

Gespräch mit Peter Greenaway : besessen von der Idee des Katalogisierens

Autor(en): **Walder, Martin / Greenaway, Peter**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **31 (1989)**

Heft 168

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867325>

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.



THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT

Gespräch mit Peter Greenaway

Besessen von der Idee des Katalogisierens

FILMBULLETIN: Hundert Sterne, Peter Greenaway, zählt ein kleines Mädchen zu Beginn des Films DROWNING BY NUMBERS am Firmament. Es ist das Firmament Ihres Phantasiekosmos; Figuren aus Ihren Filmen sind darin Fixsterne. Wo soll man sie zu zählen anfangen? Stehen sie überhaupt in einer Ordnung am Himmel?

Fragen wir entsprechend: Wie kristallisieren sich Ihre Filme, die sich ja dem Kino der Geschichtenerzähler verweigern, aus dem überbordenden Stoff Ihrer Phantasie?

PETER GREENAWAY: Meine Drehbücher keimen sehr, sehr langsam. Viele Ideen, die mich jetzt beschäftigen, datieren vielleicht vier, fünf Jahre zurück. Am Anfang meines Filmschaffens standen Versuche, mit Strukturen und Gleichungen zu experimentieren, mit Möglichkeiten, die Form eines Films zu organisieren, im Unterschied zum Inhalt. Das ist mir auch geblieben.

Da bietet sich manchmal die Idee an, dass meine arithmetischen Strukturen mit einem Spiel oder dem Akt des Spielens zu tun haben, aber das ist nur ein Detail. Ebenso wichtig ist es für mich, ein inneres und ein äusseres Skelett zu haben – das innere Skelett dabei als Erzählung verstanden im Sinne eines Parameters, einer Begrenzung, wie ein Buchumschlag. Und das war bei mir sehr oft eine abstrakte Überlegung. Oft stand das

Bemühen, neue abstrakte Strukturen zu finden, am Anfang eines Films.

Nehmen Sie zum Beispiel den Film A ZED AND TWO NOUGHTS, der auf der Zahl Zwei basiert – denn der ganze Film dreht sich um das Phänomen des Zwillings, um die Doppelgängertheorie und so weiter. Für mich ist dann sehr wichtig, dass Form und Inhalt sich irgendwie entsprechen – und wenn es im Film um Zwillinge geht, dann sollte die Form darauf Bezug nehmen.

Viele meiner Filme sind wie Dissertationen oder Essays oder Betrachtungen zu einem bestimmten Thema. Da aber eine wissenschaftliche Struktur zu sehr trockenen Ergebnissen führen würde, muss ich versuchen, meine Anliegen in eine Erzählung zu verweben, die in erster Linie zur Unterhaltung da ist. Denn wenn die Filme nicht unterhaltend sind, kommen sie auch nicht rüber.

FILMBULLETIN: Zwillinge tauchen in Ihren Filmen wiederholt auf. Andere Figuren wie zum Beispiel Tulse Luper oder Van Hoyten begegnen uns namentlich in verschiedenen Filmen: es entfaltet sich so gewissermassen eine eigene Kosmologie. Inszenieren, steuern Sie diese willentlich?

PETER GREENAWAY: Wenn ich einen anmassend klingenden Vergleich machen darf: Viele Autoren zum Beispiel des 19. Jahrhunderts – Balzac etwa – haben ihre ganze

Produktion als ein einziges Werk verstanden. – Ich hoffe, meine Filme stehen auch für sich selber, und der Zuschauer fühlt sich nicht benachteiligt, wenn er nur einen gesehen hat; für mich selber freilich sind sie alle Teil ein und derselben Suche nach Antworten auf Fragen aller Art. Da herrscht schon eine Kontinuität, und es gibt Rückgriffe und Vorausnahmen.

FILMBULLETIN: Gehört das nicht auch stark zu dem, was Ihre Ironie ausmacht? Je mehr man sich nämlich in Ihrem Werk auf Zusammenhänge und Bezüge einlässt, desto mehr lassen die Filme dieses Bemühen fürs erste leerlaufen.

PETER GREENAWAY: Ich denke, das stimmt, und ich will das auch nicht allzu sehr strapazieren, denn ich weiss: Es irritiert die Leute. Ich will ja nicht den Eindruck erwecken, es brauche ein spezielles Wissen, um diese Filme zu verstehen! Auf der einen Ebene sind sie sehr einfach und nach klassischen Prinzipien von Film und Literatur aufgebaut.

