

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 32 (1990)  
**Heft:** 171

**Artikel:** Gespräch mit John Boorman  
**Autor:** Arnold, Frank  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866900>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

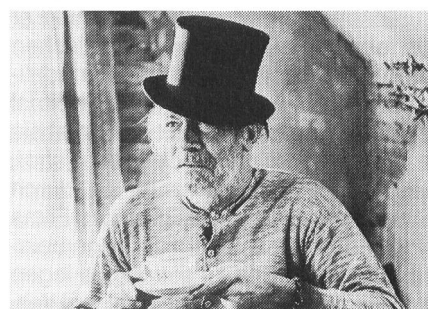
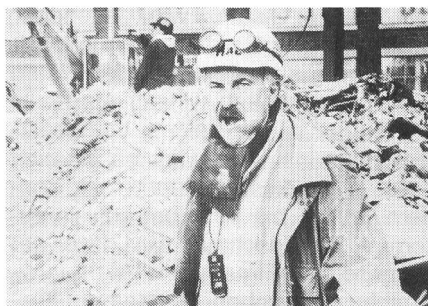
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 15.01.2026

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



## WHERE THE HEART IS von John Boorman

Familienfilmen haftet der Ruch des Reaktionären an: die Bestätigung des Bestehenden. Was man retrospektiv noch durchgehen lassen mag, bei Ford und Capra vielleicht, das fällt bei zeitgenössischen Filmen a priori der Verdammnis anheim. Der Kritiker entdeckt sich wieder in den Filmkindern, die gegen die bourgeoise Kleinfamilie wettern, aber doch von deren Segnungen schmarotzerhaft profitieren. Die

unbequeme Wahrheit wird verdrängt und findet ihr Ventil in der Polemik gegen den Film – im Namen des Realismus. Da muss man sich natürlich auch darüber aufregen, wenn einer der Protagonisten am Schluss gesteht, er sei gar nicht schwul (hätte man ihn sonst als Modeschöpfer ernst genommen?). Manche Leute wollen im Kino nur das bestätigt sehen, was sie schon immer (besser) gewusst haben.

Die Kunst des *trompe l'oeil*: die Verschmelzung von bemalten menschlichen Körpern mit gemalten Hintergründen, die Illusionen, die aus den Gemälden auf den Körpern entstehen, die Nase, die sich als Auge entpuppt, das Auge, das eine Brustwarze ist: die Doppeldeutigkeit, die darin angelegt ist, durchzieht den Film. Etwas für den zweiten Blick.

Zwischen Brooklyn und Manhattan: ein Fluss. John Travolta überquerte ihn in SATURDAY NIGHT FEVER in der einen Richtung, um schliesslich Karriere zu machen; die Kinder der MacBain-Familie überqueren ihn in WHERE THE HEART IS in der entgegengesetzten Richtung, unfreiwillig. Ihr Vater schmeisst sie aus dem Haus, damit sie endlich flügge werden. Ihre neue Bleibe: das Dutch House, gerade unter Denkmalschutz gestellt und damit ihrem Vater als Objekt einer weiteren Sprengung zum Zwecke der Stadtsanierung entzogen. Ein Relikt zwischen lauter Hochhäusern.

Das Phantastische, in der Ferne des südamerikanischen Dschungels, bei einem Eingeborenentamm (THE EMERALD FOREST), in der Ferne einer vergangenen (EXCALIBUR) oder einer zukünftigen Ordnung (ZARDOZ). Oder einfach in der Nähe eines Abbruchhauses in New York. Dunkle Räume, die nach und nach erhellt werden von Wandgemälden, in denen auch die Phantasie der Vergangenheit, etwa die von Magritte und Rousseau, lebendig wird. Magie in der Grossstadt.

