

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

Artikel: Die Architektur des Fegefeuers : The Fisherking von Terry Gilliam
Autor: Kremski, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866994>

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: 21.01.2026

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



Robin Williams als Parry, Mercedes Ruehl als Anne, Jeff Bridges als Jack und Amanda Plummer als Lydia

Die Architektur des Fegefeuers

THE FISHER KING von Terry Gilliam

Es beginnt mit einer Metapher. Ein Blick von oben in einen dunklen Kasten. Darin: ein schattenhaftes Wesen ohne Gesicht und ohne Körper. Annäherungen an diese Kreatur schälen immer wieder nur eines heraus: den Mund, der vor einem Mikrofon seine Zynismen herausgeifert. Ein Hörfunk-Studio als finsternes Reich der Schatten. Der Moderator Jack Lucas ist in seiner Eigenliebe gefangen, lebt in der Enge und Sterilität einer hermetisch abgeschlossenen Kunstwelt, für deren Mittelpunkt er sich hält. Seine Aussenkontakte reduzieren sich auf Telefonate mit Hörern, die wie er nur Stimmen sind – ohne Gesicht, ohne Körper, scheinbar ohne menschliche Substanz.

Die Kommunikation verläuft entsprechend: Jack Lucas ist eine lauernde Spinne im Netz, in dem sich die Opfer verfangen, ist jemand, der andere benutzt und ausstellt, nur um sich selbst zu zelebrieren. Ein Mann ohne Skrupel, der Menschen verführt, manipuliert, sogar zum Bösen verleitet. Ein Mann ohne Herz und ohne Seele, der in seinem Höllen-Studio triumphierend herumspringt, wenn er wieder einmal einen Radiohörer zur fragwürdigen Unterhaltung eines Massenpublikums gedemütigt hat. Ein Mann, der in seinem Medium ein Star ist und sich für einen Gott oder für einen König hält, aber nichts weiter ist als – so beschreibt ihn die Metapher – ein Fürst der Dunkelheit.

Jack Lucas ist ein *jack-in-the-box*, ein Springteufelchen, aber das ist nur die eine Seite seines Charakters; der Nachname emblematisiert, was nach "Jack" kommen wird, prophezeit seine Läuterung und Wandlung, deutet an, dass dieser Mann der rhetorischen Gewalt das Zeug zu einem Evangelisten haben könnte, wenn er nur seinem speziellen Heiland begegnet, der ihn auf den rechten Weg leitet und dem er seinerseits dafür den Weg bereiten kann.

«*Hit the road, Jack, and never come back*», die Erkennungsmelodie der Jack-Lucas-Show, ist ein moralischer Appell, ein wohlmeinender Ratschlag an Jack selbst, der sich für Jack zum allegorischen Erlebnis realisieren wird:

Jack Lucas wird in der Gosse landen, um auf den rechten Weg zu finden.

Terry Gilliams *morality play* THE FISHER KING erzählt – nach dem sehr katholischen, voller biblischer Konnotationen steckenden Drehbuch Richard LaGraveneses – die Geschichte einer Wandlung vom Saulus zum Paulus. Die Exposition skizziert Jacks Weg in die Verdammnis: seinen Sündenfall, seine Anmassung, wie Gott zu sein, seine Vertreibung aus dem Hörfunk-Paradies, das nichts weiter als Teufelsblendwerk war, seinen jähen Sturz vom Himmel in die Hölle. Nach der Exposition schildert der Film Jacks Qualen im Fegefeuer, seine Läuterung, seine Erlösung, seine Wiedergeburt und Menschwerdung. Zwischendurch drückt Gilliam das auch mit der Symbolik des Märchens aus: Jack Lucas bekommt von einem Kind eine Pinocchio-Figur geschenkt – als Spiegel seiner selbst, denn das Springteufelchen Jack Lucas ist wie Pinocchio kein Mensch aus Fleisch und Blut, wird aber schon noch einer werden.

Jeff Bridges als ungläubiger, verdorbener, skeptizistischer Medien-Evangelist Jack Lucas ist die vorderste Hauptfigur in diesem Film, auch wenn Robin Williams (als Parry, der Messias, den Lucas für sich findet) aufgrund seines grösseren Marktwerts den ersten *credit* davonträgt. Parry übernimmt in der Dramaturgie des Films die Funktion des Katalysators, der Jacks Charakterwandel initiieren wird.

★

Parry ist eigentlich Henry Sagan, ein Universitätslehrer für mittelalterliche Geschichte, der nach der brutalen Ermordung seiner Frau verrückt geworden ist, Gedächtnis und Identität verloren hat, zum Vagabund heruntergekommen ist, sich aber – Reminiszenz an seine mediävistische Profession – für einen fahrenden Ritter hält, der nun sämtliche Penner New Yorks als seine Vasallen um sich schart – wie in der Legende König Artus seine Ritter der Tafelrunde oder wie Robin Hood seine Geächteten im Sherwood Forest. Parry, ein leidender „Fischerkönig“ wie der sieche Amfortas der Gralsmythologie, glaubt in Lucas seinen Parzival gefunden zu haben, den Erwählten, der den Heiligen Gral finden und Parry von seinen Leiden erlösen wird.

