

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 33 (1991)
Heft: 179

Artikel: Gespräch mit Terry Gilliam : "Die Architektur ist eine Handlungsfigur auf die sich die Figuren beziehen müssen und nicht bloss ein Hintergrund"
Autor: Kremski, Peter / Gilliam, Terry
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866995>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Gespräch mit Terry Gilliam

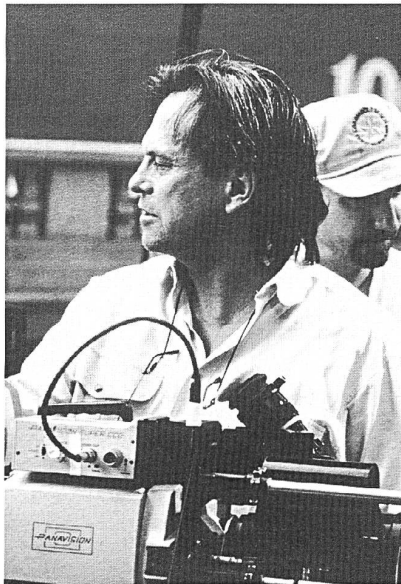
„Die Architektur ist eine Handlungsfigur auf die sich die Figuren beziehen müssen und nicht bloss ein Hintergrund“

FILMBULLETIN: Worum geht es in Ihrem neuen Film THE FISHER KING?

TERRY GILLIAM: Erstens kann man sagen, dass es um Erlösung geht. Zweitens, dass es um die Suche nach dem Heiligen Gral geht – im New York des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts. Drittens, dass es um jemanden geht, der seinem Freund zu einer Verabredung verhilft, damit er sich nicht mehr so elend fühlt. Zu guter Letzt geht es eigentlich um Liebe – als Zentrum dieser Themenkreise. Im Unterschied zu meinen früheren Filmen, die in anderen Epochen angesiedelt waren und sich auf jede Menge Spezialeffekte verliessen, stützt sich mein neuer Film im Grunde nur auf vier Charaktere, aus denen sich alles übrige ergibt.

FILMBULLETIN: Eine weitere Hauptrolle spielt New York.

TERRY GILLIAM: New York als Schauplatz der Handlung geriet am Ende zu einer Welt, die eindrucksvoller ist als zunächst beabsichtigt. Ich kann nun einmal nicht anders. Ich bin ein Konstrukteur, der davon besessen ist, solche Welten zu schaffen, Welten, die zumindest für ein paar Filmstunden existent werden. Die Story dieses Films bezieht ja ihre ganze Kraft daraus, dass sie in New York spielt, in einer Stadt der grossen Extreme. Alle neueren Filme, die ich über New York kenne, sehen irgendwie gleich aus. Sie zeigen kein Bild von New York, sondern von Leuten, die dort im Wohlstand ein behütetes Leben führen. Aber New York ist anders. Die Leute versuchen, ihr Geld zu verdienen, um sich abzuschirmen und vor den Strassen New Yorks zu schützen, vor der wahren Realität der Stadt, vor



Terry Gilliam

ihrem Gewimmel, ihren Überraschungen, ihren Gefahren. Das macht diesen Ort so aufregend. Ich wollte sichergehen, dass das auch im Film zu sehen ist und dass das nicht bloss ein Film über vier Leute wird, die durch ein paar Räume gehen, die Wände und Fenster haben.

FILMBULLETIN: Sie haben dabei eine Ansicht der Stadt herausgearbeitet, die über das Reale hinweg ins Phantastische zielt – emblematisiert in dem mittelalterlichen Schloss.

TERRY GILLIAM: Aber das gibt es dort tatsächlich! Man muss sich nur entscheiden, welchen Teil New Yorks man betrachten will. Was mich an New York fasziniert hat, trifft im Grunde auf alle Städte der Welt zu: Es geht

immer um die Wahl der Dinge, an die man glaubt, und um die Wahl der Dinge, die man erkennt. Sie sind alle da, man muss sie nur wählen. Doch die wenigsten tun das. Aus New York können Sie alle möglichen Welten erschaffen. Man braucht sich allein die Dächer anzusehen: Da gibt es Pyramiden, antike babylonische Zikkurate, das sind stufenförmige Tempeltürme, es gibt französische Schlösser, gotische Kathedralen ... Das ist alles da, man braucht nur zu wählen. Aber niemand bemerkt das, weil alle zu geschäftig sind und mit Scheuklappen herumlaufen, aus Angst, mit irgendetwas zusammenzustossen. Das ist ja das Witzige an dieser Stadt: Sie bietet einfach alles, aber die meisten Menschen sind zu ängstlich zuzugreifen und grenzen ihre eigene Welt ein, denn eine Welt, in der die Wege nur den Zweck haben, den Ort, wo man wohnt, mit dem Ort, wo man isst, und dem Ort, wo man arbeitet, zu verbinden, scheint ihnen eine sichere Welt zu sein.

FILMBULLETIN: Das mittelalterliche Schloss wirkt wie ein typisches Gilliam-Motiv.

TERRY GILLIAM: Das Schloss in New York ist real. Wir haben es nur wenig verändert. Als ich mit dem Film anfang, hatte ich die Absicht, in der glaubwürdigsten Weise mondän zu sein, und alle die für mich normalen Extreme, Exzesse und visuellen Tricks zu vermeiden. Ich habe nach einem ganz gewöhnlichen Stadthaus gesucht. Wir wollten uns ein Gebäude in der Upper East Side von innen ansehen, drehten uns um und entdeckten dieses Schloss dahinter. Ich sagte: «Das ist ja phantastisch, ich habe

schon Bilder davon gesehen. Aber ich will das nicht verwenden, das ist nicht die Art Film, die mir vorschwebt; das soll wirklich nur ein ganz kleiner Film werden.» Aber alle anderen waren der Meinung, sie machten einen Terry-Gilliam-Film und sagten: «Das musst du einfach reinnehmen, das ist perfekt!» Schliesslich habe ich nachgegeben. Und im nachhinein liebe ich diese Idee. Es ist wunderbar, weil es real ist. Dieses Gebäude ist ein altes Zeughaus, hinter dessen Fassade sich heute eine Schule verbirgt. Wir haben bloss eine Treppe und eine Tür hinzugefügt.

FILMBULLETIN: Also hat ein reales New Yorker Setting Ihnen ironischerweise die Möglichkeit gegeben, als Hintergrund erneut das Mittelalter zu inszenieren, wofür Sie ja offenbar eine Schwäche haben.

TERRY GILLIAM: Als Kind habe ich Märchen geliebt – mit Schlössern, Rittern, Prinzessinnen, Drachen und diesem ganzen Zeug. Ein Grund für mich, nach Europa zu ziehen, war vermutlich, dass es dort richtige Schlösser gibt. Als ich ein bisschen intelligenter wurde, habe ich Gemälde von Breughel und Bosch gesehen, die ich ganz ausserordentlich fand. Mir gefiel das: dieses genaue Verständnis der menschlichen Natur einerseits und gleichzeitig dieser ungläubliche Aberglaube. Von wegen Aberglaube – das war real! Die Dämonen gab es! Da die Menschen an sie glaubten, haben sie sich manifestiert. Die mittelalterliche Betrachtungsweise des Lebens war lebendiger als unsere heutige im zwanzigsten Jahrhundert. Alles, was man buchhalterisch nicht erfassen kann und keinen Geldwert besitzt oder was die moderne Naturwissenschaft nicht erklären kann, gilt doch heute als nicht-existent. Aber das ist Nonsense! Irgendwann im achtzehnten Jahrhundert haben wir offenbar angefangen, eine sehr enge Perspektive zu erfinden, aus der heraus wir die Welt betrachten.