Was nun den mythologischen Aspekt betrifft: Als ich anfing, Filme zu machen, erfand ich einen Mann namens Tulse Luper. Ich war wohl zu schüchtern, um ein Ich einzubringen: ich wollte nicht egozentrisch wirken. Und so sollte diese Figur mein Sprachrohr werden. Sie beruhte auf jemandem, der über ein ganz aussergewöhnliches

enzyklopädisches Wissen verfügte – viel davon war Pseudo-Wissen oder apokryphes Wissen. Allmählich begann dieser Tulse Luper, einen ganzen Klügel von Genossen um sich zu scharen, zum Beispiel einen Mann namens Van Hoyten, der sein Erzfeld ist und der auch in mehreren Filmen auftaucht. Neulich ist Tulse Lupers Geliebte, eine Dame namens Cissie Colpitts, in meinem Film DROWNING BY NUMBERS in dreifacher Ausführung aufgetreten. Das ist in gewissem Sinne eine Spielerei auf einer persönlichen, privaten Ebene, aber es hilft mir auch, alle meine Ideen zusammenzubringen und unter ihnen Bezüge herzustellen.

In DROWNING BY NUMBERS gibt es eine Dialogstelle, wo ein kleiner Junge gefragt wird, was er eigentlich sei: ein makabrer Unhold (Ghul) oder ein Mathematiker. Weder noch, sagt er darauf: Ich bin ein Buchhalter. Manchmal denke ich, das sei eine Charakterisierung auch von mir. FILMBULLETIN: Ohne Ihr Werk in eine einzige Formel pressen zu wollen: Würden Sie dem zustimmen, wenn ich sage: die wichtigste Auseinandersetzung in Ihren Filmen basiert auf dem menschlichen Versuch, das Chaos zu bändigen – respektive die Realität, die in sich nicht strukturiert ist, sondern allein in der Art, wie der Mensch sie betrachtet?

PETER GREENAWAY: Sicher ist das richtig, aber noch-

"Ich hatte gedacht, dass meine Interessen und Themen viel zu esoterisch wären für ein breites Publikum"



THE BELLY OF AN ARCHITECT

mals: ich glaube nicht, dass das nun besonders mich auszeichnet, sondern das Anliegen aller Kunst ist: der Versuch zu abstrahieren, zu erwägen, zu vergleichen und in eine Ordnung zu bringen, was bedeutsam ist in all dem ständigen Chaos um uns herum – um es begreifbar zu machen und ihm einen Sinn zu geben.

Alle meine Filmhelden tun das. Neville, der Zeichner in *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT*, gibt sich alle Mühe zu verstehen, was sein Gehirn und seine Augen sehen, und er versucht, das wiederzugeben. Natürlich scheitert er, weil er so sehr nach Übereinstimmung trachtet. Oder der arme Stourley Kracklitz in *THE BELLY OF AN ARCHITECT*: Er versucht verzweifelt, ein Zeichen zu hinterlassen, und er denkt, er könne das via die Kultur, durch die Kunst, durch das berühmte architektonische Werk eines andern, nämlich Etienne Boullées – und er scheitert elend. *DROWNING BY NUMBERS* handelt von etwas anderen Dingen, aber es gibt eine Hauptfigur, den Leichenbeschauer Madjet, der vom Tod und vom Spielen besessen ist. Und es ist, als ob es ihm gelänge, das letzte Spiel und die letzten Regeln zu finden – und auch er scheitert. In gewisser Weise bauen meine Filme einerseits Systeme auf und verbringen andererseits die dazu notwendigen zwei Stunden damit, sich über ebendiese Systeme lustig zu machen. Sie werden mir wohl beipflichten, dass viele der Strukturen, die wir für uns aufbauen – das Alphabet etwa, Zahlenstrukturen, die Zeitzonen rund um die Welt und so weiter – alles Schein-Systeme sind und sehr seltsame Gebilde, die für die Organisation unseres Lebens jedoch sehr wichtig sind.

