

# **Gespräch mit Peter Greenaway : "Die Möglichkeiten dieser aufregenden Rahmen-Geschichten können beliebig weitergesponnen werden"**

Autor(en): **Bodmer, Michel / Greenaway, Peter**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **33 (1991)**

Heft 179

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866987>

## **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.

## „Die Möglichkeiten dieser aufregenden Rahmen-Geschichten können beliebig weitergesponnen werden“

FILMBULLETIN: Wie sind Sie zu diesem Stoff gekommen?

PETER GREENAWAY: Die einfachste, praktische Antwort ist, dass man mich darum gebeten hat. *Sir John Gielgud*, betagter klassischer Shakespeare-Darsteller von grossem Ruf, hat Prospero mindestens fünf- oder sechsmal auf der Bühne gespielt und sich immer nach einer Möglichkeit gesehnt, seine Darstellung irgendwie auf Zelluloid festzuhalten. Im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte hat er Leute wie Kurosawa, Bergman, Strehler angefragt, aber aus verschiedenen Gründen ist nie etwas daraus geworden. Ich arbeitete mit ihm zusammen an *A TV-DANTE*, einer Umsetzung des Infernos fürs britische Fernsehen, und da kamen wir darauf zu sprechen. Zuerst war es nicht mehr als eine Idee, mit der wir ohne grossen Ernst herumspielten, aber dann bin ich meinen holländischen Produzenten *Kees Kasander* angegangen, und mit ihm haben wir das Grundkapital beschafft.

Dem muss ich aber hinzufügen, dass ich seit langem von den späten Shakespeare-Stücken und dem Drama der Zeit Jakobs I. fasziniert bin. Das Drama der Zeit Jakobs I. bildet auch auf eigenartige Weise den Hintergrund zu *THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER*. Vor vielen Jahren dachte ich mir ein Projekt aus mit dem Titel «Jonson and Jones», das sich um die Beziehung zwischen dem englischen Dramatiker Ben Jonson und dem englischen Architekten und Hofkünstler Inigo Jones drehte. Die beiden schufen zusammen an die dreissig Maskenspiele oder höfische Festspiele für den Hof Jakobs I. Einer der Gründe für mein Interesse an Jonson und Jones war die Gelegenheit, die Möglichkeiten und Feindseligkeiten einer Partnerschaft zu erkunden, so dass es, wenn Sie so wollen, auch eine Art verstohlene Erforschung meiner Partnerschaft mit *Michael Nyman* war.

Das Maskenspiel hat mich immer schon als eigenartige, hoch unterhaltsame und raffinierte Kunstform beeindruckt. Es gibt eigentlich kein modernes Gegenstück dazu. Man könnte wohl sagen, dass das Musical in gewisser Weise eine Entsprechung ist, oder das Varieté, aber auch das trifft die Sache nicht ganz, denn der Hof Jakobs I. war hoch gebildet, und Jakob I. selbst hielt sich für einen sehr bedeutenden europäischen Gelehrten, so dass das Maskenspiel oft rappellvoll mit äusserst abstrusen und gelehrten Informationen, Anspielungen und Zitaten war, insbesondere aus dem mythologischen und biblischen Bereich. Das Musical und das Varieté geben sich – zumindest meiner Erfahrung nach – nicht

mit solchen Belangen ab. Das Projekt stellte aber auch eine Möglichkeit dar, eine Art dreidimensionalen Katalog aller Künste zu schaffen. Das ist zweifellos sehr ehrgeizig, es umfasste gewiss Gesang und Tanz, Poesie und Text – und in meinem Fall habe ich noch Kalligraphie und diverse andere Dinge hinzugefügt.

Mir ging es seit langem darum, eine Art Gesamtkunstwerk zu erschaffen, das auch meine Interessen zum Ausdruck bringen würde. Ich hegte auch seit langem den Wunsch, eine künstliche Bibliothek meiner liebsten, höchst apokryphen Bücher zu erschaffen – Bücher, die sich in gewissem Sinne selbst negieren. Solche Bücher, wie wir sie erschaffen haben, kann man nirgendwo kriegen – wenigstens vorläufig noch nicht. Und ausserdem kommen darin vermutlich alle übrigen Greenawayschen Interessen wieder zum Zuge: Das Interesse am Manierismus etwa, aber auch an Bild und Rahmen, an Überlegungen, wie die Vorstellungskraft arbeitet und sich verhält, und am ganzen Verhältnis von Text und Bild – für mich ein beunruhigendes Rätsel, mit dem ich nie glücklich geworden bin, da ich gerne glauben möchte, dass das Bild für sich allein stehen kann, gleichzeitig aber befürchte, dass dies ein Irrtum ist.

Insofern war «The Tempest» ein ideales Projekt. In «The Tempest», mit all seiner Zauberei, all seiner Fabulierfreude, seinen Konfrontationen von Sterblichem und Unsterblichem, habe ich ein ideales «Gefäss» gefunden, in das ich meine alten Obsessionen und Interessen «hineingossen» konnte und darüberhinaus auch eine Menge neue, wie ich hoffe.

FILMBULLETIN: Es handelt sich demnach nicht so sehr um Ihre Fassung von «The Tempest» als Verfilmung eines Klassikers, die Vorgabe hat Sie vielmehr geradezu befreit, indem Sie sich nicht mehr um Handlung, Erzählung und Grundidee zu kümmern brauchten.