Irgendwie stehen sie alle neben ihren Rollen. Mit der Artikulation ihrer Bedürfnisse tun sie sich schwer. Deshalb akzeptiert man ihr theatralisches Auftreten, die grossen Worte und Gesten, bei den Kindern ebenso wie bei den Eltern. Das musikalische Titelthema nimmt das Pathos auf, aber gedämpft. Und der Panzer, der sich als Farbe auf die Körper legt, fungiert als Moment der Befreiung. Die Bilder sind inspiriert von den alten Meistern, aber sie stellen das Vertraute vom Kopf auf die Füsse, um die Wahrheit zu entdecken: die Tochter rettet den ertrinkenden Vater. Home is where the heart is. Aber where the heart is, das muss man erst herausfinden.

Kunst und Kalenderkunst, Computer und Videospiele: Gegensätze und Einheiten. «Demolition», als Beruf(ung) des Vaters und als Videospiele; seine letzte Sprengung wird zu seinem Meisterwerk: ausgerechnet das Haus, mit dem alle Aufregung begann, dient durch die Auslöschung seiner Existenz jetzt dazu, auf märchenhafte Weise alle Probleme zu lösen. Das allerletzte Kunstwerk wird in der freien Natur produziert: ein harmonisches *déjeuner sur l'herbe*.

Frank Arnold

## Gespräch mit John Boorman

FILMBULLETIN: Was war der Ausgangspunkt für diesen Film? Einen Film über eine Familie zu machen?

JOHN BOORMAN: Nachdem ich HOPE AND GLORY über meine eigene Kindheit gemacht hatte, begann ich, mir meine Familie anzusehen, ebenso die Familien meiner Freunde. Im Gespräch mit meiner ältesten Tochter beschlossen wir, die Idee weiter zu verfolgen, zu schauen, ob wir einen Film über eine zeitgenössische Familie machen könnten. Es ist sehr schwierig, jedenfalls für mich, aber vermutlich auch für andere Filmemacher, einen Film zu drehen, der in der Gegenwart angesiedelt ist. Wenn ein Film in der Vergangenheit spielt, hat man eine Perspektive. Um mit der Gegenwart umzugehen, war es für mich notwendig, sie sehr stark zu stilisieren. Nach und nach entwickelten wir diesen Stil, als eine Art Fabel. Wir sprachen zum Beispiel über Shakespeares Komödien, wo man diese Modellcharaktere hat, die sich verlieben, und am Ende wird alles magisch gelöst.

FILMBULLETIN: War es in dieser Hinsicht hilfreich, dass Sie die Geschichte von London nach New York verlegen mussten?

JOHN BOORMAN: Ich hatte sie ursprünglich in London angesiedelt, konnte aber das Geld dafür nicht zusammenbekommen. Die Verlagerung gab der Geschichte mehr Objektivität. Und ausserdem: wenn man einen Film in New York macht, braucht man sich nicht zu entschuldigen. Bei einer Familie in New York akzeptiert das Publikum in der ganzen Welt deren Relevanz.

FILMBULLETIN: Mussten Sie Änderungen im Drehbuch vornehmen aufgrund dieser Verlagerung?

JOHN BOORMAN: Eigentlich überraschend wenig. Wir hatten immer die Idee dieses Hauses und der Stadtentwicklung durch Abriss, wobei der Vater in diesem Bereich tätig ist. All die Ereignisse und Figuren des Films basieren auf Leuten, die wir kennen. Meine zweite Tochter hat in eine Familie eingeeheiratet, die in England eine grosse Kette mit Modeläden hat. Als die Söhne dieses Mannes zur Kunstschule gingen, sagte er zu ihnen: «Ich gebe Euch kein Geld, aber dieses leere Haus, und Ihr könnt Räume vermieten und damit Euren Lebensunterhalt bestreiten.» Daher kam die Idee.

FILMBULLETIN: Wie haben Sie mit Ihrer Tochter zusammengearbeitet? Haben Sie sich zusammengesetzt und auch Ereignisse aus Ihrer eigenen Vergangenheit eingearbeitet?