FILMBULLETIN: In *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* gibt es eine interessante Passage. Sarah, die jüngere der beiden Auftraggeberinnen des Zeichners Neville, lässt sich über die wahre Kunst aus. Ein Künstler, sagt sie, muss

aus dem Stoff der Wirklichkeit auswählen können. Der Intellektuelle aber hat alle Details zu berücksichtigen – was Neville versucht und damit scheitert. Gibt es da, Peter Greenaway, einen Bezug zu Ihrer Arbeit als Künstler, der ja gerne mit der Totalität aller Möglichkeiten spielt, ihren Beziehungen, ihrer Bedeutungen? War das ein Grund, dass der Maler Peter Greenaway zum Filmemacher Peter Greenaway geworden ist, weil es sich mit dem bewegten Medium Film besser spielen lässt?

PETER GREENAWAY: Diese Frage ist allerdings interessant. Tatsächlich hat mich der Zugang von Malern zu ihrem Werk immer fasziniert. Mir scheint, dass die besten Maler sich bemerkenswerterweise oft nicht durch ein Übermass an intellektuellem Wissen auszeichnen. Der Intellektuelle kennt alle Fallen, Gruben, Schwindelstein, alle Heucheleien, alle Fehltritte und Fälschungen. Demgegenüber muss ein Künstler in gewisser Weise blind sein, oder wenigstens Scheuklappen tragen, damit er das Ziel, das ihm vorschwebt, im Auge behalten kann, ohne immer alles zu ergründen und in Frage zu stellen, was tatsächlich der Kunst oft zum Verderben wird. Ich glaube immer noch, dass die Malerei die höchste der bildenden Künste ist, und ich denke manchmal, dass es leichter ist, ein Filmer zu sein als ein Maler. In der Malerei kann man sich weniger verstecken als im Film. Im übrigen werden Sie mir wohl beipflichten, dass die Ansichten einer Filmfigur nicht notwendigerweise den Ansichten des Autors entsprechen...

FILMBULLETIN: Auch dem intellektuellen Wunsch, alles zu ergründen, setzt «die Wirklichkeit» ihre Grenzen. In dem wunderschönen Essayfilm *A WALK THROUGH H*, berichtet uns ein Erzähler im Off von einer geheimnisvollen Reise durch ein Land H., sozusagen als Direktübertragung. Und seine Erzählung führt der Kamera die Hand. In Tra-

vellings und Zooms geleitet sie unser Auge aus der Vogelschau über ein Kartenlabyrinth voller Routen, Räume und Symbole. Der Erzähler ist ein bisschen in Eile, die Landkarten drohen ständig zu verblassen, unleserlich zu werden. Und überdies haben andere Reisende andere Karten, und das Land existiert vielleicht nur in seinen Karten – und jeder bereist ein anderes Land...

Wie soll man da «Wirklichkeit» in den Griff kriegen? *VERTICAL FEATURES REMAKE*, ein anderer Film Ihrer «experimentellen» Zeit, ist als Film die spielerisch variierte Rekonstruktion eines nurmehr in Fragmenten erhaltenen Films namens «Vertical Features» durch Experten...

PETER GREENAWAY: *VERTICAL FEATURES REMAKE* ist ein Film, der mir sehr am Herzen liegt. Er sollte ein ebenso sarkastischer wie liebevoller Blick auf die ganze Kunst- und Filmkritik-Szene sein. Und es ist vielleicht schon so, dass die intellektuelle Beschäftigungsweise zwar alle Aspekte und Argumente sehen kann, aber am Ende nicht imstande ist zu entscheiden, ob ein bestimmtes System besser sei als die anderen. Das ist natürlich auch der Standpunkt eines Menschen, der die Ironie für den richtigen Lebensweg hält.

Tatsächlich nehmen in der Literatur des späten 20. Jahrhunderts viele Autoren einen ironischen Standpunkt ein, etwa Calvino, Borges, Fuentes, Marquez oder Kundera, die auch grosse Spielermaturen sind. Die Verbindung von ironischer Distanz und Lust am Spielen scheint heute viele Autoren zu beschäftigen.

FILMBULLETIN: Ich dachte in diesem Zusammenhang auch an einen grossen Autor des 19. Jahrhunderts: an Flaubert und seinen letzten Roman «Bouvard et Pécuchet».