PETER GREENAWAY: Das ist völlig richtig. Dieses Stück, das letzte von Shakespeares Stücken, ist gewiss kein «Macbeth», kein «Hamlet»; es ist kein «Konfrontationsstück». In gewisser Weise wird hier alles prophezeit und vorhergesehen, und in gewisser Hinsicht ist das ganze erste Drittel des Stücks, sogar in traditionellen Bühneninszenierungen, ein Monolog: ein Mann, der seine Geschichte erzählt – eine Art Rückblick im Stil von «Was bisher geschah». Freilich gibt es einige implizite Konfrontationen, indem die Verschwörer wieder aktiv werden und sich zwischen Ferdinand und Miranda eine Art Liebesgeschichte entspinnt. Aber da Gielgud der Puppenspieler ist, der alle Fäden in der Hand hält, wissen wir, dass die Verschwörer scheitern werden, wir wissen,

dass die Liebenden zusammenkommen werden, weil das für die dynastischen Pläne notwendig ist, so dass sich hier eigentlich gar kein normales Psychodrama abspielt. Und das habe ich natürlich bis zum Exzess ausgeschöpft und in mancher Hinsicht ein eigentliches Stück mit Off-Sprecher geschaffen; es ist stark kommentarlastig, was viele Leute freilich stark irritiert.

FILMBULLETIN: Inwiefern hatte Gielgud Einfluss auf die Inszenierung, abgesehen von seinem ursprünglichen Vorschlag?

PETER GREENAWAY: Er hatte sich während gut zwanzig Jahren Notizen gemacht, sozusagen an seine eigene Adresse, im Hinblick auf eine allfällige filmische Umsetzung. Einerseits war auch ihm sehr bewusst, dass das erste Drittel des Films ein Monolog ist und dass das in filmischer Hinsicht sehr langweilig zu werden drohte. Andererseits war er sich auch sehr an das Stück auf der Bühne gewohnt, wo man im Grunde nur einen einzigen Schauplatz hat und die Worte selbst die verschiedenen Teile der Insel heraufbeschwören müssen. Ich wollte natürlich den Reichtum des Kinos verwenden, um das wirklich vor Augen zu führen, tatsächlich verschiedene geographische Räume schaffen – den Pyramidenbereich, das Kornfeld, das Badehaus und so weiter.

Interessant ist aber, dass Sir Gielgud Prospero auf verschiedene Weise gespielt hat. Er hat ihn als einen jähzornigen, ziemlich reizbaren alten Mann gespielt; er hat ihn als John Dee, einen Zauberer, gespielt; er hat ihn als eine Art erstaunlichen Potentaten gespielt, der niemandem in die Augen sehen will – so dass er über fünf Darstellungsvarianten verfügte. In gewisser Weise also nimmt diese Darstellung Bezug auf all jene anderen Rollen, die allerdings aus filmischen Gründen etwas umgestaltet worden sind. Ich meine all diese anderen

Zeichen und Symbole, die ich da mitliefere, etwa das venezianische Kostüm, das auf die oligarchische Seeherrschaft hinweist; Anspielungen wie der blaue Kardinalshut, wenn er dasitzt wie eine Art Anti-Christ, als Repräsentant der Bereiche der Schwarzen Magie – all diese Ebenen. Ich weiss zwar nicht, ob der grosse alte Herr selbst sich all dieser Dinge bewusst war, aber für mich sind sie natürlich sehr wichtig.

FILMBULLETIN: In gewisser Weise gibt es ja auch eine Parallele zwischen Shakespeare und Prospero und Greenaway ...

PETER GREENAWAY: ... und Gielgud selbst; es gibt da eine bewusste Mischung von, sagen wir, diesen vier Personen.

FILMBULLETIN: Der Begriff, der sich da aufdrängt, ist der des "Renaissance-Menschen". Inwiefern lässt sich der ganze Film auch als Blick in den Kopf eines Renaissance-Menschen ansehen?

PETER GREENAWAY: Darin liegt auch ein Stück Ironie, denn eigentlich handelt es sich gar nicht um die Renaissance. 1611 liegt mitten in einer manieristischen Periode, was für mich viel interessanter ist. Mit Etienne-Louis Boullée in der zweiten grossen manieristischen Kulturepoche zwischen Ludwig XIV. und der Französischen Revolution habe ich mich schon in *THE BELLY OF AN ARCHITECT* befasst, und natürlich stehen wir auch heute wieder in einer manieristischen Periode, die einige der gleichen Merkmale aufweist. Die Maler und Schriftsteller um 1611 waren nicht mehr die grossen da Vincis und Michelangelos, sondern Leute wie Bronzino und Parmigianino, Leute, die besessen waren von ihren eigenen Fäkalien, Leute mit einer aussergewöhnlichen und sehr niedrigen Einstellung zum Leben. Mein Film hat viel Manieristisches an sich. Oft wirken die Bilder



äusserst vulgär. Sie sehen aus wie irgendwelcher bizarrer Ramsch, der aus irgendeinem Schaufenster an der Hauptstrasse einer Grossstadt herausgerissen wurde. Mit Bedacht wird auch jene schwülstige Art von "salon-" oder "pompier"-Bildern verwendet, die weitgehend in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts erschaffen wurde. Das sind dann eben auch die eklektischen Vulgarismen eines gelehrten Kopfs, der manchmal offensichtlich nicht unbedingt alle Dinge gleich scharf sieht.