JOHN BOORMAN: Wir haben darüber gesprochen und Notizen gemacht. Komischerweise gab es vier oder fünf Szenen, mit denen wir begonnen haben, und keine von ihnen ist am Ende in den Film gekommen. Ein Drehbuch zu schreiben, ist mehr wie ein Gedicht schreiben als wie einen Roman. Man

muss komprimieren und andauernd Sachen weglassen. Und Metaphern finden, anstatt etwas direkt zu sagen. Dieser Prozess der Verfeinerung, bei dem man auch darauf achten muss, dass die verschiedenen Ebenen unter der Oberfläche funktionieren, ist ein sehr langwieriger Prozess. Wir haben vierzehn Fassungen geschrieben, die letzten vier transponiert ins amerikanische Idiom.

FILMBULLETIN: Dieser Prozess des Herausnehmens findet bei Ihnen gänzlich während der Arbeit am Drehbuch statt oder auch erst nach Beendigung der Dreharbeiten während des Schnitts?

JOHN BOORMAN: Hinterher so gut wie gar nicht. Aber wenn ich anfangs, mit den Schauspielern zu proben, nehme ich noch Anpassungen vor. Einen Film zu drehen ist so teuer und die Zeit ist so kostbar, dass ich versuche, das Drehbuch so zu timen, dass ich keine Szenen drehen muss, die dann nicht im fertigen Film sind. Während des Drehs schneide ich an jedem Wochenende, so dass ich eine Woche nach Drehschluss eine Fassung habe, die nur zehn bis fünfzehn Minuten länger ist als die endgültige. Manchmal bedaure ich es, nicht ein bisschen mehr zu drehen, aber andererseits ist es eine Disziplin. Ich verbringe viel Zeit mit dem Einrichten der Einstellungen, der Ausleuchtung, der Bildkomposition. Ich drehe normalerweise nur vier Einstellungen pro Tag, während andere Regisseure zehn oder fünfzehn machen. Aber wenn man sorgfältig ist und seine Zeit gut nutzt, kann man genügend Material in normaler Drehzeit bekommen.

FILMBULLETIN: Mit der eigenen Tochter zusammenzuarbeiten und dazu an einem Stoff, der auch auf eigenen Erfahrungen basiert, stelle ich mir nicht ganz unproblematisch vor.

JOHN BOORMAN: Es gibt bestimmte Bereiche, vermute ich, wo es schwierig ist zu reden, zum Beispiel Sexualität. Da gibt es ein Element der Verlegenheit. Aber da der Ton des Films eher leichtgewichtig war, hat uns das nicht allzusehr beunruhigt. Aber es gibt auch den Vorteil der gemeinsamen Erfahrung. Ich habe bei all meinen Filmen am Drehbuch mitgearbeitet. Wenn man mit der Arbeit beginnt, dauert es oft lange, bis man eine gemeinsame Ebene hat, da man die Persönlichkeit des anderen erst kennenlernen muss. Telsche und ich haben denselben Humor – das hat sehr geholfen.

FILMBULLETIN: War es für Sie das erste Mal seit vielen Jahren, dass sie sich so nahe gewesen sind?

JOHN BOORMAN: Eigentlich nicht. Sie ist dreissig Jahre alt und hat selber eine Tochter, aber sie hat immer mit mir gearbeitet, zum Beispiel bei HOPE AND GLORY als Coach für all die Kinder, das dauerte immerhin drei bis vier Monate. Alle meine Kinder haben mit mir zusammengearbeitet, Charley hat die Hauptrolle in THE EMERALD FOREST gespielt und Katrina kleine Rollen.

FILMBULLETIN: Würden Sie sagen, dass die Beziehung zu Ihrer Tochter sich durch diese Drehbucharbeit verändert hat?

JOHN BOORMAN: (Pause) Ich bin meinen eigenen Kindern schon sehr nahe. Aber wie nah ist man wirklich jemandem? Und speziell mit Töchtern – ich bin sicher, es gibt Bereiche ihres Lebens, über die ich nichts weiss und umgekehrt. Telsche hat einmal zu mir gesagt, dass die Menschen sich in den Geschichten und Anekdoten, die sie erzählen, eher definieren als in der direkten Rede. Ich stimme damit überein. Als ich für die BBC Dokumentarfilme über Menschen drehte, behandelte ich sie mit grösster Skepsis, wenn sie ansetzten, ihre letzten Geheimnisse zu enthüllen. Wenn Leute bereit sind, dir ihre Lebensgeschichte zu erzählen, liegt eine andere Geschichte darunter, die sie zu verbergen versuchen – das war meine Erfahrung. Ich versuchte damals, immer den Kontrast herauszuarbeiten zwischen dem, was die Leute sagten, und dem, wie sie sich verhielten. Das war mein Ausgangspunkt.