FILMBULLETIN: In Ihren frühen Filmen haben Sie eher das Bild vom finsternen Mittelalter gezeichnet. Die Mittelalter-Bezüge in Ihrem neuen Film scheinen mir dagegen romantisiert zu sein.

TERRY GILLIAM: Wahrscheinlich stimmt das. Aber in erster Linie waren die frühen Filme Gegenreaktionen auf das Hollywood-Kino, in dem die Leute immer perfekte Zähne und ordentlich gestriegeltes Haar hatten und noch unter den schwierigsten Umständen immer schön und sauber aussahen. So etwas habe ich gehasst. Es war ein grosses Vergnügen, in HOLY GRAIL und JABBERWOCKY

das einzuführen, was es auch in der wirklichen Welt gibt: Dreck. Wir zeigten schmutzige Menschen mit schlechten Zähnen, so wie sie eben auch in Wirklichkeit existieren. Ich glaube fast, alles was wir mit diesen Filmen wollten, war Hollywood konterkarieren – mehr nicht. Wir sind gar nicht so intelligent, wie Sie meinen.

FILMBULLETIN: Immerhin jetzt erneut der Rückgriff auf das Motiv des Heiligen Grals. Ist der Heilige Gral so etwas wie eine fixe Idee von Ihnen?

TERRY GILLIAM: Ich glaube nicht, dass ich danach trachte, Filme über den Heiligen Gral zu machen. Eher habe ich den Eindruck, der Heilige Gral sucht mich. Was den Monty-Python-Film HOLY GRAIL betrifft, so wollten wir einen Film über die Ritter der Tafelrunde machen, über die Artuslegenden, und der Heilige Gral gehört nun einmal dazu. Was ich am Skript mochte, waren die Charaktere und die Tatsache, dass das alles ganz zeitgenössisch und unkompliziert war. Der Heilige Gral war wirklich nebensächlich. Abgesehen davon mag ich aber die Idee der Suche – ob nach dem Gral oder was auch immer. In der Suche scheint mir der Sinn des Lebens zu liegen. Das Leben besteht nicht notwendigerweise darin, etwas zu finden, sondern etwas zu suchen.

FILMBULLETIN: Wofür steht der Heilige Gral in THE FISHER KING?

TERRY GILLIAM: Ich denke für Liebe, Menschlichkeit, Verständnis, Selbstlosigkeit. Der Film handelt davon, dass man andere Menschen nur findet, indem man aus sich austritt. Man findet sie nicht in sich selber, sondern nur ausserhalb seiner selbst.



Jack Lucas, der Charakter, den Jeff Bridges spielt, geht los und klettert den Turm hinauf, um den Heiligen Gral zu holen, obwohl er weiss, dass das Unsinn ist, eine idiotische, dumme Aktion, weil es so etwas wie den Heiligen Gral gar nicht gibt. Dennoch muss er es tun, denn diese närrische Tat ist notwendig, um eine Veränderung in Parry und zuletzt auch in ihm

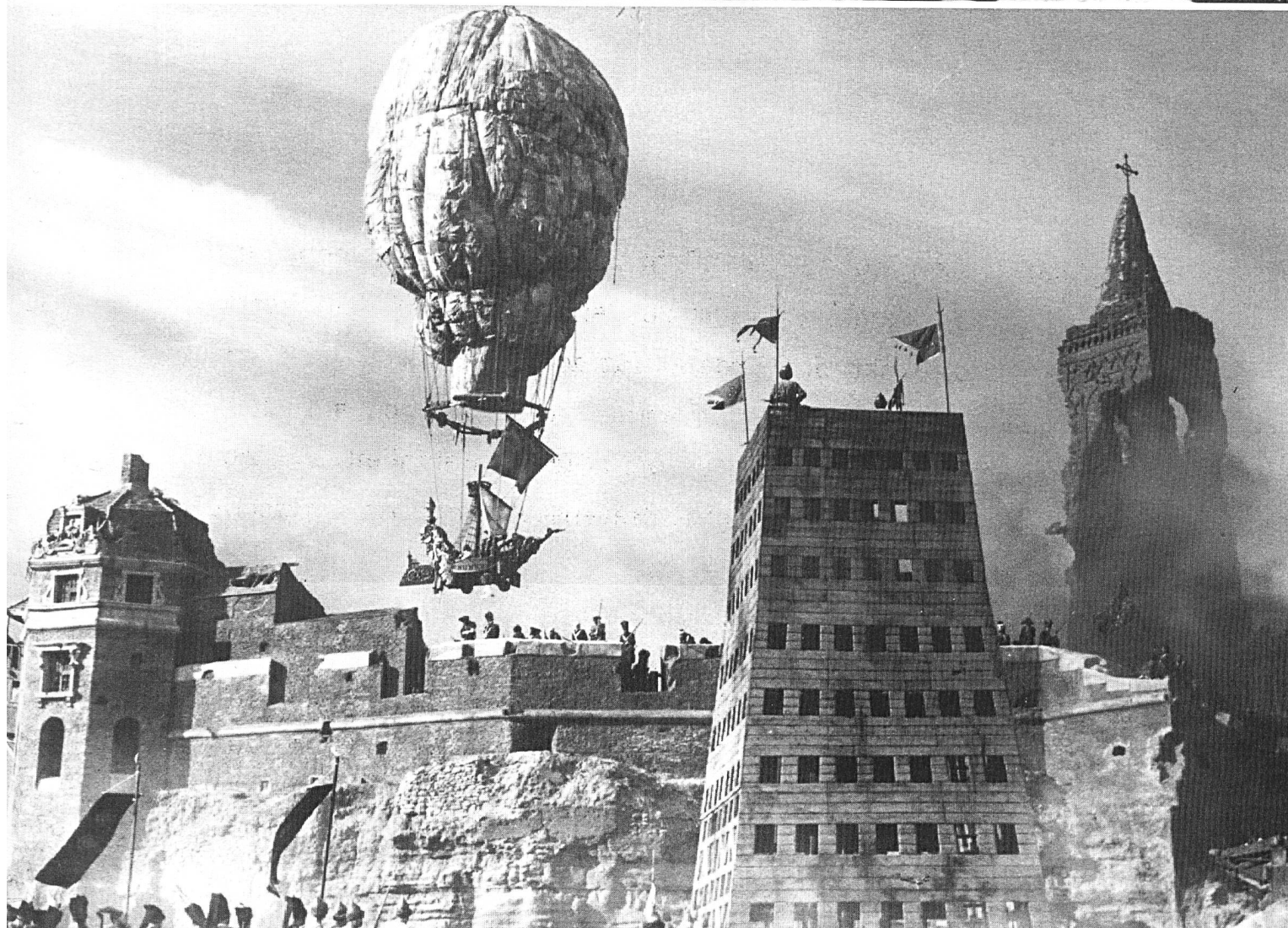
selbst zu bewirken. Törichte Handlungen haben eine wichtige Funktion im Leben. Wir verbringen viel Zeit damit, das zu verleugnen, aber die wichtigsten Dinge im Leben sind töricht. Sie lassen sich durch nichts rechtfertigen, man kann sie nicht buchhalterisch erfassen und nicht mit Geld gegenrechnen. Sich verlieben oder etwas für andere Menschen tun sind närrische Dinge. Aber es sind genau die Dinge, die wirklich Freude bereiten. Nur leben wir in einer Gesellschaft, die keine Gerätschaft hat, den Wert dieser Dinge zu bemessen.

