und schon schwammen die Fische in Haufen an der Wasseroberfläche. Wir versuchten immer Fische, Enteneier zu organisieren, zusätzlich zu unseren Rationen. Unser Grossvater hielt uns an, solche Sachen herbeizuschaffen. Vielleicht habe ich die Situation ein wenig dramatisiert, aber eigentlich sind alle einzelnen Ereignisse so passiert.

FILMBULLETIN: Einige Episoden haben wohl Ihre Freunde oder Verwandten erlebt...

JOHN BOORMAN: Die meisten habe ich selbst erlebt, nur ein oder zwei Begebenheiten passierten anderen Leuten: der Pilot, der am Fallschirm in die Strasse schwebte etwa, oder der Mann, der seine Hand in der Wagentür einklemmte und eine Zeitlang neben dem Wagen herlaufen musste, weil man seine Grimasse nicht als Schmerz deutete, sondern glaubte, er mache Spass. Diese Geschichte hat mir mein Vater erzählt. Und dann haben wir natürlich die Chronologie ein wenig geändert: so hat meine Schwester ihr Kind nicht an dem Tag geboren, an dem sie heiratete, sondern ein paar Tage später.

FILMBULLETIN: Sie haben die ganze Strasse, wo Sie lebten, im Studio rekonstruiert?

JOHN BOORMAN: Die Strasse wurde rekonstruiert, aber es waren nur jeweils sechs Doppelhäuser auf jeder Strassenseite gebaut, der Rest war gemalt: Transparente, mit verschiedenen Perspektiven am Ende, der Horizont von London zum Beispiel.

FILMBULLETIN: Wurde der Amoklauf des Ballons auch in dieser Dekoration gedreht – ohne Trickaufnahmen, mit Miniaturen?

JOHN BOORMAN: Wir hatten eine Menge solcher Ballons in verschiedenen Grössen hergestellt, aber das war einer von den beiden letzten, die noch übriggeblieben waren aus dem Krieg, sechzig Fuss Länge.

FILMBULLETIN: Es greift einem ans Herz, wenn er abgeschossen wird, wie ein wildes Tier...

JOHN BOORMAN: Das war ziemlich lächerlich mit diesen Sperrballons, wie sie genannt wurden. Die Idee war, dass sie die Küste entlang ziehen und mit den an ihnen befestigten Kabeln, die wie ein Netz waren, Flugzeuge am Hereinkommen hindern sollten. Aber das war zu kompliziert, und das ganze war ein Fehlschlag. Man liess sie zwar überall aufsteigen, aber es war mehr eine Sache der Moral: sie hatten überhaupt keine Wirkung, kein einziges Flugzeug wurde heruntergeholt durch diese Sperrballons.

FILMBULLETIN: Sie bieten aber einen herrlichen Anblick.

JOHN BOORMAN: Sie sind wunderschön anzuschauen, jeder mochte sie. Und irgendwie fühlte man sich beschützt und behütet. Es hatte keine Wirkung, aber es war irgendwie beruhigend, trostspendend.

FILMBULLETIN: Wie würden Sie HOPE AND GLORY sehen in Beziehung zu Ihren anderen Filmen? Er scheint autobiografischer zu sein, aber dann gibt es gleich am Anfang auch schon diesen Hinweis auf die Artussage...



JOHN BOORMAN: Gleich am Anfang spielt der Junge mit der Merlinfoigur und träumt davon, wie ich es immer tat. Diese ganze Legende hat mich immer schon erregt, deshalb habe ich schliesslich EXCALIBUR gemacht. Und meine Liebe zu Flüssen steckt auch in allen meinen Filmen: DELIVERANCE oder EMERALD FOREST, in HOPE AND GLORY liegt das Haus meines Grossvaters am Themseufer.

Michel Ciment war richtig empört, als ich ihm den Film zeigte: «Warum hast du diesen Film erst gemacht, als mein Buch über dich veröffentlicht war? Hier sieht man ja, woher das alles kommt in deinen Filmen.» Sicher hat auch mein Interesse an der Gewalt, wie sie in einigen Bildern meiner Filme auftaucht, mit diesen Erfahrungen meiner Kindheit zu tun. Meine Schwester, die das Vorbild für Dawn im Film war, las das Drehbuch und war schockiert darüber, dass ich soviel mitgekriegt hatte damals. Ich konnte mich an alles erinnern, ich hatte alles aufgesogen...

FILMBULLETIN: Was ist das für ein Name auf dem Gartentor?