FILMBULLETIN: Als ich zum ersten Mal die Story Ihres Films hörte, dachte ich sofort an einen anderen Ihrer Filme,

Die Kunst des trompe l'oeil





LEO, THE LAST (1970). Sie haben bei beiden Filmen auch mit demselben Kameramann zusammengearbeitet.

JOHN BOORMAN: Das war eher Zufall. Ich wollte eigentlich wieder mit *Philippe Rousselot* arbeiten, der meine letzten beiden Filme fotografiert hat. Er drehte einen Film, bei dem sich Verzögerungen ergaben, so war *Peter Suschitzky* meine nächste Wahl. LEO, THE LAST hatte einen ähnlichen Stil, und ich wusste, Peter würde die Herangehensweise verstehen – was er auch tat.

FILMBULLETIN: Die Ähnlichkeiten in den beiden Geschichten sind frappierend: jemand, der bis jetzt alles hatte, was er brauchte, sich um nichts und niemanden kümmern müsste, wird plötzlich in eine feindliche Umgebung hineingestossen, mit der er zurechtkommen muss.

JOHN BOORMAN: Ich war mir dessen sehr bewusst. Was sie auch gemeinsam haben: sie sind angesiedelt im Zeitgenössischen und doch entfernt davon durch ihren Stil, der weg geht vom Naturalistischen. Ausserdem werden in beiden Filmen am Ende die Häuser in die Luft gesprengt.

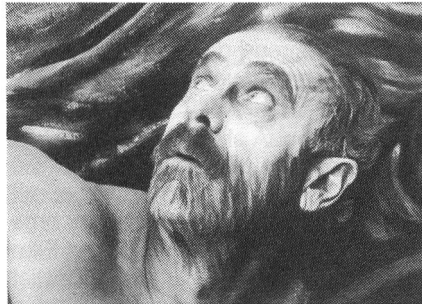
FILMBULLETIN: Ich könnte mir vorstellen, dass Zuschauer mit beiden Filmen dieselben Schwierigkeiten haben. Ich glaube, dass viele WHERE THE HEART IS nicht mögen aus dem selben Grund wie sie Schwierigkeiten mit Melodramen haben: man entdeckt etwas von sich selbst auf der Leinwand und hat keine Distanz dazu.

JOHN BOORMAN: Das geschah in Amerika. Kritiker und Zuschauer wurden richtiggehend zornig auf den Film, weil er etwas bedrohte, sich lustig machte über Sachen, die ihnen wichtig waren. Der Film polarisierte Zuschauer und Kritiker. Diejenigen, die es nicht als Fabel sahen, sondern es wörtlich nahmen, fanden es einfach absurd. Ich war überrascht, aber ich mag das: ich denke, wenn ein Film nicht subversiv ist, lohnt es sich kaum, ihn zu machen.

FILMBULLETIN: Zu welchem Zeitpunkt der Drehbucharbeit kam die Idee mit dem Bodypainting?

JOHN BOORMAN: Ziemlich früh. Wir hatten immer die Vorstellung, die Figur von Chloe auf Timna Woolard aufzubauen, die diese Art von Malerei macht. Diese Kunst war immer um uns herum, ein perfekter Weg, um diese Geschichte vom Naturalistischen auf eine andere Ebene zu heben, das Phantastische, das Surreale – und auch die Metaphern zu finden, so dass jeder Charakter durch die Gemälde enthüllt wird.

FILMBULLETIN: Wie haben Sie mit den Schauspielern gearbeitet, so dass sie



eine Familie wurden? Haben Sie vor Beginn der Dreharbeiten lange geprobt?