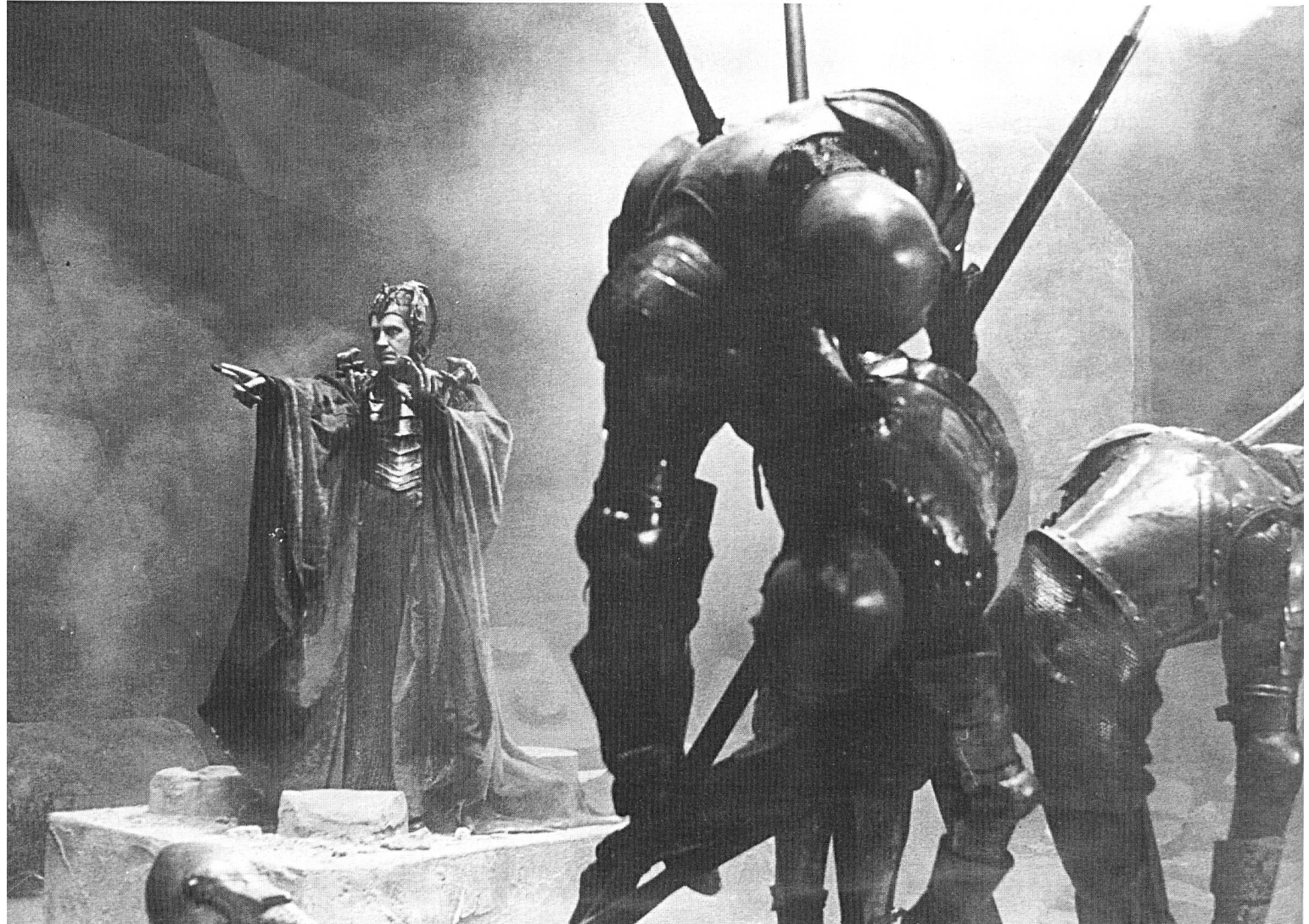
FILMBULLETIN: THE FISHER KING ist offenbar ein Film mit christlicher Botschaft. Die Handlung folgt den Stationen *Sündenfall*, *Fegefeuer* und *Erlösung*.

TERRY GILLIAM: Sicher vermittelt der Film eine fundamental christliche Botschaft, gerade in bezug auf die Nächstenliebe, über die man letztlich sein eigenes Seelenheil findet. Ich weiss nicht, ob das auch die Idee ist, die die Kirche verkauft. Zumindest kann man wahrscheinlich sagen: Dies war einmal die christliche Botschaft vor langer Zeit.

FILMBULLETIN: Ist der grundlegende Antagonismus in Ihren Filmen der Kampf zwischen Gut und Böse?

TERRY GILLIAM: Das wirkt irgendwie grundlegend, weil wir in einer dualistischen Welt gefangen sind. Die Realität sieht so aus, dass die Welt überwiegend grau ist. Man begegnet selten dem rein Guten und dem rein Bösen, die Grenzen verschwimmen. Ich glaube nicht, in meinen Filmen jemals simplizistische Antworten vermittelt zu haben. Vielmehr geht es darum, etwas über die merkwürdige Balance zwischen diesen beiden Extremen herauszufinden. Das wirklich Böse verkörpert zum Beispiel in BRAZIL Michal Palin als Jack Lint, der am Ende seinen besten Freund Sam Lowry foltert, weil das nun einmal sein Beruf ist: das ist erschreckend. Was mich an diesem Charakter fasziniert hat, war, dass er kein Typ mit schwarzem Hut ist, kein Darth Vader, sondern ein richtig netter Mann mit Frau und Familie, der zwischendurch mit seinem Kind spielt. Nur seine Wahlentscheidungen sind furchtbar. Was auch immer die Extreme sind, es kommt auf die kleinsten Wahlentscheidungen an. Die eine geht mehr in diese Richtung, die andere mehr in jene, und die Balance ist schwer zu erkennen; aber ich weiss, dass es gute und schlechte Entscheidungen gibt. Ich versuche nur, mir und allen anderen diese Dinge in bewusste Erinnerung zu bringen. Die Dinge neh-





men ihren Lauf: Eine kleine Entscheidung schlägt Wellen, die vielleicht grosse Katastrophen verursachen. Um diese winzigen Bewegungen geht es im Leben.