FILMBULLETIN: Das Aufladen der Bildebene, die Gleichzeitigkeit dieser palimpsestähnlichen Überlagerungen hat eine Wirkung, die der syntagmatischen Ebene der Erzählung zuwiderläuft. Gehört das zu Ihrem Bemühen um die Neuschöpfung einer nicht-linearen Erzählform wie des Maskenspiels?

PETER GREENAWAY: Allerdings. Hier geht es mir auch sehr um Anliegen der Malerei, und zwar hat es viel mehr mit äusserst zeitgenössischen Anliegen der Malerei seit Jackson Pollock zu tun. Es hat mit dem flachen Raum zu tun, mit dem Kontinuum der Malerei im zwanzigsten Jahrhundert, mit den Werten der Abstraktion, mit nicht-gegenständlicher Malerei und so weiter. Ob sich diese Dinge überhaupt in den Film übertragen lassen, ist natürlich höchst fraglich, denn die Anliegen der Malerei sind nicht unbedingt die Anliegen des Kinos und umgekehrt. Ich bin aber sehr darauf erpicht, die Sprache und Ästhetik der Malerei zu übernehmen und zu sehen, ob ich sie im Rahmen des Kinos zum Tragen bringen kann.

FILMBULLETIN: Andererseits vermittelt der Film sehr stark den Eindruck eines Wettstreits zwischen Wort und Schauspiel, wobei das Wort sich immer wieder gegen das Bild durchsetzt. Sie scheinen immer wieder auf das Wort als "Ursprung aller Kreativität" zurückzukommen.

PETER GREENAWAY: Das stimmt. Eines der wichtigsten Embleme oder Symbole ist jenes Tintenfass und die Feder, die immer wieder darin eintaucht, eintaucht, eintaucht und daraus Worte schöpft, ähnlich wie ein Zauberkünstler, der aus einem winzigen Winkel endlos viele Tücher hervorzieht. Das ist mir wichtig, und darum will ich die Leute auch immer wieder daran erinnern, woher das alles kommt. Es kommt aus der Vorstellungskraft Shakespeares und wurde auf Papier niedergeschrieben. Die grosse Ironie dabei ist natürlich der Umstand, dass wir nie ein Manuskript von Shakespeares Hand gehabt oder gefunden haben und daher das Ganze bloss Erfindung ist.

FILMBULLETIN: Wieso ist es ausgerechnet Caliban, der die Bücher – Shakespeares Dramen und «The Tempest» – rettet?

PETER GREENAWAY: Ich hielt auch das für eine hübsche Ironie: dieser Mann, der wenn nicht gerade das Böse, so doch Boshaftigkeit oder zumindest Schelmenhaftigkeit verkörpern soll. Das heisst, dass er die Bücher auf seltsame Weise gerade aus schelmischer Absicht rettet, sozusagen "gegen den Strich", und das hat mir gefallen.

FILMBULLETIN: Sie haben auch eine kleine, aber wesentliche Änderung im Shakespeare-Dialog vorgenommen: «I'll drown my books» anstatt «I'll drown my book».

PETER GREENAWAY: Das ist ganz richtig, aber ich habe in meinem Film nun mal vierundzwanzig Bücher und nicht nur eines. Ich habe da etwas geschummelt. Tatsächlich haben wir folgendes gemacht: Gielgud selbst weigerte sich, «I'll drown my books» zu sagen, und so haben wir anderswo ein "S" geklaut und es hinten drangeklebt und hoffen, dass er es nicht merkt.





mierten Bücher, aber auch manche andere Aspekte der Inszenierung selbst vieldeutig und lösen beim Betrachter ihrerseits bereichernde Assoziationen aus, die über den Shakespeare-Text hinaus führen. Ariel etwa ist der gleichen Allegorie von Bronzino nachempfunden, deren Fuss von Terry Gilliam für die Animationen in «MONTY PYTHON'S FLYING CIRCUS» entliehen wurde. Andererseits sah sich Greenaway durch den Umstand, dass die vier Ariels aus technischen Gründen nicht fliegen konnten, zu einer Notlösung mit Seilen gezwungen, die er alsbald zu einer tugendhaften Anspielung auf Peter Brooks legendäre zirkusmässige Inszenierung von «A Midsummernight's Dream» (1970) ausgestaltete. Und so fort.

Was die visuelle Ästhetik betrifft, die von streng komponierten Gruppenbildern im Stil der Renaissance-Meister und einer Nachbildung von Michelangelo's Biblioteca Laurenziana bis hin zu Paraden von nackten Faunen und Nymphen und kitschig-barocken *Tableaux vivants* reicht, so wehrt sich Greenaway gegen Vorwürfe von Vulgarität, indem er Kritiker darauf hinweist, dass nicht er, sondern Prospero, ein Post-Renaissance-Fürst, der nicht immer Edelmut oder guten Geschmack beweist, der Schöpfer dieser Insel und ihrer Ästhetik sei. Das Zeitalter Prosperos war zwar wie das unsrige ein manieristisch-dekadentes, aber infolge der *mise en abîme*, der expliziten Überlagerung von Shakespeare-Prospero-Gielgud-Greenaway, fällt es schwer, den Geschmack des Regisseurs von dem seiner Hauptfigur zu trennen, zumal Greenaway den Manierismus stets faszinierender fand als die Renaissance.