JOHN BOORMAN: Bhim-Tal, das stammt von meinem Vater, er hatte das Haus so genannt – es ist Hindustani, aus seiner Zeit in Indien. Ich setzte es aufs Gartentor, ohne zu wissen, was es eigentlich bedeutete, weil ich romantischerweise hoffte, es könnte der Name der indischen Prinzessin sein, in die er sich verliebt hatte, als er in Indien war. Wahrscheinlich ist es aber viel banaler, vielleicht einfach Hindustani für 'Mon repos'.

FILMBULLETIN: In der Szene im Konzertsaal, das war Myra Hess am Flügel, die Gratzkonzerte für die Arbeiter gab, in den Mittagspausen, zur moralischen Aufrüstung? Sie kommt auch vor in den Filmen, die Humphrey Jennings in den Kriegsjahren machte...

JOHN BOORMAN: Ja, wir fanden jemanden, der ihr ähnlich sieht, und versuchten, sie wie Myra Hess aussehen zu lassen, aus der Ferne. Wir gingen immer in diese Konzerte, und diese Szene bei Jennings war ganz wunderbar: Myra Hess, die spielte, und die Gesichter der Leute, die zuhörten.

FILMBULLETIN: Ich mag die Jenningsfilme sehr, auch da gibt es eine eigenartige Verbindung von Krieg und Poesie.

Eines Ihrer grossen Themen, das sich durch all Ihre Filme hindurchzieht, ist das Ineinander von Realität und Traum.

JOHN BOORMAN: Der Junge hat sicher seine Träume. Er kommt zum Beispiel aus dem Kino in die wirkliche Welt und ist enttäuscht. Er sagt, das ist nicht

das gleiche. Da ist die Vorstellung, dass irgendwie das Kino, die Welt der Fantasie, eine andere Dimension vom Leben bietet, etwas das besser ist als das wirkliche Leben, oder eine Alternative dazu.

Am Themseufer in Shepperton, in der Nähe des Hauses meines Grossvaters, sind die Shepperton-Filmstudios. Da unten am Fluss drehten sie immer Aussenaufnahmen, und das war mein erster Kontakt mit dem Filmmachen: als Kind, wenn ich zuschaute, wie sie die Filme drehten. In HOPE AND GLORY fährt der Junge am Schluss zur Schule und sieht dann diese Dreharbeiten. Dahinter steckt die Idee, dass alles, wovon er Augenzeuge war, alles in seiner Imagination, wenn er mit den Zinnsoldaten spielte und was er sich dabei vorstellte, oder was er auf der Leinwand sah, *wirklich* gemacht werden kann – er kann das zu einer Realität machen.

Ausserdem ist es noch Krieg; aber man machte Filme mit deutschen Soldaten, man mythologisierte ihn schon, den Zweiten Weltkrieg; alles was passiert, ist bereits in Mythologie verwandelt.

FILMBULLETIN: Ist der Filmausschnitt, den der Junge im Kino sieht, einem wirklichen Film entnommen?

JOHN BOORMAN: Ich nahm den Dialog von Noel Coward, fast wörtlich aus IN WHICH WE SERVE, aber gedreht haben wir diesen Ausschnitt, mit anderen Schauspielern und anderen Situationen – die Schauspieler sollte den Look der Vierziger haben. Die Hopalong Cassidy-Sequenz haben wir übrigens auch selbst gedreht.

FILMBULLETIN: Wie sind Ihre Dreharbeiten organisiert? Arbeiten Sie mit Story-board?

JOHN BOORMAN: Nur wenn eine Sequenz Spezialeffekte enthält, etwas, wo alles exakt ausgearbeitet werden muss. Sonst probe ich lange mit den Schauspielern bevor die Dreharbeiten beginnen, arbeite die Einstellungen heraus, mache kleine Skizzen für mich.

FILMBULLETIN: Zu welchem Zeitpunkt der Arbeit am Film, lange im voraus oder am Tag vor dem Drehen?

JOHN BOORMAN: In der Vorbereitungsphase, zusammen mit Kameramann und Ausstatter. Ich entwerfe das Design der Einstellungen sehr früh, wenn ich Sets bauen lasse. Zusammen mit dem Ausstatter baue ich die Sets um die Einstellungen herum, so dass genau das gebaut wird, was benötigt wird. Ich bin da sehr konsequent. Es gibt dann natürlich auch Änderungen während des Drehens. Jeden Sonntag

arbeite ich alle Einstellungen aus, die wir in der kommenden Woche machen werden, ich beschreibe alles für jeden Tag und lasse es am Montagmorgen verteilen, so dass jeder weiss, welche Einstellungen wir die Woche über machen werden. Ich lege fest, was in diesen Einstellungen gebraucht wird, Schienen für eine Kamerafahrt etwa, und ich beschreibe die Einstellung, die Bewegung der Kamera und der Leute, wann der Schnitt kommt: das überlege ich genau und schreibe es nieder.