FILMBULLETIN: BRAZIL ist der Ihrer Filme, mit dem THE FISHER KING die meisten Ähnlichkeiten aufweist. Der Punkt, in dem sich diese beiden Filme aber gravierend unterscheiden, ist der Schluss.

TERRY GILLIAM: THE FISHER KING hat nicht nur ein Happy End, sondern im Grunde sogar drei Happy Ends. Mag sein, dass das Ende von BRAZIL dagegen deprimierend ist, aber ich war der Ansicht, dass das in einer solchen Welt, mit solchen Regeln und in dieser Situation das bestmögliche Happy End darstellte. Wenn auch sein Körper gefangen war, so war der Held des Films doch wenigstens noch frei in seiner Imagination. THE FISHER KING fängt – was die Figur des Parry betrifft, die von Robin Williams gespielt wird – eigentlich da an, wo BRAZIL endet. Parry ist verrückt, er lebt in seiner Phantasiewelt, und das ist das Ergebnis seines grossen Traumas. Und genau an der Stelle endete BRAZIL: Sam Lowry verbleibt in seiner Imagination, das ist das Ergebnis seines grossen Traumas. Ich habe das Ende von BRAZIL aber nie als unglücklich empfunden. Von Anfang an habe ich die Idee gemocht, einen Film zu konstruieren, dessen einziges logisches und vernünftiges Ende der Wahnsinn ist. Sams Untergang rührt daher, dass er verwundbar wird, weil er sich verliebt, sich wie ein menschliches Wesen benimmt, sich nicht mehr versteckt. Den grössten Teil des Films über verbirgt er sich ja entweder in seinen Phantasien oder hinter seiner Arbeit, ohne Verantwortung zu übernehmen. Erst als er sich verliebt und in einer altruistischen Handlung das Mädchen rettet, wird er verwundbar. Am Ende wird er ein der Folter unterzogenes Opfer der Gesellschaft und entflieht in seine Träume. THE FISHER KING erzählt die Geschichte von einer anderen Seite: Indem er verwundbar wird, rettet sich Jack Lucas selbst und wird zu einem menschlichen Wesen. THE FISHER KING ist die andere Seite derselben Geschichte.

FILMBULLETIN: Ist das Ende von BRAZIL nicht eher zynisch? Sie machen doch deutlich, dass die Flucht des Helden eine pure Illusion ist: Sam Lowry sitzt nach wie vor auf dem Folterstuhl.

TERRY GILLIAM: Ich halte das ganz und gar nicht für eine Illusion. Das wäre bloss eine Illusion, wenn Sie nur an den Materialismus glauben. Die

Couch, auf der ich sitze, ist die wirkliche Welt? – das glaube ich nicht! Deshalb hat die Tatsache, dass Lowrys Imagination frei ist, Welten zu erfinden, für mich nichts Zynisches, ist durchaus positiv. Ich interessiere mich nicht so sehr für die physische Welt, auch wenn meine Filme den Anschein erwecken, als täte ich nichts

Parry und der Rote Ritter in THE FISHER KING



anderes, als die ganze Zeit über mit physischen Dingen zu spielen. Was wichtig ist, passiert im Gehirn.

FILMBULLETIN: Sam Lowry in BRAZIL und Parry in THE FISHER KING leiden unter Halluzinationen. Wiederholen Sie mit dem Phantom des Roten Ritters in THE FISHER KING das Phantom des Samurai in BRAZIL?

TERRY GILLIAM: Am Ende von THE FISHER KING sieht der Rote Ritter in der Tat so ähnlich aus wie der Samurai. Das hat damit zu tun, dass ich die Filme von Kurosawa liebe. Ich mag die gehörnten Helme und die Fahnen. Es gibt bei mir diesen merkwürdigen Dämon aus Metall mit seinen Fahnen, der von den Charakteren Besitz ergreift. Ich versuche aber nie, diese Alptraumbilder zu erklären. Der Samurai ist zusammengesetzt aus Teilen mit elektronischen Chips und wird dadurch zu einem elektronischen, technologischen Monster, das da draussen auf Lowry wartet. Der Rote Ritter wiederum ist zusammengesetzt aus auseinandergerissenen Metallstücken und erinnert an den Heizungskeller, in dem Parry lebt und der so aussieht, als sei er explodiert. Am Ende habe ich dann einfach zu Bil-

dern gegriffen, die ich mag: die Flaggen eben, die sich verwischen, oder zum Beispiel das Pferd ... Der Rauch und die Flammen scheinen auf den Heizungskeller zu verweisen oder auf die Hölle. Solche Sachen mache ich gerne, weil ich sie nicht zu erklären brauche. Ich will das nicht. Das ist nicht meine Aufgabe. Jeder muss für sich selber herausfinden, was sie für ihn bedeuten. Und wenn sie ihm nichts bedeuten, auch gut ...

FILMBULLETIN: Die Spezialeffekte in Ihren Filmen sind immer sehr beeindruckend. Was für einen Stellenwert messen Sie ihnen bei innerhalb der Geschichten, die Sie erzählen?

TERRY GILLIAM: Das kommt auf die Geschichte an. Für mich sind Spezialeffekte immer nur handwerkliche Hilfsmittel gewesen, die ich benutzt habe, um irgendwelche Welten zu erschaffen oder Geschichten zu konstruieren. In THE FISHER KING gibt es eigentlich keine Spezialeffekte, sieht man einmal von dem Ritter ab, den ich sehr *special* und spektakulär haben wollte. Das ist der einzige Spezialeffekt. Der Rest der Geschichte dreht sich nicht um Spezialeffekte; sie sind nicht notwendig, also sind sie auch nicht Teil der Geschichte. Das extreme Gegenbeispiel zu THE FISHER KING ist THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN. In jenem Film ging es durchgängig um das Schaffen einer phantastischen Welt, in der fast alles möglich ist. Für ein so grosses Spektakel braucht man natürlich Spezialeffekte, jeden verfügbaren Trick. Und so haben wir dann auch gearbeitet.

Als ich anfing, Filme zu machen, war ich von Spezialeffekten sehr fasziniert, und ich wollte lernen, wie man so etwas macht. Das ist ein Teil meiner Anfänge. Und ich schätze das auch als ein Wesensmerkmal des Kinos, in dem man Welten erschaffen kann, die nirgendwo sonst existieren. Man muss diese Tricks und technischen Konstruktionen einfach lernen, um so etwas machen zu können. Allerdings will ich nicht, dass die Effekte dem Film irgendwann den Weg verstellen; sie sind bloss Hilfsmittel, um die Geschichte zu erzählen. Wenn ich den Kritikern, die über mich geschrieben worden sind, Glauben schenken darf, so scheint mir, waren wir darin wohl erfolgreicher als andere. Es gibt eine ganze Menge *specialeffect*-Filme, denen es nur darum zu gehen scheint zu zeigen, wie clever sie mit Spezialeffekten umgehen können, und in denen die Spezialeffekte die Story dominieren. Ich habe versucht, sie als Elemente in die Story einzubeziehen

und als notwendige Hilfsmittel zu benutzen. Vielleicht mache ich mir darüber aber auch Illusionen. Es gibt sicher Leute, die nicht meiner Meinung sind hinsichtlich des Munchausen-Films. Aber sie haben unrecht, und ich habe recht, denn ich habe den Film gemacht.