Shakespeares Dialog bleibt Greenaway trotz einigen Kürzungen weitgehend treu, aber er hat auch eigenen Text hinzugefügt. Die Beschreibungen der vierundzwanzig Bücher, die unvermittelt in die Bildebene des Sturms eingeschoben werden, sind zwar in sich selbst, als typisch trocken-ironische Greenawayaden geniessbar, etwa bei der Lektüre des Drehbuchs, das nicht nur als Verständnishilfe für den Film dienlich ist, sondern auch die Phantasie ungemein anregt. Zwischen Gielguds süffig gesprochenen Blankversen jedoch wirkt Greenaways Prosa unangenehm spröde.

Immerhin darf der Brite für sich beanspruchen, dass er sich

bei aller augenscheinlichen Präntion nie ganz ernst nimmt (was die verbissenen Sinn-süchtigen unter seinen Jüngern bisweilen verdriesst). So warnt Greenaway im Vorwort zur deutschen Ausgabe seines Drehbuchs vor zuviel literarischer Exegese seines filmischen Schaffens: «Derrida hat einmal passend gesagt, das Bild habe immer das letzte Wort, und das sollte auch für das Kino gelten.» Diese Maxime wird mit typisch Greenawayscher Ironie von PROSPERO'S BOOKS selbst widerlegt, denn was wir im Kino als letztes von seinem hypervirtuoson Filmkunstwerk sehen, ist das – wunderschön handgeschriebene – Wort «THE END».

Michel Bodmer

Die wichtigsten Daten zu PROSPERO'S BOOKS (PROSPEROS BÜCHER):

Regie: Peter Greenaway; Buch: Peter Greenaway nach William Shakespeares Theaterstück «The Tempest» («Der Sturm»); Kamera: Sacha Vierny; Schnitt: Marina Bodbiji; Synchronschnitt: Chris Wyatt; Infographie: Eve Ramboz; Ausstattung: Ben van Os, Jan Roelfs; Kalligraphie: Brody Neuen-schwander; Gestaltung der Bücher: Han Ing Lim, Agnes Charlemagne, Ellen Vomberg; Buchgestaltung und Gras-Skulpturen: Daniel Harvey; Kostüme: Dien van Straalen; Prosperos Geschöpfe: Ellen Lens; Prosperos Mantel: Emi Wada; Frisuren und Make-up: Sara Meerman; Choreographie der Tänzerinnen: Karine Saporta; Choreographie von Caliban: Michael Clark; Musik: Michael Nyman; Ton: Garth Marshall.

Darsteller (Rolle): John Gielgud (Prospero), Michael Clark (Caliban), Michel Blanc (Alonso), Erland Josephson (Gonzalo), Isabelle Pasco (Miranda), Tom Bell (Antonio), Kenneth Cranham (Sebastian), Mark Rylance (Ferdinand), Gerard Thoolen (Adrian), Pierre Bokma (Francisco), Jim van der Woude (Trinculo).

Produktion: Allarts, Cinéa/Camera One, Penta in Zusammenarbeit mit Elsevier Vendex Film, Film Four International, VPRO Television, Canal Plus und NHK. Produzent: Kees Kasander; ausführende Produzenten: Kees Kasander, Denis Wigman; Co-Produzenten: Masato Hara, Roland Wigman, Philippe Carcassonne, Michel Seydoux; NHK Hi-Vision Produzenten: Yoshinobu Numano, Katsufumi Nakamura. Grossbritannien, Frankreich 1991. 35mm, Farbe, Format: 1:1,78; Dolby SR; Dauer: 124 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: NEF2, München.

Shakespeare selbst erwähnt übrigens an einer früheren Stelle – als von Gonzalos Grosszügigkeit die Rede ist – mehrere «books», und nachdem ich mich mit diesem elenden Text so lange und intensiv beschäftigt habe, sehe ich eben auch sonst viele Anzeichen von Unregelmässigkeiten.