PETER GREENAWAY: Ob Sie das nicht wussten? Fürs französische Fernsehen habe ich ein Drehbuch geschrieben,

und nun warten wir auf die Finanzierung. Was mir an diesem wunderbaren Roman auch gefällt, ist, dass er unvollendet ist, so dass wir das Ende selbst gestalten können. Als Beispiel für einen ironischen Standpunkt, der sich mit allen Bereichen menschlicher Erfahrung befasst und sie für unzulänglich erklärt, beziehungsweise unser Verständnis dieser Bereiche für unzulänglich erklärt, ist dieser Roman hervorragend. Darin ähnelt er meinem anderen Lieblingsroman, Laurence Sternes «Tristram Shandy» – auch eine ausschweifende Erkundung aller möglichen Formen des Wissens und der Erfahrung.

FILMBULLETIN: Peter Greenaway, was bedeutet ein Zoo für Sie? Vordergründig ist es ja klar – in einem metaphorischen Sinne, scheint mir, hat es viel mit Sexualität zu tun?

PETER GREENAWAY: Es hat zunächst zu tun mit meiner Art, etwas zu organisieren. Viele meiner Filme sind besessen von der Idee des Katalogisierens, von der Idee, Listen zu erstellen. In gewisser Weise ist das Auflisten auch eine der primitivsten Erzählstrukturen. Auch in der englischen Literatur hat es immer wieder Leute wie Samuel Pepys gegeben, die über allerlei Dinge Listen anfertigten. Ein Merkmal von Listen, das auch für Weiterentwicklungen wie Lexika und Wörterbücher gilt, ist, dass man immer Dinge hinzufügen oder wegnehmen kann und dass sie stets auf den neusten Stand gebracht werden müssen. In diesem Sinne glaube ich, dass auch meine Filme immer wieder auf den neusten Stand gebracht, überarbeitet und erneuert werden könnten. Einer meiner Lieblingsfilme ist *THE FALLS*: die Enzyklopädie aller Art von Phänomenen.

Eines der dramatischsten Beispiele für einen lebenden Katalog ist ein Zoo, mit seinen Tausenden von Tierarten,



THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER

"Mir scheint, dass die besten Maler sich bemerkenswerterweise oft nicht durch ein Übermass an intellektuellem Wissen auszeichnen"

die alle an einem Ort vereint sind – offensichtlich ganz auf Kosten der Freiheit dieser Tiere. A ZED AND TWO NOUGHTS ist für mich eine Erkundung des Verhältnisses zwischen Mensch und Tier in metaphorischer und mythologischer Hinsicht, aber auch in bezug auf die erotische Literatur und zwischenmenschliche Beziehungen und so fort. Dazu gehört auch ein Motiv, von dem Mythologie und Literatur – auch die heutige – besessen sind: das hybride Mischwesen, das darauf schliessen lässt, dass der Mensch sich irgendwann einmal mit dem Tier gepaart hat, denken Sie an die Kentauren, an die Meerjungfrauen und so weiter. Auch in der zeitgenössischen Science-Fiction-Literatur tauchen Hybride ständig auf. – Bestialität, das ist natürlich kein Frühstücks-Thema, aber offensichtlich ist da in der menschlichen Psyche etwas vorhanden, sonst würden nicht ständig Hybride neu erfunden.

FILMBULLETIN: Sexualität erscheint in Ihren Filmen zum Beispiel im Zusammenhang mit einem Zoo im gleichnamigen Film, einem Gehege also, oder unter den Umständen vertraglicher Regelungen (THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT, DROWNING BY NUMBERS)...
 PETER GREENAWAY: Das stimmt – ja. Man kritisiert mich, dass es in meinen Filmen sehr wenig Romantik (in einem sentimentalen Sinn) gebe. Da rechtfertige ich mich nicht. Übrigens wurde das auch gleichgestellt meiner Haltung gegenüber dem Tod.
 Meine Filme sind eine Art Essay über die kathartische Bedeutung des Todes, die auch der Frage nachspüren, was der Tod für die verschiedenen Charaktere bedeutet. – Es ist dies auch eine Frage des Temperaments, für mich aber wichtig in meiner allgemeinen Kritik am gängigen Kino, worin Sexualität und Tod in sentimental oder

romantisierender Weise behandelt werden. Ich denke schon, dass es andere Arten gibt, deren Eigenarten zu untersuchen.