JOHN BOORMAN: Ja, ziemlich ausgiebig. Eine Familie zu besetzen ist ziemlich schwer. Es müssen gewisse Ähnlichkeiten da sein. Aber mehr als das: wir haben viel Zeit verwendet auf Gesten und Bewegungen. Proben ist für mich vital.

FILMBULLETIN: Ist das bei einem solchen Film wichtiger als bei ZARDOZ oder EXORCIST II: THE HERETIC?

JOHN BOORMAN: Ja, denn das sind keine Schauspielerfilme. Ausserdem geht es hier ums Ensemblespiel, wo man in vielen Szenen mehrere Schauspieler hat: da muss das Timing, der Rhythmus stimmen. Dafür braucht man viel Disziplin, so dass nicht etwa ein Schauspieler das ganze Feeling der Szene verlangsamt. Vieles der Proben ist wie im Theater.

FILMBULLETIN: Haben Sie je im Theater gearbeitet?

JOHN BOORMAN: Sehr wenig. Ich habe einige Stücke inszeniert, aber das hat mir nie richtig Spass gemacht.

FILMBULLETIN: Das war, bevor Sie Filme machten?

JOHN BOORMAN: Ja, in Bristol. Ich habe zwei Stücke inszeniert, das eine war von Brecht, an dem ich damals sehr interessiert war – «Der gute Mensch von Sezuan».

FILMBULLETIN: Wo Sie das jetzt erwähnen, könnte man spekulieren, ob nicht etwas von seinem Einfluss in WHERE THE HEART IS spürbar ist. Durch die Erzählweise als Fabel wird Distanz erzeugt.

JOHN BOORMAN: Brecht war auch ein Einfluss auf LEO, THE LAST. Distanz

kann natürlich auch gefährlich sein, denn Film beruht auf Identifikation. Deshalb ist es viel leichter, einen Film über eine Hauptfigur zu erzählen, mit der das Publikum auf eine Reise geht. Schwieriger ist es, wenn sie sich von Figur zu Figur bewegen müssen und die Distanz sich fortwährend ändert.

FILMBULLETIN: Ist eine zeitweilige Distanz zu den Figuren nicht auch in Ihren anderen Filmen von Belang? Etwa in DELIVERANCE, wo man sich ja eigentlich mit den vier Männern identifiziert, aber durch ihr Verhalten entfremdet wird?

JOHN BOORMAN: In dem Film war es in gewisser Weise so, dass das Publikum in die Rolle der Natur schlüpfte und diese vier beobachtete. Dadurch gab es eine Art Objektivität, sogar eine Kälte.

Dass HOPE AND GLORY weltweit mein am meisten geschätzter Film ist, hat sicherlich auch damit zu tun, dass er aus dem Blickwinkel eines Kindes erzählt war. Er wurde durch einen doppelten Filter gemacht: der Blick des Kindes und die Erinnerung an die Vergangenheit. Dadurch gab es eine gewisse Unschuld. Ich denke, die Kamera funktioniert ähnlich dem Auge des Kindes, sie hat eine Unschuld, eine Art Offenheit und Direktheit. Wir urteilen sofort, wenn wir Dinge sehen. Wir sehen nicht, was wirklich da ist, sondern was dahinter, darunter und darüber ist. Während das Kind es so sieht wie die Kamera.

FILMBULLETIN: Hängt mit diesem Konzept der Distanzierung auch die Besetzung von Christopher Plummer als Penner zusammen? Ich kann mich an keine ähnliche Rolle in seiner Karriere erinnern.

JOHN BOORMAN: Ich kenne seine Arbeit, gerade auch im Theater, und hatte immer das Gefühl, dass er ein wunderbarer Charakterdarsteller ist. Ich habe ihn einfach besetzt, weil ich wusste, er könnte aus dieser Rolle etwas wirklich Interessantes machen.