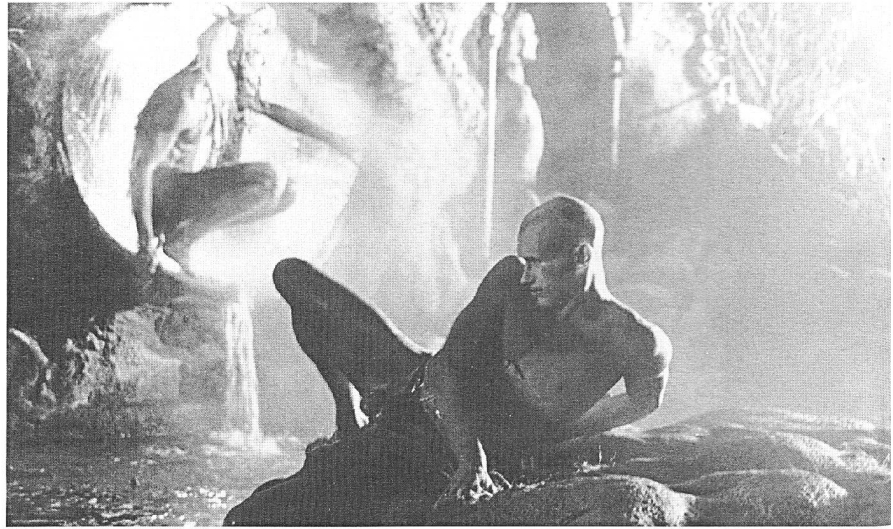
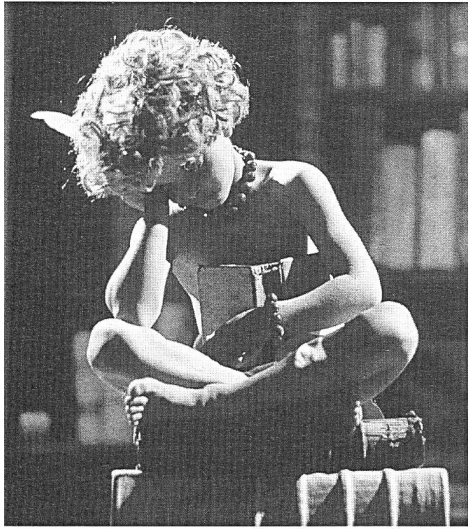
FILMBULLETIN: Eines der Themen des Films ist Rache, die sich in Vergebung wandelt, und es gibt in der Erzählung einen Bruch, als Ariel Prospero wegen seiner Rache sucht tadelt. Dieser Wendepunkt im Film wird aber kaum als solcher empfunden, da die ganze Intensität der visuellen Erzählebene danach weiterbesteht – dieser Umschwung wird auf der formalen Ebene zu wenig spürbar.

PETER GREENAWAY: Da bin ich natürlich ganz anderer Meinung. Nicht nur wird diese Stelle dreimal im Dialog und zweimal als eigentliche Schrift im Bild wiederholt, sondern Prospero selbst spricht den ganzen Krempel auch noch. Tatsächlich ändert sich an dieser Stelle ausserdem auch die ganze Erscheinung des Films. Alle Personen fangen plötzlich an, in ihrer eigenen Stimme zu sprechen, als hätte die Vergebung Figuren zum Leben erweckt, die von der Rache nur totgehalten wurden. Und auf einer anderen Ebene verwandelt sich das Ganze wieder in ein normales Bühnenstück, fast wie eine Schulaufführung, mit einer Vorbühne, sehr schlicht, und die Personen benehmen sich alle so, als spielten sie von der Bühne herunter für ein Theaterpublikum. Für mich findet da eine gewaltige Veränderung statt.

Es ist ja auch interessant – vielleicht auch nur, weil mein eigenes Lesen und Wieder-Lesen des Stücks für mich so wichtig war –, dass Ariel Prospero umstimmt, indem er schreibt, also mit Hilfe ebenjener Maschinerie, mit welcher Prospero selbst die Welt versteht und begreift. FILMBULLETIN: Es stellt sich allerdings das Problem der Aufnahmefähigkeit des Zuschauers: man kann nur eine bestimmte Menge an «Daten» auf einmal aufnehmen. Die Malerei gestattet dem Betrachter demgegenüber soviel Zeit sie anzuschauen, wie er will.

PETER GREENAWAY: Während in der Malerei der Betrachter imstande ist, seinen eigenen Zeitrahmen zu schaffen – er kann vor dem Gemälde eine Sekunde oder drei Stunden lang stehen – ist es beim Film natürlich der Regisseur, der den Zeitrahmen schafft. Ich möchte meinen, dass auch das wieder lauter äusserst interessante Fragen aufwirft in bezug auf neuere Entwicklungen in Fernsehen und Kino, nun da auch dort der «freie Zugriff» hinsichtlich des Zeitrahmens gewährleistet ist, dank «Zapping» und Video mit Suchlauf, Vor- und Rückwärtslauf und Wiederholung. Wie ich schon oft gesagt habe, glaube ich an ein Kino, das endlos betrachtbar ist.

Nachdem ich in A TV-DANTE das Vokabular des Fernsehens erkundet habe, und dennoch die Begeisterung des überlebensgrossen Breitwand-Erlebnisses im Kino empfinde, haben wir uns in PROSPERO'S BOOKS bemüht, diese beiden Vokabulare zu vereinigen. Und das war – angesichts unserer Sorge um möglichst hohe Qualität – nur möglich dank der japanischen Revolution des High-Definition-Fernsehens. Für mich war bisher vor allem der Qualitätsunterschied zwischen Videoband und Film eine Enttäuschung, aber dank der Verwendung von High-Definition wird sich sowohl dieses Problem wie auch die andere Frage der Bildgrösse bald lösen.



Vorläufig sehen die Leute ja die Dinge im Fernsehen in ganz kleinem Massstab. Aber dank den aufregenden Entwicklungen der Japaner kann ich mir bald die Idealsituation vorstellen – wie das häuslich und architektonisch funktionieren wird, weiss ich auch nicht –, in der man sowohl diese ganzen Möglichkeiten und Freiheiten hat, mit Suchlauf vor- und rückwärts und so weiter, aber gleichzeitig auch hohe Qualität und sehr grosse Bildschirme.