FILMBULLETIN: Sie haben den Tod als zentrales Thema Ihrer Filme erwähnt. Dazu gehört auch das Bemühen, dem Tod zu entgehen, Unsterblichkeit zu erlangen. In THE BELLY OF AN ARCHITECT glaubt Kracklite, die Kunst sei dazu ein Mittel – doch Kunst garantiert ja bestenfalls die Illusion von Unsterblichkeit, nicht Unsterblichkeit selber?

PETER GREENAWAY: Alle diese Fragen haben natürlich viel mit mir selber zu tun. Ich bin ein Filmmacher, der persönliche Statements abgeben will, und wenn man Film als die Siebte Kunst bezeichnet, dann ist die Beschäftigung Stourley Kracklites auch die meine. Und was ich mich ständig frage – bewusst oder unbewusst – ist: Warum mache ich Filme? Gibt es einen Grund, weshalb ich gerade diese Filme mache? Gibt es einen Wert in der Kunst? Was sind die kulturellen Werte?

In THE BELLY OF AN ARCHITECT werden genau jene Versuche eines Mannes gezeigt, der darum kämpft, ein Zeichen seiner Existenz zu hinterlassen, eine Rechtfertigung, existiert zu haben. Nicht einmal, dass er selber viel gebaut hätte, denn er ist ein sehr mittelmässiger Architekt und erkennt, dass das jenseits seiner Möglichkeiten läge. Aber er versucht, den Gebäuden seines Helden Etienne Boullée zu einer Renaissance zu verhelfen, hat Probleme selbst damit, der letzte Preis wird ihm weggeschnappt, und der allerletzte Ton auf dem Soundtrack ist der Schrei eines Kindes, seines Kindes, der dardat: Wenn wir irgendwie Unsterblichkeit zu erlangen imstande sind, dann durch Fortpflanzung – für den Mann allerdings ein eher unwillkürlicher Prozess...
 Das führt uns zurück zu A ZED AND TWO NOUGHTS: Das Buch Genesis ist uns eine Antwort auf die unbeantwort-

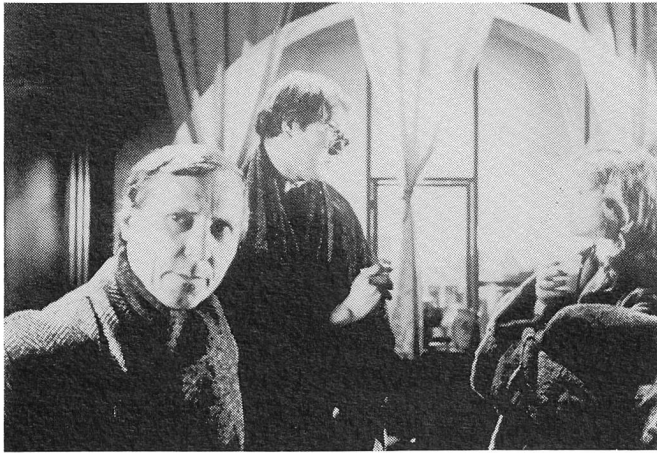
baren Probleme schuldig geblieben, und die Entwicklungstheorie nach Darwin hat uns diese Antwort auch nicht gebracht. Auf einer ganz existentiellen Ebene sind wir im Grunde nur dazu da, die Gene weiterzugeben, als Träger einer Gen-Maschine. Alles andere, was wir tun, ist eigentlich null und nichtig, so dass die Kunst im allerhöchsten Falle nur dazu dienen kann, der nächsten Generation das Nest zu polstern. Manche Leute halten das für einen äusserst düsteren Standpunkt, aber für mich ist das in gewisser Weise sehr tröstlich.

FILMBULLETIN: Das Bemühen um Unsterblichkeit ist ein Aspekt der Auseinandersetzung mit dem Tod in Ihren Filmen – ein anderer ist der Selbstmord als Ausweg (A ZED AND TWO NOUGHTS, DROWNING BY NUMBERS, THE BELLY OF AN ARCHITECT)?