FILMBULLETIN: HOPE AND GLORY ist weniger aggressiv, in Geschichte und Inszenierung, als Ihre anderen Filme, DELIVERANCE oder ZARDOZ zum Beispiel; es ist ein sehr poetischer Film.

JOHN BOORMAN: Er ist mit Liebe gemacht, mit sehr viel Liebe sogar. Die Kamerabewegungen sind sehr sanft. Ich bin sehr glücklich mit *Philippe Rousselot*, der schon EMERALD FOREST für mich drehte. Er ist ausserordentlich empfindsam, sehr poetisch und feinfühlig. Das ist ungeheuer wichtig, das spüre ich immer mehr; die Technik der Kamera ist nicht so arg schwierig, man braucht natürlich Gespür, Knowhow, was die Ausleuchtung angeht, aber wichtiger für mich ist die Sensibilität den Schauspielern, dem Material gegenüber. Philippe unterwirft seine Forderungen als Kameramann immer der Szene, den Bedürfnissen der Schauspieler, er delegiert ohne dabei zu schreien, er schafft eine sehr gute Atmosphäre.

FILMBULLETIN: In Michel Ciments Buch wird auf einige Projekte von Ihnen hingewiesen: Dokumentarfilme mit Ihrer/über Ihre Familie und ihre Geschichte, Gespräche mit Familienmitgliedern. Hat HOPE AND GLORY diese Projekte ersetzt oder abgelöst?

JOHN BOORMAN: Ich habe so angefangen, dokumentarisch, im kleinen Rahmen, und dann habe ich mich schliesslich entschieden, es als Spielfilm zu machen. Ich verwendete das Material dafür, das ich schon entwickelt hatte. Ich bin aber sehr interessiert an so einer Art dokumentarischem, autobiografischem Kino, das sehr poetisch ist.

Das würde ich gern zu realisieren versuchen, die faszinierende Art und Weise, wie ihr Gedächtnis operiert, wie sie sich Dinge zurückrufen. Was mir schon bei HOPE AND GLORY sehr wichtig war: wenn man einen Film anschaut, dann mit unschuldigen Augen. Wenn man Kino macht, wenn man Bilder macht, versucht man immer – unbewusst vielleicht – zu erfassen, wie man die Welt als Kind sah, mit einer gewaltigen Klarheit und Lebendigkeit, man sah alles frisch und neu. Das ver-

suchen wir auch, wenn wir Bilder machen. Und wenn wir ins Kino gehen, fühlen wir uns irgendwie wie ein Kind. Das ist schwierig, wenn man Kritiker ist, weil man immer seine kritische Instanz dabei behält, aber für mich ist das entscheidende, mich zurückzulehnen und in einem Film zu verlieren: eine Erfahrung wie in der Kindheit. Und vielleicht ist die Welt durch die Augen eines Kindes zu sehen, die aufrichtigste Art und Weise, einen Film zu machen: indem man den Blick des Kindes wiederherstellt, zweifach, direkt und indirekt.

Das Gespräch mit John Boorman führte Fritz Göttler

MAKING MR. RIGHT von Susan Seidelman

Drehbuch: Floyd Byars, Laurie Frank; Kamera: Edward Lachman; Produktionsdesign: Barbara Ling; Spezial-Effekte: Bran Ferren; Schnitt: Andrew Mondshein; Musik: Chaz Jankel.

Darsteller (Rollen): John Malkovich (Ulysses, Jeff), Ann Magnuson (Frankie Stone), Glenna Headly (Trish), Ben Masters (Steve Marcus), Laurie Metcalf (Sandy), Polly Bergen (Estelle), Hart Bochner (Don).

Produktion: Orion; Produzenten: Mike Wise, Joel Tuber; Ausführende Produzenten: Dan Enright, Susan Seidelman; Assoziierter Produzent: Andrew Mondshein. CH-Verleih: Monopole Pathé; BRD-Verleih: Twentieth Century Fox.

Sie trägt hochhakige Schuhe und Netzstrümpfe. Sie hat eine dunkelrot schimmernde Kurzhaarfrisur und fährt ein knallrotes Ford Mustang Cabrio. Frankie, anfang 30, sieht gut aus und hat Erfolg im Beruf. Eine Frau der achtziger Jahre soll sie sein, mit einem Touch der Fünfziger, eine burschikosweibliche Heldin, beeinflusst von älteren Kinobildern und neueren Werbevorbildern, dargestellt von der tol-