FILMBULLETIN: In PROSPERO'S BOOKS haben Sie nicht nur High-Definition-Television eingesetzt, sondern auch die Paintbox-Technologie verwendet, um das fotografische Filmbild an sich zu verändern. In gewisser Weise drängt sich der Vergleich mit James Joyces Sprung von «Ulysses» zu «Finnegans Wake» auf, in dem auch er in sein Grundmaterial – die Sprache – eingriff und es zu verformen begann. In PROSPERO'S BOOKS werden diese Mittel hauptsächlich für zwei Zwecke eingesetzt: für die Herstellung von Prosperos Büchern und für das Rahmen von Bildebenen. Inwiefern ist das für Sie erst der Anfang, und glauben Sie, dass sich damit neue Erzählformen entwickeln lassen?

PETER GREENAWAY: Ich glaube tatsächlich, dass wir gewissermassen erst mit einer ganz kleinen Zeh in einen gewaltigen Ozean von Möglichkeiten hineingetreten sind. Denn mit der Zeit möchte ich mich mit all diesen anderen technischen Neuerungen befassen, mit "Virtual Reality", mit der Herstellung von dreidimensionalem Bildmaterial, mit hologrammatischen Seherlebnissen und so weiter. Ich habe wirklich das Gefühl, dass ich erst am Anfang stehe. Sie haben einen Bezug zu Joyce hergestellt. Eines der erfreulichsten Komplimente, die ich von der britischen Presse bekommen habe, war der Gedanke, dass, während David Lean als Dickens des Kinos gelte, ich vielleicht auf bestem Wege sei, der James Joyce des Kinos zu werden.

FILMBULLETIN: Hatten Sie keine Mühe mit der HDTV-Hardware? Sie gilt immer noch als klobig und umständlich und unzuverlässig.

PETER GREENAWAY: Das stimmt schon – unzuverlässig ist sie allerdings nicht. Dagegen habe ich aber den Eindruck – auch wenn das vielleicht eine furchtbare rassistische Verallgemeinerung ist –, dass die Japaner ausgezeichnet sind, wenn es darum geht, Werkzeuge

herzustellen, aber dass sie vielleicht doch nicht ganz so erstaunlich brilliant und phantasievoll sind, wenn es darum geht, sie zu benutzen. Sie verstehen, wie ein Bild konstruiert werden soll, wenn man es ihnen in Form von Zahlen und Daten und digitalen Anzeigen beschreibt, und so haben wir schliesslich die ästhetischen Vorstellungen für uns behalten – wir gaben ihnen bloss noch die Zahlen, und dann produzierten sie phantastische Bilder.

FILMBULLETIN: Hatten Sie keine Mühe mit der Ästhetik von HDTV, das doch recht synthetisch wirkt?

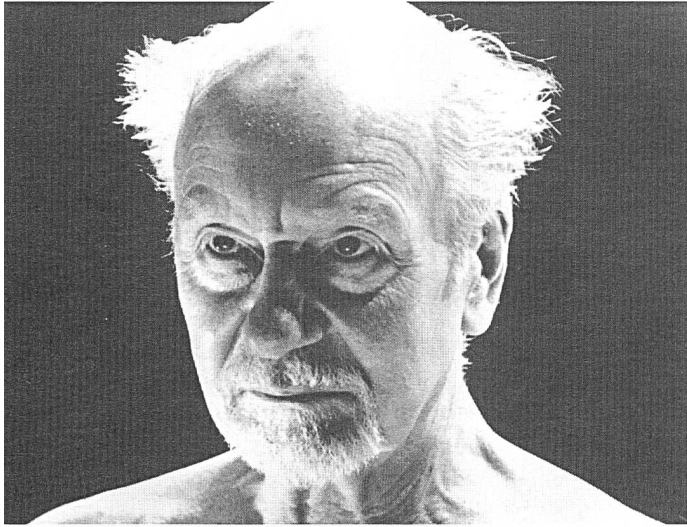
PETER GREENAWAY: Es kann so wirken, weil es bisher wohl vor allem von Grafikern und Technikern verwendet worden ist und nicht von Malern, wobei ich den Begriff "Maler" sehr breit fassen würde. Wir haben uns jedenfalls bemüht, innerhalb eines elektronischen Mediums stark "malerische" Bilder zu verwenden.

FILMBULLETIN: Was ich an anderen HDTV-Produktionen gesehen habe, hat auch offensichtlich nicht das Medium voll ausgenützt.

PETER GREENAWAY: Die Möglichkeiten, die das Medium verspricht, erstrecken sich bis zum Horizont. Ich glaube, dass ich erst angefangen habe, das Vokabular auszunützen. Die Probleme bei der Anwendung des Systems, auch die sprachlichen Verständigungsschwierigkeiten mit den Japanern nehme ich weiterhin gerne geduldig auf mich, damit ich an diesem Zeug weiterarbeiten kann. Es ist wirklich sehr aufregend.

FILMBULLETIN: Ist das demnach eine grundsätzliche Entscheidung, die Sie getroffen haben und die für Sie unwiderruflich ist? Werden Sie von nun an nur so arbeiten?