PETER GREENAWAY: Im ZOO steht für die Zwillinge nicht so sehr die Kunst im Vordergrund als die Wissenschaft als ein Vehikel, die unbeantwortbaren Fragen zu beantworten. Und als sie merken, wie banal und stupide ihre Experimente mit dem Beobachten der Verwesungsprozesse sind, welche ein Zeitverlust diese bedeuten, wenn sie gewahr werden, dass sie nicht die richtigen Vorrichtungen haben, um zu verstehen, was da geschieht – da stellen sie sich ihrer Lage und begehen Selbstmord. Doch die Schnecken machen das sorgfältige Experiment (den eigenen Tod filmisch zu dokumentieren) zunichte. Ähnliches passiert Stourley Kracklite in THE BELLY OF AN ARCHITECT, wenn auch aus einem andern Grund, denn der Mann leidet ja an Magenkrebs. Und als er merkt, dass es zuende geht, gelingt es ihm, das Heft in die Hand zu nehmen: Dies bringt ihn zurück zu einer Art Würde, so dass er sein Leben wenigstens in einer Weise beenden kann, die eine gewisse Bedeutung für ihn hat, als letzten Ausdruck unseres freien Willens.

FILMBULLETIN: In einer berührenden Sequenz schreitet Kracklite in Rom, der Ewigen (!) Stadt, mit dem Arzt einer Kolonnade entlang, vorbei an den Marmorbüsten antiker Cäsaren. Hinter den unsterblichen Abbildern, so erzählt der Arzt vor jedem der Kunstwerke, stand ein grauenhafter, menschlicher Tod... schreiend seien sie gestorben.
 PETER GREENAWAY: Der Arzt macht bei der Gelegenheit zwei Bemerkungen: zum einen, dass es tröstlich und befriedigend sei zu wissen, dass so viele schlechte, verschwundene Menschen gestorben sind; aber auch, dass es tröstlich sei, dass es – wie schlecht und verdorben diese Menschen auch sind, wie dumm und töricht – eben doch diese unablässige Kontinuität gibt: Immer wieder bekommen wir eine neue Chance – nicht als Individuen, aber als Gattung – es besser zu machen, es gut zu machen, etwas von Wert zu erschaffen.
 Der Film THE BELLY OF AN ARCHITECT zeigt selbst anhand von sieben Bauwerken aus dem alten und neuen Rom, dass wir trotz der Dummheit der Menschheit dann und wann fähig sind, etwas von Bedeutung zu erschaffen. Das beginnt mit dem Pantheon in Rom, vor dem Stourley Kracklite und seine Freunde sich ganz eigentlich hinsetzen und applaudieren. Diese Form von Applaus, der Wunsch, Menschenwerk zu finden, dem man applaudieren kann – das ist eine Suche, an der auch ich mich beteilige.

FILMBULLETIN: Peter Greenaway, seit Mitte der sechziger Jahre drehen Sie Filme (neben Ihrem Schaffen als Maler und Buchautor). Man kann wohl sagen, das Jahr 1982 bezeichne den Durchbruch, mit THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT. Was bedeutet für Sie dieser Wendepunkt?
 PETER GREENAWAY: Als ich THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT machte, meinten viele Leute, ich sei meinen ursprünglichen Anliegen untreu geworden. Ich würde sa-



Peter Greenaway

1942 in Newport, Wales geboren, studierte Malerei und betätigte sich als Schriftsteller bevor er Filmschaffender wurde. Seine erste Ausstellung hatte Greenaway 1964 in der Londoner Lord's Gallery. Ab 1965 arbeitete er als Cutter unter anderem für das «Central Office of Information» bei zahlreichen Dokumentationen mit, die er als Propagandafilme über England bezeichnet. 1966 entstand sein erster experimenteller Kurzfilm, 1982 sein erster Spielfilm.

Filme als Realisator:

- 1966 TRAIN
- TREE
- 1967 REVOLUTION
- FIVE POSTCARDS FROM CAPITAL CITIES
- 1969 INTERVALS
- 1971 EROSION
- 1973 HIS FOR HOUSE
- 1975 WINDOWS
- WATER
- WATER WRACKETS
- 1976 GOOLE BY NUMBERS
- 1977 DEAR PHONE
- 1978 1-100
- A WALK THROUGH H.
- VERTICAL FEATURES REMAKE
- 1980 THE FALLS
- 1981 ACT OF GOD (TV)
- ZANDRA RHODES
- 1982 THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT
- 1983 FOUR AMERICAN COMPOSERS (TV)
- 1984 MAKING A SPLASH (TV)
- A TV DANTE – CANTO 5
- 1985 INSIDE ROOMS – THE BATHROOM (TV)
- 1986 A ZED AND TWO NOUGHTS
- 1987 THE BELLY OF AN ARCHITECT
- 1988 DROWNING BY NUMBERS
- A TV DANTE – CANTOS 1-8
- 1989 THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER

THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT wurde in «L'avant Scène Cinema» Heft Nummer 333 (October 1984) in englisch und französisch protokolliert, THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER im Haffmans Taschenbuch 57 (Herbst 1989) in deutsch.

gen, dass dieser Film mit meinen Standpunkten und Experimenten, die ich beim Filmen umsetzen wollte, immer noch sehr viel zu tun hat. Aber er stellte für mich notgedrungen auch eine Art Erweiterung meines filmischen Vokabulars dar. Ich hatte mich, dem Geist der Zeit entsprechend, lange dagegen gewehrt, Schauspieler einzusetzen. Wer nichterzählende Filme machte, hatte auch Künstlichkeit zu vermeiden, und Schauspieler, die eine Rolle verkörpern, sind ein krasser Kunstgriff. Ich hatte in meinen Filmen auch nie Figuren untereinander sprechen lassen, sondern nur direkt zum Publikum, im dokumentarischen Stil. Da mich solche Probleme beschäftigten, schrieb ich ein Drehbuch mit dem Titel THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT und reichte es beim British Film Institute (BFI) ein, im Glauben, dass denen ein solcher Kostümfilm viel zu teuer wäre.

Es traf sich aber, dass das BFI gerade seine Politik änderte und nun nicht mehr Experimentalfilme, sondern Kunstfilme machen wollte. Das entsprach auch meinem Bedürfnis, mein Publikum zu erweitern und aus dem Ghetto zu kommen, in dem so viele Experimentalfilmer bleiben, die es nie schaffen, mit ihren Filmen aus der Obskurität ins Licht der Öffentlichkeit zu treten. Dazu kommt, dass da oft nur Experimente wiederholt werden, die längst gemacht sind.

Es ging also darum, mein Vokabular zu vergrössern, aber auch den derzeitigen Vorstellungen der Filmförderung zu entsprechen – da muss man als Filmer pragmatisch sein – und schliesslich, Ideen einzubringen, denen ich mich zu lange und aus unnötigen, theoretischen Gründen widersetzt hatte. In Grossbritannien herrschte damals die Meinung, dass der Film das Lust-Prinzip ablehnen müsse und dass man Filme nicht geniessen dürfe. Filme hätten ernsthafte, dogmatische Essays zu sein, mit Bezug auf Strukturalismus und Semiotik – Dinge, die mich schlicht nicht interessierten. Für meine eigenen Zwecke mache ich ganz gerne formalistische Experimente, und ich spiele mit grossem Vergnügen mit Linguistik, Philologie und Etymologie, aber das durfte nicht der alleinige Sinn und Zweck sein. Film ist viel mehr als das.

In THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT wollte ich nun alle diese Ideen vereinen und etwas anderes machen. Umso erstaunter waren wir, als der Film so viel Erfolg hatte. Ich hatte gedacht, dass meine Interessen und Themen viel zu esoterisch wären für ein breites Publikum. Nun, der Film war kein überwältigender Kassenerfolg, aber in den letzten fünf, sechs Jahren wurde er in vielleicht über zwanzig Sprachen übersetzt und war rund um die Welt zu sehen.

FILMBULLETIN: So sind Sie jetzt als Filmemacher etabliert?

PETER GREENAWAY: Es ist immer und immer schwierig, für neue Projekte Geld zu bekommen. Ich bin sicher, Steven Spielberg würde das nicht anders sagen. Ich habe inzwischen mit dem holländischen Produzenten Ces Kassander (der schon ZOO und DROWNING BY NUMBERS produzierte) einen Vertrag abschliessen können, und er will mich in den nächsten drei Jahren drei Filme nacheinander machen lassen. Einer davon liegt bereits vor: THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER.

Das Gespräch mit Peter Greenaway wurde von Martin Walder am 11. Juni 1988 in Freiburg i. Br. geführt.