FILMBULLETIN: Würden Sie Ihre Filme als Fantasy-Filme bezeichnen?

TERRY GILLIAM: Nein, ich würde sagen, es sind Filme über wechselnde Realitäten (*alternate realities*). Eigentlich denke ich darüber gar nicht mehr nach. Früher war ich ganz zufrieden damit, zu sagen, es ginge um Phantasie und Wirklichkeit und den Kampf zwischen beiden. Je mehr ich darüber nachgedacht habe, um so mehr fand ich, dass das nicht stimmt. Es geht mehr darum, welche Realität man wählt, an welche Version der Realität man glauben will. Ich finde, die meisten Fantasy-Filme haben keine Wurzeln in der Realität, sie sind weit weg von ihr, während die Dinge, mit denen ich mich beschäftige, immer ganz nahe an der Realität sind. Die Realität wird gewissermassen in ihre fast schon verlorene Gestalt zurückgeholt, die aber immer noch da ist. Stets verweisen die Dinge auf das zurück, was als äussere Realität wahrgenommen wird. Das sind Filme über wechselnde Betrachtungsweisen der Welt und deren Wahlmöglichkeiten. Wenn Sie zum Beispiel den Robin-Charakter in *THE FISHER KING* nehmen, der sich mitten im Central Park nackt auszieht und sich wie ein Hund verhält, weil das Spass macht ... – das scheint mir ein genauso vernünftiger Umgang mit der Realität zu sein wie die andere Umgangsweise, in der es um Verantwortung geht. Und hier lässt sich sagen: Diese imaginative Version der Realität ist die interessantere, denn hier gibt es dickleibige Wesen, die schweben, und hier gibt es Schlösser, und wenn man daran glaubt, so sind sie da. Das ist doch eine faszinierende Weise, die Realität wahrzunehmen, und man kann durch sie sogar mehr erreichen. Schauen Sie sich doch nur meine Filme an: Wenn ich nicht an diese Welten glaubte, hätte ich diese Filme nie machen können. Aber ich bin dazu befähigt, normalintelligente Menschen zu bewegen, mir Millionen von Dollars zu geben, um diese anderen Betrachtungsweisen der Welt, die ich sehe, zu realisieren. Das ist verrückt, aber es geht. Die Filme beweisen es.

FILMBULLETIN: Die Realitäten in Ihren Filmen durchdringen sich wechselseitig so, dass man sie schliesslich nicht mehr auseinanderhalten kann.

TERRY GILLIAM: Ich versuche, die Unterscheidung zwischen diesen beiden Welten niederzureissen. Für mich ist die eine nur eine Extension der anderen. Viele Menschen wollen das nicht sehen, sie haben Angst davor. Sie möchten glauben, das Leben sei unter Kontrolle. Ich glaube das aber nicht. Wenn man um die Ecke geht und die Dinge anders betrachtet, eröffnet sich einem eine ganze Welt. In *TIME BANDITS* macht ein Kind diese Entdeckungsreise, und auch in *THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN* steht ein Kind im Mittelpunkt. Kinder haben nicht das Problem, das wir als Erwachsene haben: Je älter wir werden, desto kleiner machen wir die Welt. Das ist wirklich traurig, denn ich sehe nicht ein, warum nur Kinder Spass haben sollen. Nur am Ende des Lebens, wenn Menschen senil werden, öffnen sie sich wieder, werden sie wieder zu Kindern. Ich kämpfe gegen diese Zwangsläufigkeit des Erwachsenwerdens, wie es sich folgendermassen definiert: Man lernt, welche Fragen man *nicht* stellen soll. Mit anderen Worten: Wenn man sich nicht selber in Verlegenheit bringen will, stellt man keine unbequemen Fragen. Deshalb gehört es zu meinen Aufgaben zu zeigen, dass es da draussen noch andere Dinge gibt. Das ist natürlich die Aufgabe eines jeden Künstlers, den Menschen Türen und Fenster aufzustossen und ihnen zu sagen: Hier ist *eine* Möglichkeit, das Leben zu betrachten, und wie gefällt euch *diese*? Das eröffnet den Menschen zumindest die Möglichkeit, für einen kurzen Augenblick hinauszugucken, um zu sehen, was es da draussen noch für andere Aussichten gibt.

FILMBULLETIN: Zurück zu den verschmelzenden Realitätsebenen ...

TERRY GILLIAM: Was die Art der Übergänge angeht, so neige ich immer mehr dazu, mit der Realität zu spielen, indem ich in Träume hineingleite, ohne Trennlinien zu markieren. Das geht mir manchmal auch im wirklichen Leben so: dass ich mich nicht richtig erinnern kann. Es ist einige Jahre her, da konnte ich mich nicht mehr erinnern, ob ich fliegen konnte oder nicht. Meine Muskeln und alles an mir verspüren die Sensation des Fliegens; ich kann deshalb diesen Vorgang genau nachempfinden. Damit meine ich nicht die Art und Weise, wie Sam in *BRAZIL* fliegt. Es geht nur darum, einen Meter über dem Boden zu fliegen, nicht höher. Ich war mir nicht sicher, ob ich das konnte, und habe es tatsächlich versucht, aber an dem Tag konnte ich es nicht – ich