PETER GREENAWAY: Ja, das hoffe ich. Woche für Woche wird die Technologie verbessert, es wird massenweise Geld und Mühe und Phantasie hineingesteckt, so dass ich zuversichtlich bin, dass es zu schnellen Verbesserungen kommt und auch die Kosten sinken werden. Ich sehe meine Zukunft so, dass ich die Bilder mit Fernsehmitteln produzieren werde, für die eigentliche Präsentation aber weiterhin den Vertrieb und die Vorführung im Kino brauche, mit dem ganzen Rummel, der dazugehört. Sie kennen wohl den berühmten Spruch von Godard über den Unterschied zwischen Fernsehen und Kino: «Beim Fernsehen sieht man herab, beim Kino



sieht man herauf.» Ich will versuchen, das fast ins Gegenteil zu verkehren. Ich will wirklich versuchen, das Vokabular des Fernsehens zu emanzipieren, es aus seiner Sklavenschaft zu befreien, als eine sehr ernst zu nehmende Sache.

FILMBULLETIN: Gehe ich recht in der Annahme, dass die Attraktivität für Sie in der Möglichkeit der Manipulation des Bildes besteht?

PETER GREENAWAY: Allerdings. Ich meine, man kann einfach alles machen. Man kann ziehen und strecken, die Farbe ändern, umordnen, auswischen – alles, was ein Maler tun kann und noch mehr dazu. Denn ein Maler kann nie die Spuren seines Wirkens ganz auslöschen, und hier kann man das. Man kann etwas anfangen, es fixieren, sechs Monate lang weggehen und zurückkommen, und inzwischen hat es kein Quentchen an Qualität verloren. Es ist ein wunderbares Medium.

Aber es gibt da natürlich noch jenes andere Phänomen, über das ich mich immer wieder verbreitet habe und das ich wirklich hegen und pflegen muss, nämlich die Idee, dass wir am Anfang einer neuen Gutenbergischen Revolution stehen. In gewisser Weise machen wir nun plötzlich einen Schritt auf eine andere Ebene, fast wie in Kubricks 2001 - A SPACE ODYSSEY, wo ein ausserirdisches Objekt uns auf eine höhere Stufe der kulturellen Zivilisation hinaufkatapultiert. Ich bin nämlich wirklich der Meinung, dass High-Definition-Fernsehen und die ganze Qualität, die es mit sich bringt, sowie die Paintbox, Virtual Reality und all diese anderen Dinge, obschon sie nichts als Werkzeuge von hoher Raffinesse und Komplexität sind, grosse Auswirkungen auf das Fernsehen haben werden, sowie auf das Kino, aber sie werden auch die Buchproduktion gewaltig verändern. Es wird nun möglich sein, Bücher voll und ganz – Text wie auch Illustrationen – mit Paintbox-Methoden zu erschaffen. Und deswegen meine ich, dass diese Dinge auch auf die Fotografie und unsere Art, die Dinge zu sehen, Auswirkungen haben werden und letztlich auch auf die Malerei. Wenn man die letzte grosse Revolution der Entdeckung der Fotografie am Ende des 19. Jahrhunderts bedenkt und was sie für unsere Art und Weise, die Welt zu betrachten, bedeutet hat, so glaube ich, dass uns wieder ein grosser Sprung nach vorn bevorsteht.

Sie wissen, wie innovativ das zwanzigste Jahrhundert auf dem Gebiet des Bildes gewesen ist, aber das bewegte Bild des Films hat da überhaupt nicht Schritt gehalten.

FILMBULLETIN: Was die Rahmen angeht, so ist ja der Rahmen gemeinhin ein Mittel zur Auswahl, zur Hervorhebung der Bedeutung eines Bildausschnitts. Aber indem Sie die Hintergrundebene beibehalten, entsteht ein gewisses Mass an Durcheinander und Verwirrung, das dem Sinn dieser Auswahl zuwiderläuft. Ist das für Sie nicht ein Problem?

PETER GREENAWAY: Natürlich ist die ganze Sache mit dem Ein- und Umrahmen von grosser Bedeutung. In gewisser Weise ist Film an und für sich eine Frage des Rahmens, des Ausschnitts, der Auswahl. Ich habe bewusst alte, konventionelle Mittel eingesetzt, so dass man ganz eigentlich einen schmuckvollen, barocken Rahmen sieht, der von Putten und Karyatiden hochgehalten wird, mit Obst und Blumen, ganz wie es etwa Rubens gemacht hätte. Aber dann tritt man in den Rahmen hinein, und wenn man drin war, tritt man auch wieder heraus. Ich will, dass die Zuschauer sich dessen immer bewusst sind.

Ursprünglich haben wir alles konventionell auf 35mm-Film aufgenommen, mit Sacha Vierny als Kameramann. Dann haben wir das ganze Material auf qualitativ hochstehendes HDTV-Band überspielt und uns in all die aussergewöhnlichen Instrumente und technischen Spielzeuge der Japaner vertieft, um das Material komplexer zu machen.

FILMBULLETIN: War Vierny zu diesem Zeitpunkt noch involviert?

PETER GREENAWAY: Nein, er hasst Fernsehen. Sein Standpunkt lautet: «Niemals Hi-Vision». Die Japaner nennen HDTV ja “Hi-Vision” – “Hochsehen”. Für Fernsehbegriffe mag das “hohe Sehqualität” sein, aber in seinen Augen ist es, für Kinobegriffe, immer noch “low vision”, und in gewisser Hinsicht hat er da auch recht.