Diese Frage der Identifikation ist sehr interessant. Die Figur, die Lee Marvin in POINT BLANK verkörpert, ist in gewisser Weise tot, kalt, nur noch Spuren von Leben sind in ihm. Und er ist das Zentrum des Films. Das hat die Zuschauer auf andere Weise verwirrt. Man sah alles durch seine Augen, und man merkt dabei, dass man sich mit einer Figur identifiziert, die Angst einjagte, die ein Monster war. Viele Zuschauer fanden das extrem ungemütlich – es ist das Monster im Zuschauer selber.

FILMBULLETIN: Auch EXORCIST II: THE HERETIC stellte ja einiges aus seinem Vorläufer geradewegs auf den Kopf?

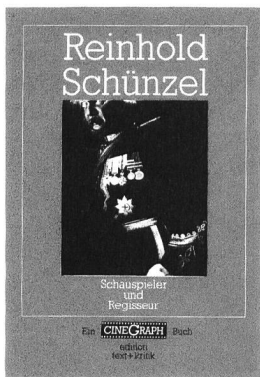


Der Panzer, der sich als Farbe auf die Körper legt, fungiert als Moment der Befreiung

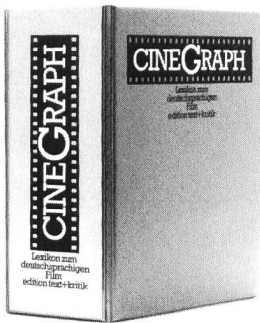




# Schreiben über den Film



Jörg Schöning (Hg.)  
**Reinhold Schünzel**  
Schauspieler und Regisseur  
Ein CineGraph Buch  
123 S., 20 Abb., DM 19,50  
ISBN 3-88377-351-4



Hans-Michael Bock (Hg.)  
**CINEGRAPH**  
Lexikon zum  
deutschsprachigen Film  
Loseblattwerk, z.Z. etwa  
4.400 Seiten in 4 Ordnern.  
DM 218,—

Anton Kaes  
**Deutschlandbilder.**  
**Die Wiederkehr**  
**der Geschichte als Film**  
264 Seiten, DM 36,—  
ISBN 3-88377-260-7

Aus der Reihe TEXT + KRITIK:

**Alexander Kluge**  
(85/86) 166 Seiten, DM 19,50  
ISBN 3-88377-194-5

**Rainer Werner Fassbinder**  
(103) 102 Seiten, DM 18,—  
ISBN 3-88377-316-6

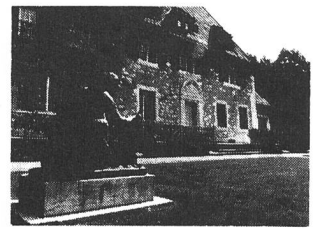


Jochen Brunow (Hg.)  
**Schreiben für den Film.**  
**Das Drehbuch als eine**  
**andere Art des Erzählens**  
109 Seiten, DM 22,—  
ISBN 3-88377-300-x

**Verlag edition text + kritik GmbH**  
Levelingstraße 6a, 8000 München 80

## Museen in Winterthur

Bedeutende Kunstsammlung  
alter Meister und französischer Kunst  
des 19. Jahrhunderts.

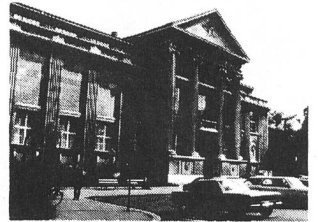


**Sammlung**  
**Oskar Reinhart**  
**«Am Römerholz»**

Öffnungszeiten: täglich von 10–17 Uhr  
(Montag geschlossen)

Werke von Winterthurer Malern  
sowie internationale Kunst.

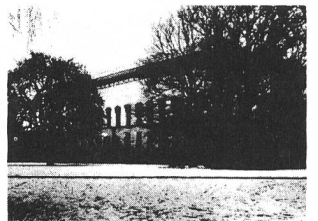
bis 15. Juli 1990:  
**JERRY ZENIUK:**  
Bilder 1971–1989



**Kunstmuseum**

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr  
zusätzlich  
Dienstag 19.30–21.30 Uhr  
(Montag geschlossen)

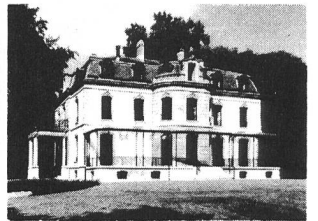
600 Werke schweizerischer,  
deutscher und österreichischer  
Künstler des 18., 19. und  
20. Jahrhunderts.