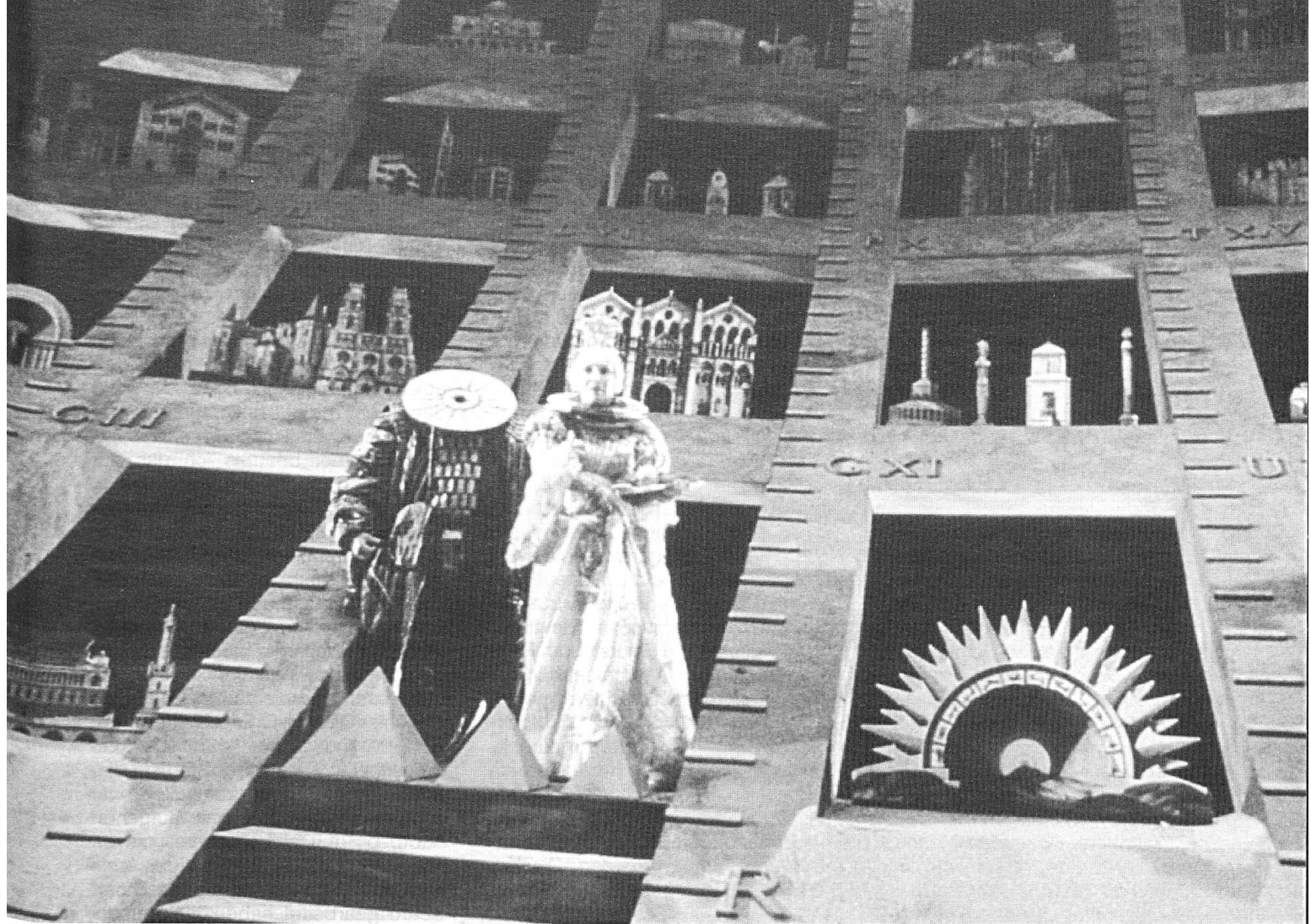
weiss nicht, ob es heute ginge. Aber es ist wirklich merkwürdig, dass alle Empfindungen, alle Muskeln, alle Körperteile eine Erinnerung daran haben, so etwas zu tun. Ich glaube, wir zollen dem nicht genug Aufmerksamkeit. Ich weiss auch nicht, was es bedeutet, aber ich weiss, es ist da.

FILMBULLETIN: Die Charaktere in Ihren Filmen haben eine Menge Probleme in ihrer Alltagswelt und werden in ihren Träumen zu Helden. Zu Helden vom Schlage eines Don Quijote?

TERRY GILLIAM: Sie wollen offenbar Helden sein. Vermutlich scheinen da meine persönlichen Probleme durch. Man will gute Werke verrichten, die Welt zu retten helfen. Das ist immer in meinen Filmen drin. Manchmal ist es schwer zu sehen, wie man das in der Wirklichkeit bewerkstelligen kann. Es wenigstens in den Träumen zu tun, bietet sich als leichter Ausweg an. Das trifft vor allem auf Sam Lowry in *BRAZIL* zu. In seinen Träumen ist er der grosse Held, und in der Wirklichkeit ist er das Gegenteil, und doch wird er am Ende zu einer sonderbaren Art Held. Wenigstens rettet er *ein* Leben, was durchaus heroisch ist. Das ist *etwas*, auch wenn es nicht vergleichbar ist mit seinem Heldentum in seinen Träumen. Ich glaube, der Don-Quijote-Aspekt findet sich in allen meinen Filmen. Don Quijote ist jemand, der *gewählt* hat. Zwar wirkt seine Ausführung lächerlich und schäbig, aber dennoch macht es das Leben weitaus interessanter, auf eine Windmühle zu blicken und darin einen Riesen zu sehen. Wenn das schon interessanter ist, warum soll man diesen Weg dann nicht gehen? Zwar wird er dabei niedergeworfen, aber das geschieht ihm auf jeden Fall. Dann ist es doch besser, von einem Riesen zu Boden gestreckt zu werden als von einer Windmühle. Man kann von einem Bus überfahren oder von einem fünfzig Tonnen schweren Wal überrollt werden, der vom Himmel fällt. In beiden Fällen ist man tot, aber der eine Tod ist interessanter als der andere. Ich wähle den interessanteren Tod.

FILMBULLETIN: Über die Todesnähe gelangen die Charaktere in Ihren Filmen oft zu einer Art Katharsis. Ist der Katharsis-Effekt etwas, das Sie auch bei Ihrem Publikum erreichen möchten?

TERRY GILLIAM: Ich glaube schon. Ich treibe die Dinge gern ins Extrem. Gewissermassen zerstöre ich alles, um es dann neu aufzubauen, auch wenn das nicht immer funktioniert. Ich probiere aus, wieweit man gehen kann. Das ist ungefähr so, als wollte man



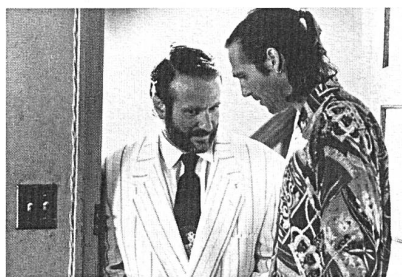
herausfinden, wann das Ende der Welt kommen wird. Wenn man es herausgefunden hat, ist es meist zu spät; man ist schon über den Punkt hinaus und gerade dabei, in den Abgrund zu stürzen. *THE FISHER KING* ist in solchen Extremen konstruiert. Jack steigt auf den örtlich höchsten Punkt, um Selbstmord zu begehen, und endet in Parrys Keller, also unter der Erde, im Grab. Von da aus steigt er herauf, um wiedergeboren zu werden als Mensch. Aber bevor er das kann, musste er in irgendeiner Form sterben. Das ganze Leben besteht aus Sterben und Wiedergeborenwerden – wie beim Phönix aus der Asche. Das vollzieht sich in Stationen: Ich höre auf, eine bestimmte Person zu sein, ändere meinen Beruf oder was auch immer und fange von neuem an. Man hat zwar noch denselben Namen und denselben Führerschein, aber man ist ein anderer. Wenn ich zurückblicke auf Monty Python und die Cartoons, die ich gemacht habe und die ich heute nicht mehr machen kann, dann habe ich das Gefühl, das war nicht ich, das war ein anderer, den ich nicht kenne, mit anderen Ansichten. Manchmal war die frühere Person, die ich war, klüger als die, die ich jetzt bin. Auf der Universität wusste ich irgendwie auf alles eine Antwort, und heute kann ich mich an nichts davon mehr erinnern. Genauso ist das mit dem Filmemachen. Wenn man einen Film macht, baut man etwas auf, und am Ende bricht die ganze Welt, die man errichtet hat, wieder zusammen. Alle Leute, die an dem Film gearbeitet haben, verschwinden: es ist vorbei. Dann bleibe ich allein zurück in einer Art Todeszustand – wie ein brachliegendes Feld. Irgendwann schiessen die ersten Ideen wieder hoch, Stück für Stück, Menschen kommen zusammen, Maschinen wachsen in die Höhe, wir kriegen das Geld, machen einen Film, alles steht wieder in voller Blüte, nur um anschliessend erneut zusammenzubrechen; wir sitzen wieder da, unter der Erde, warten darauf, wieder aufzutauchen. Das ist der Rhythmus meines Lebens.