FILMBULLETIN: Wie haben Sie die “Spiegel-” und “Gemälde-Bilder” im Film hergestellt? Haben Sie mit HDTV, Paintbox und anderen elektronischen Nachbearbeitungsmethoden gearbeitet oder mit traditionellen Filmeffekten?



PETER GREENAWAY: Manche wurden ganz direkt gemacht, indem wir das Bild in einem Spiegel filmten, wie man es von einem Cocteau-Film erwarten würde, oder dann liessen wir ganz eigentlich ein Bild malen und steckten es in einen Spiegelrahmen. Wir haben aber nicht nur diese alten Konventionen verwendet, sondern auch alle möglichen neuen, technischen Mittel zum Rahmen, und die Rahmen ineinandergeschachtelt, so dass nun die Totale zum Rahmen für die Mittelgrund-Aufnahme wird, und die Mittelgrund-Aufnahme zum Rahmen für die Vordergrund-Aufnahme. Wir haben den Film in drei Hauptsträngen konstruiert, so dass wir die ganze Zeit mit drei Bildebenen arbeiteten. Im Begriffssystem der Malerei ausgedrückt entsprechen sie: einem Hintergrund, der die Landschaftsmalerei vertritt; einem Mittelgrund, der das Porträt vertritt; und einem Vordergrund, der das Stilleben vertritt. Dieser Organisation des Bildmaterials habe ich grosse Beachtung geschenkt.

Aber ich habe das Gefühl, dass die Möglichkeiten dieser aufregenden Rahmen-Geschichten beliebig weitergesponnen werden können, und auch das ist etwas, was ich weiterverfolgen will. Ich will mich auch mehr und mehr mit der Sprache der Comics befassen und den Bildrahmen aufbrechen, so dass sich Gleichzeitigkeiten innerhalb des eigentlichen Bildraums ergeben, und ich will das Format der einzelnen Rahmen ihrem Inhalt entsprechend verändern und anpassen. In typisch mittelalterlicher Manier etwa wären die wichtigen Elemente in grossen Rahmen zu sehen und die unwichtigen Elemente in kleineren Rahmen, und dann lässt sich natürlich das Ganze auf den Kopf stellen, so dass das Umgekehrte gilt.

Weil die Japaner so aufgeregt sind über das, was wir gemacht haben, haben sie zehn Millionen Pfund bereitgestellt für ein brandneues Projekt mit dem Titel «The Tulse Luper Suitcase». Nach meinem nächsten Spielfilmprojekt, «Fifty-five Men on Horseback», zu dem vermutlich im nächsten Januar in Irland die Dreharbeiten beginnen werden, werde ich mich wirklich in dieses neue Vokabular vertiefen und etwas von Anfang bis Ende produzieren, das dann wirklich als Beispiel für die Möglichkeiten gelten darf.

FILMBULLETIN: Da Sie gerade von Geld sprechen – wie hoch war das Budget von PROSPERO'S BOOKS?

PETER GREENAWAY: Es begann bei etwa 1,3 Millionen Pfund, aber bis wir fertig waren, standen die offiziellen Kosten vermutlich bei 1,5 Millionen. Was man aber auch erwähnen muss, ist der Umstand, dass uns die Japaner Dienstleistungen, Mitarbeiter und technische Unterstützung im Wert von angeblich über zwei Millionen Pfund zur Verfügung gestellt haben. Somit ist dies wohl der teuerste Film, den ich je gemacht habe. Tatsächlich wurde der Film von der englischen Presse als «der TERMINATOR 2 für die Cinéphilien» bezeichnet. Dennoch – wenn man seine Reichhaltigkeit, seine Extravaganz und sein Vokabular bedenkt – betragen seine Herstellungskosten nur etwa einen Zwanzigstel des Budgets von TERMINATOR 2.

FILMBULLETIN: Anfang und Ende des Films unterscheiden sich recht stark vom Drehbuch, wo ein schöner Aufbau da war, der am Ende eine Entsprechung fand. Warum wurde das geändert?

PETER GREENAWAY: Oft war es nur eine Frage der Machbarkeit. Wir hatten zu Beginn acht Wochen Drehzeit, und danach konnten wir nicht mehr aufs Set zurück. Aber ich meine, dass manche Dinge, wie das unweigerlich der Fall ist, durch glückliche Fügung auch besser geworden sind. Mal gewinnt man, mal verliert man. Wir hatten grosse Mühe, die Leute zum Fliegen zu bringen, denn die Organisation und die Technik waren in dieser Hinsicht nicht gerade berauschend. Wir arbeiteten mit vielen halbprofessionellen Akrobaten, viele davon Kinder. Daher die Einführung der Seile, die wiederum wie eine Anspielung auf Peter Brooks «Midsummernight's Dream»-Inszenierung eingesetzt wurden, und es gibt auch eine Menge anderer Anspielungen, die über den Rahmen des Films hinausweisen, wie immer. Ich denke, die grösste Übereinstimmung von Drehbuch und Film, die es bei mir je gegeben hat, bestand bei THE BELLY OF AN ARCHITECT. Aber Sie wissen ja, was Godard gesagt hat: «Drehbücher werden nur für den Papierkorb geschrieben.»

Mit Peter Greenaway sprach Michel Bodmer