**Stiftung**  
**Oskar Reinhart**

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr  
(Montag geschlossen)

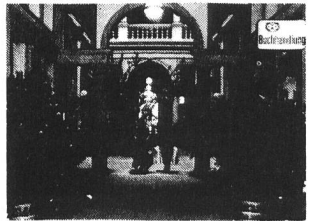
**GELD AUS TIBET**  
Sammlung Dr. Karl Gabrich  
bis 12. August 1990



**Münzkabinett**

Öffnungszeiten: Dienstag bis Samstag  
von 14–17 Uhr

Uhrensammlung  
von weltweitem Ruf



**Uhrensammlung**  
**Kellenberger**  
**im Rathaus**

Öffnungszeiten: täglich 14–17 Uhr,  
zusätzlich Sonntag 10–12 Uhr  
(Montag geschlossen)

Wissenschaft und Technik  
in einer lebendigen Schau



**Technorama**

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

JOHN BOORMANN: Er gab den Leuten nicht, was sie erwarteten, deshalb wurde er ein Misserfolg. Was ich versuchte, war eine Antwort. Ich war gefragt worden, ob ich THE EXORCIST machen wollte. Ich konnte jedoch das Buch nicht ausstehen. Es handelte von der Folter eines Kindes, appellierte an den Hass gegenüber Kindern. THE HERETIC handelte – um hoch zu greifen – von der Möglichkeit der Menschlichkeit.

FILMBULLETIN: Alle Filme, die Sie danach gedreht haben, sind ausserhalb der Majors entstanden?

JOHN BOORMAN: Ich kann mit den amerikanischen Majors nicht arbeiten. Dafür bin ich ein zu unabhängiger Geist. Ich kann nicht in einem System arbeiten, das geht von meinem Temperament her nicht. Der Nachteil ist, dass man viel Zeit verliert, weil man sich selber um die Finanzierung kümmern muss. Mein nächster Film wird zum ersten Mal ein Stoff sein, der auf einem Roman basiert, «The Chemical Wedding». Es geht um zwei Paare, die eine Geschichte spielt vor hundertfünfzig Jahren, zu Beginn der Industriellen Revolution, die andere in der Gegenwart. Die frühere Liebesgeschichte ist tragisch und löst sich nicht auf. Sie wird in die Gegenwart projiziert und durch das zweite Paar gelöst. Das wichtigste Element der Alchemie war die Versöhnung der Gegensätze – männlich und weiblich. Davon handelt der Film. Es finden sich viele von den Dingen, die mich interessieren, in diesem Stoff wieder.

Das Gespräch mit John Boorman  
führte Frank Arnold

Die wichtigsten Daten zu WHERE THE HEART IS (DIE ZEIT DER BUNTEN VÖGEL): Regie: John Boorman; Buch: Telsche Boorman, John Boorman; Kamera: Peter Suschitzky; Schnitt: Ian Crafford; Ausstattung: Carol Spier; Kostüme: Linda Matheson; Musik: Peter Martin.

Darsteller (Rolle): Dabney Coleman (Stewart McBain), Uma Thurman (Daphne McBain), Joanna Cassidy (Jean McBain), Crispin Glover (Lionel), Suzy Amis (Chloe McBain), Christopher Plummer (Shitty), David Hewlett (Jimmy McBain), Maury Chaykin (Harry), Dylan Walsh (Tom), Ken Pogue (Hamilton), Sheila Kelley (Sheryl), Michael Kirby (Lionels Vater), Emma Woolard (Olivia).