FILMBULLETIN: Filmsprachlich wirkt *THE FISHER KING* sehr expressionistisch. Verwenden Sie Weitwinkelobjektiv und extreme Kamerablickwinkel zur Illustration einer Welt, die derangiert ist, oder um die subjektive Sicht eines Charakters auszudrücken, der mental gestört ist?

TERRY GILLIAM: Grundsätzlich funktioniert das so. Es beginnt derangiert. Die ganze Sequenz, bevor Jack Parry trifft, und auch wieder die nach seiner Begegnung mit Parry, ist wie ein Alp-

traum. Die Kamera verzerrt alles. Im Mittelteil, wenn alle vier Personen zum Rendezvous zusammenkommen, wird auch die Kamera normaler: Sie ist dann nicht mehr aufdringlich, sie ist keine Handlungsfigur mehr. In den Anfangsteilen ist die Kamera sehr wohl ein Darsteller. Nehmen Sie zum Beispiel die erste Szene mit Jack im Hörfunk-Studio. Jack ist bloss eine Silhouette, man kann ihn nicht sehen, aber er bewegt sich wie ein Zauberer, ein Hexenmeister, ein Schwarzkünstler, der mit dem Leben und den Seelen der Menschen spielt. Und die Kamera ist sozusagen sein Vertrauter, sein Hausgeist, vergleichbar einem Raben, der bei dem Zauberer lebt, im Raum herumfliegt und zwischendurch herabstösst. Sie wird zu einer zusätzlichen Handlungsfigur. Von dem Augenblick an, als die Figuren zum Rendezvous zusammenkommen, hört die Kamera auf, so äusserlich zu agieren, und zeichnet nur noch auf, was passiert. Aber als der Alptraum zurückkehrt, verhält sich auch die Kamera wieder merkwürdig. Ich versuche immer, durch die Kamera selbst in den Film einzusteigen und zu einem Darsteller im Stück zu werden. Die Kamera ist manchmal das Publikum,

MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL



THE FISHER KING

manchmal ist sie ich. Das ist nie konsistent; ich stelle Regeln auf und breche sie, weil es Spass macht, sie zu brechen. Ich bin in dieser Hinsicht kein Purist.

FILMBULLETIN: Haben Sie in früheren Filmen auch schon mit der Kamera in dieser Weise gearbeitet?

TERRY GILLIAM: Nein, ich werde erst allmählich kühner. Abgesehen von

BRAZIL, das ist mein expressionistischster Film. Da habe ich Fritz Lang kopiert und noch eine ganze Reihe andere Leute. *THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN* ist weniger expressionistisch. Und in *THE FISHER KING* fühle ich mich im Expressionistischen schon wie zu Hause; es ist bloss noch ein weiteres Werkzeug, mit dem ich zu arbeiten gelernt habe. Angefangen habe ich damit, weil mir das gefiel. Seitdem ich mehr handwerkliches Geschick entwickelt habe, benutze ich das nur noch, wenn es Sinn und Zweck erfüllt, sonst nicht. Meine frühen Filme, zum Beispiel *JABBERWOCKY*, waren bloss die Produkte meiner Storyboards aus der Zeit, als ich ein Cartoonist war. Die Storyboards habe ich wie Comic-Bücher gezeichnet. Als ich versuchte, lebendige Wesen in meine Zeichnungen hineinzuzwingen, erwies sich das als äusserst problematisch. Denn ich zeichne verzerrte Figuren mit grossen Köpfen und kleinen Körpern, und Menschen von normaler Statur in diese Bilder einpassen zu wollen, war schwierig. Als ich damit aufgehört habe, bin ich selbstsicherer geworden. *THE FISHER KING* ist der erste Film, bei dem ich ganz ohne Storyboard gearbeitet habe. Das war der Versuch, ohne Netz zu arbeiten, und ich fand das ganz erfreulich.

FILMBULLETIN: Sie haben in *THE FISHER KING* wie schon in *BRAZIL* mit Roger Pratt als Kameramann gearbeitet. Haben Sie ihn deshalb gewählt, um wieder nahe an den Stil von *BRAZIL* zu kommen?

TERRY GILLIAM: Nein, ich hätte Roger auch gerne für *THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN* gehabt. Wir kennen einander seit *HOLY GRAIL*, wir sind gute Freunde, ich mag ihn und halte ihn für einen grossen Kameramann. Wir können uns – ganz unkompliziert – mit Grunzen verständigen wie zwei Neandertaler. Wir entwickeln beide sehr schnell die gleiche Sensibilität, wenn es um Entscheidungsfragen geht. Das macht die Arbeit leicht. Jedesmal wenn man mit jemand Neuem arbeitet, muss man erst eine Beziehung aufbauen. Wenn ich Cartoons mache, führt meine Hand aus, was meine Augen denken, und wenn ich Filme mache, ist Roger eine meiner Hände. Ich muss mit Leuten arbeiten, die sich leicht ankoppeln lassen.

FILMBULLETIN: In Anbetracht des Einflusses, den Fritz Lang und vor allem sein Film *METROPOLIS* augenscheinlich auf *BRAZIL* gehabt haben: Was für eine Bedeutung messen Sie Dekor und Architektur in Ihren Filmen bei?

TERRY GILLIAM: Das ist es ja, warum ich es liebe, Welten zu schaffen. Die Architektur ist eine Handlungsfigur. Sie ist nicht bloss ein Hintergrund, sondern etwas, auf das die Figuren sich beziehen müssen. Das rührt sicher daher, dass ich Architekt werden wollte. Das habe ich studiert; ich habe Dinge entworfen und auch einmal in einem Architekturbüro gearbeitet, bin dann aber zu dem Ergebnis gekommen, dass ich das nicht möchte, weil da zuviel Realität involviert war. Ich wollte die Entwürfe machen, aber nichts mit den Plänen zu tun haben. Deshalb habe ich mich davon zurückgezogen. Aber in meinen Filmen ist das stets präsent. Alle Requisiten und Details sind sorgfältig ausgewählt, weil sie Bezüge herstellen und etwas zu sagen haben müssen. Jacks Apartment am Anfang von *THE FISHER KING* sieht zum Beispiel wunderbar modern aus; es ist monochromatisch, das Material ist glatt, hart und kantig, es gibt nichts Nachgiebiges und Weiches. Die Möbel sind im Grunde genommen Skulpturen. Das ist eine Welt der Oberfläche: Man ist so eingerichtet, weil es fotogen und modisch ist, nicht weil es bequem ist und es einem gefällt. Modemagazine sind gefährlich, weil sie idealisierte Bilder liefern, die in der Realität unmöglich sind und nur im Studio existieren können. Es gibt immer wieder Leute, die versuchen, das zu leben, was ihnen als Bild vorgeführt wird. Wenn Sie *Annes Apartment* zum Vergleich nehmen: das ist im Gegensatz zu Jacks ein Sammelsurium ohne schönes Design; die Dinge sind nicht modisch und haben für niemanden eine Bedeutung ausser für Anne selbst. Jack lebt in einer Welt, in der die Dinge eine Bedeutung haben für andere Menschen, weil das die Mode diktiert. Annes Welt besteht nur aus Dingen, die Anne selber etwas bedeuten. Alle diese Dinge tragen dazu bei, die Geschichte zu erzählen; sie bereichern sie. Mag sein, dass das Publikum das nicht unbedingt erkennt, aber diese Dinge sind da als Teil der erzählten Welt. Das ist wie bei einem Gemälde. Man wählt aus, was im Bild sein soll. Ich mache Filme wie ein Maler, der ein grosses Bild anfertigt. Die Wahl eines jeden Gegenstands ist begründet. Und die ganze Zeit über findet eine Interaktion statt. Das ist, was Architektur für mich bedeutet.

FILMBULLETIN: Mit *THE FISHER KING* haben Sie erstmals einen Film nach einem Fremddrehbuch gemacht. Dennoch sieht *THE FISHER KING* wie ein Terry-Gilliam-Film aus – auch was die

Story angeht. Haben Sie das Drehbuch von Richard LaGravenese bearbeitet?

TERRY GILLIAM: Ich habe mich sehr darum bemüht, mich nicht zu sehr einzumischen. Ich mochte das vorliegende Drehbuch sehr, und Richard war die ganzen Dreharbeiten über dabei, weil ich sicher sein wollte, dass er sich mit den Ideen, die ich während des Drehens entwickeln würde, anfreunden konnte. Ich wollte mich beim Drehbuch nicht so sehr einbringen, aber ich habe das nicht ganz geschafft. Wir haben doch eine ganze Menge verändert; es gibt ganz andere Szenen. Beispielsweise stand der *Grand-Central-Station-Walzer* nicht im Skript und viele andere Elemente ebenso nicht. Dennoch war das Skript der Plan, von dem aus wir alle gearbeitet haben. Wir haben alle daran geglaubt und dann eigene Vorstellungen hinzugefügt. Das war eine unglaubliche Gemeinschaftsarbeit, in der die ganze Sache entstanden ist. Dass es dann am Ende mein Film geworden ist, ist schon merkwürdig, weil ich der einzige gewesen bin, der entschlossen war, diesmal keinen Terry-Gilliam-Film zu drehen. Aber alle anderen wollten bei einem Terry-Gilliam-Film mitwirken. Ich bin das eigentliche Opfer dieses Films.

FILMBULLETIN: Die Filme *TIME BANDITS*, *BRAZIL* und *THE ADVENTURES OF BARON MUNCHHAUSEN* bezeichnen Sie selber als eine Trilogie, was suggeriert, dass es Zusammenhänge zwischen diesen Filmen gibt.

TERRY GILLIAM: Das war ein Scherz. Ich habe zunächst nur *THE ADVENTURES OF BARON MUNCHHAUSEN* als den vierten Teil meiner Trilogie bezeichnet. Und jetzt geht der Scherz weiter, und die Trilogie bleibt an mir haften. Was sich sagen lässt, ist, dass alle meine Filme in der einen oder anderen Hinsicht autobiographisch sind. Sie behandeln nicht mein reales Leben, aber sie sind insofern autobiographisch, als ich immer die Hauptfigur bin. So habe ich jedenfalls die Filme gesehen und entwickelt. Im ersten Film bin ich ein Kind, im zweiten ein Mann, im dritten ein Greis – da gibt es sicher einen Zusammenhang. Aber ich habe das nie unter diesem Begriff gesehen und denke, wenn ich einen Film mache, nie über Zusammenhänge nach, sondern mache das, was mir in dem Augenblick spannend erscheint. Erst hinterher erkennt man, dass es ein Muster gibt.

Das Gespräch mit Terry Gilliam führte Peter Kremski

Terry Gilliam

Geboren 1940 in Minneapolis (Minnesota). 1951 Umzug in die Gegend von Los Angeles. Von 1958 bis 1962 Studium der freien Künste am Occidental College von Pasadena. Redakteur einer satirischen Studentenzeitung, die den Stil von Harvey Kurtzmans *Mad* imitiert. Von 1962 bis 1965 Redakteur bei Kurtzmans Satiremagazin *Help!* in New York; in dieser Zeit auch Mitarbeiter eines Zeichentrickstudios. 1965/66 Europa-Reise (Italien, Deutschland, Frankreich). Arbeitet 1966 als Werbegrafiker in Los Angeles und siedelt ein Jahr später als freier Illustrator nach London über. Ab 1968 arbeitet er für die BBC, schreibt Sketche für das Kinderprogramm *Do Not Adjust Your Set* und kreiert Cartoons für die Programme *We Have Ways of Making You Laugh* und *Marty* (mit Marty Feldman). Mit den Autoren und Interpreten John Cleese, Graham Chapman, Terry Jones, Michael Palin und Eric Idle gründet er 1969 die Gruppe Monty Python, mit der er für die BBC bis 1974 das Satiremagazin *Monty Python's Flying Circus* gestaltet, bei dem er hauptsächlich als Animator, später auch als Co-Autor und gelegentlich als Interpret mitwirkt. Kreiert 1971/72 auch die Animationen für *The Marty Feldman Comedy Machine*. Kinofilme: *CRY OF THE BANSHEE* (1970, Regie: Gordon Hessler) als Animator, *AND NOW FOR SOMETHING COMPLETELY DIFFERENT* (1971, Regie: Ian McNaughton) als Animator, Co-Autor, Interpret, *LIFE OF BRIAN* (1979, Regie: Terry Jones) als Animator, Co-Autor, Art Director, Darsteller, *MONTY PYTHON LIVE AT THE HOLLYWOOD BOWL* (1982, Regie: Terry Hughes) als Animator, Co-Autor, Interpret, *THE MEANING OF LIFE* (1982, Regie: Terry Jones) als Animator, Co-Autor, Interpret.

Filme als Regisseur:

- 1972 *THE GREAT GAS GALA* (Kurz-Animationsfilm)
- 1974 *MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL* (auch Animation, Co-Autor, Darsteller; Co-Regie: Terry Jones)
- THE MIRACLE OF FLIGHT* (Kurz-Animationsfilm)
- 1977 *JABBERWOCKY* (auch Co-Autor und Darsteller)
- 1981 *TIME BANDITS* (auch Co-Autor und Produzent)
- 1982 *THE CRIMSON PERMANENT ASSURANCE – A TALE OF PIRACY ON THE HIGH SEAS OF FINANCE* (Kurzfilm, verwendet als Prolog zu *THE MEANING OF LIFE* von Terry Jones)
- 1984 *BRAZIL* (auch Co-Autor)
- 1988 *THE ADVENTURES OF BARON MUNCHHAUSEN* (auch Co-Autor)
- 1991 *THE FISHER KING*