Produktion: Touchstone Pictures in Zusammenarbeit mit Silver Screen Partners IV; Produzent: John Boorman; ausführender Produzent: Edgar F. Gross. USA 1989. 35mm, Farbe, 107 Min. BRD-Verleih: Senator Film, München; CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.



Krzysztof Kieslowski

## DEKALOG von Krzysztof Kieslowski

Eine namenlose Warschauer Betonsiedlung, Hunderte von schwarzen Fenstern mitten in der Nacht. Die Kamera geht an eines der Fenster heran und erfasst dahinter ein Gesicht: Eine junge Frau steht im dunklen Zimmer und schaut ins Leere. Die Kamera gleitet ein Stockwerk tiefer, und wieder taucht ein Gesicht auf, zerfurcht und nachdenklich: ein alter Mann ohne Schlaf.

Zehnmal macht der Pole Krzysztof Kieslowski in seiner ausserordentlichen Fernsehserie DEKALOG eine solche Annäherung, zehnmal blickt er durch eines der Fenster und macht die paar Zimmer, die zwei, drei Gesichter dahinter für eine Stunde zu seinem Universum. Jedesmal stellt sich darin ein komplexes ethisches Problem und jedesmal böte sich eine einfache Handlungsrichtlinie, vorgegeben

durch eines der zehn Gebote. Doch die einfache Lösung verbietet sich stets, oder besser: sie verliert sich in der Vielschichtigkeit des Problems.

Nehmen wir die Geschichte der jungen Frau und des alten Mannes. Sie will von ihm wissen, ob ihr krebskranker Mann sterben wird. Doch der Alte ist Arzt und nicht Prophet. Er kann den weiteren Krankheitsverlauf seines Patienten nicht mit Sicherheit voraussagen: Er kann nicht bei Gott schwören, was er nicht wissen kann. Er will den Namen Gottes nicht missbrauchen. Doch die Frau braucht Gewissheit, weil sie das Kind eines anderen Mannes erwartet. Wird ihr Ehemann überleben, so will sie das Kind abtreiben, stirbt er, so will sie es behalten. Der Arzt und die Frau sind beide allein mit ihrer Entscheidung – schlaflos abgekapselt in der nächtlichen Wohnung. Schliesslich schwört der Arzt, was er nicht schwören kann: dass der Kranke sterben wird. Also kann das Kind zur Welt kommen. Da erholt sich gegen jede Erwartung der Krebspatient. «Wir werden ein Kind haben», sagt er dem Arzt. «Das ist schön», sagt dieser.

Ende, Fall dargelegt, doch nicht abgeschlossen. Das ist das Entscheidende in Kieslowskis zehn zeitgenössischen Moral-Etuden, die vom biblischen «Dekalog» nurmehr angeregt sind: das offene Ende, das Schweigen des Autors. Er kann und will genauso wenig wie seine Figuren sagen, was gut oder böse ist. Er sagt nicht, ob der Arzt mit seinem Schwur anmassend oder angemessen gehandelt hat. Er richtet die Frau nicht, die ihre Verantwortung auf den Arzt abgewälzt hat. Wie wollte er auch, da es doch keine metaphysische oder gesellschaftliche Instanz für dieses Urteil mehr gibt. Also verlegt er sich auf etwas anderes: Statt die komplexen Handlungen pauschal zu bewerten, zeigt er mit dem unbestechlichen Blick eines neutralen Beobachters die Faktoren, aus denen sie hervorgehen. Statt den strengen Normen des alttestamentarischen Gottes herrscht darum im modernen Dekalog das eherne Gesetz der Logik. Weitgehend ausgeklammert bleibt dagegen, was zwischen diesen beiden mechanistischen Ursache-Wirkungs-Prinzipien liegt: Glaube, Liebe, Hoffnung.

Nehmen wir die Episode neun – Kieslowski setzt konsequenterweise keine Titel –, das Gebot «Du sollst die Frau deines Nachbarn nicht begehren». Ein Mann Mitte dreissig wird impotent. Keine Psychosomatik, sondern ein glasklarer physischer Krankheitsbefund. Mit scheinsoveräner Geste schlägt der tief Getroffene seiner Frau