Das ist der Weg, der dem weder an den Gral noch an sonstige Wunder glaubenden skeptischen Realisten Lucas vorgeschrieben ist. Jack Lu-

cas, der „König“, muss sich selbst zum Narren machen, die Rolle des *tumben tören* spielen und in einer *aventure* seiner Imagination den Gral aus einer mittelalterlichen Festung mitten in New York entwenden, um nicht nur Parry Erlösung zu bringen, sondern auch selber erlöst zu werden.

Die Schicksale dieser beiden Männer sind auf tragische Weise miteinander verknüpft, denn Jack trägt Schuld an Parrys Leiden. Eines seiner anmassenden Radiogespräche mit einem ihm völlig ergebenen Hörer hat ein Massaker zur Folge gehabt, bei dem Parrys/Sagans Ehefrau ums Leben kam. Durch einen Akt der Wiedergutmachung an seinem Opfer Parry hofft der in seiner Selbstsicherheit erschütterte, aus seiner existentiellen Bahn geworfene Jack Lucas wieder zu sich selbst zu finden, zu dem, der er einmal war.

Aber erst wenn er sich am Ende auf die Ebene von Parrys verrückten Phantastereien herablässt und zu begreifen beginnt, dass auch die Imagination eine Realität ist, erst also, als er sich das Gewand Parrys überstreift, um selber zum „Ritter“ zu werden, und bei seiner Entwendung des „Grals“ aus der „Burg“ eines New Yorker Milliardärs eine mystische Offenbarung erlebt, findet Lucas zu sich selbst und die Heilsgeschichte ihren Abschluss im Hollywood-Happy-End. Lucas drückt dem mittlerweile in ein Koma versunkenen Parry den Gral in die Hand, der der Legende nach nichts anderes ist als der Abendmahlkelch Christi, und bewirkt damit ein Wunder, lässt den messianisti-

Jeff Bridges mit Mercedes Ruehl



schen „Hausmeister Gottes“ (wie Parry sich selber nennt) wieder von den Toten auferstehen.

Und Lucas – doppeltes Happy-End! – findet zu seinem besseren Selbst, wird nicht wieder der Jack Lucas von ehemals sein, kein Springteufel mehr und kein hölzerner Pinocchio; er ist ein anderer, ist Mensch geworden, der Seele, Herz und Körper hat. Jack

Lucas hat die Wandlung nicht durch das Wort, sondern durch die Tat vollzogen; der Mund bekommt eine Hand. Das zeichenhafte Finale demonstriert, wie Lucas selbst in die Rolle eines Messias hineingewachsen ist, als Stellvertreter Parrys (als sein Evangelist) mit dem Abendmahlkelch in der Hand einen Chor gesellschaftlicher Aussätziger dirigiert, wobei die Geste des Dirigierens identisch wird mit der priesterlichen Pose der Heiligen Wandlung.

★

Diese nicht nur hochmoralische, sondern hochreligiöse Geschichte, in der die Mythen und Legenden des höfischen Mittelalters nicht ihrer spirituellen Bedeutung entbunden sind, wird eingefasst in die Form einer dramatischen Komödie, in der sich romantische Anschauungen und an die Grenze der Geschmacklosigkeit stossende, subversive Monty-Python-Absurditäten (zum Beispiel ein jammernder Transvestit von äusserst trauriger Gestalt in dem Rollenklischee einer *damsel in distress*, einer Jungfer in Nöten) die Waage halten.

Robin Williams mit Amanda Plummer



Auf der komödiantischen Ebene erzählt der Film vor allem von der Beziehung dieses seltsamen Männerpaares Lucas und Parry zu den Frauen Anne und Lydia, die trotz ihrer materialistischen Bodenständigkeit und ihres buchhalterisch-kalkulierenden Denkens das Herz auf dem rechten Fleck zu haben scheinen. Jack springt am Ende über seinen Schatten, wenn er sich zu seinen Gefühlen zu der Videothekarin Anne bekennt, die sich in den drei Jahren seiner Existenzkrise um ihn gekümmert hat. Und der Don-Quixote-Ritter Parry, dem die Wirklichkeit anders erscheint als dem Normalsichtigen, erobert sich als seine Dulcinea eine unscheinbare, verschrobene Büroangestellte mit unkultivierten Manieren, die in seiner Phantasie zum Edelfräulein avanciert. Gilliam kann sich bei der Umsetzung

dieses sehr komplex angelegten Buches auf ein gut funktionierendes Darsteller-Ensemble verlassen – mit zwei gleichwertigen Hauptdarstellern und zwei Nebendarstellerinnen, die das religiöse Drama der Haupthandlung komödiantisch ausbalancieren. Und ausserdem ist Gilliam ein meisterhafter Autor-Regisseur, der es versteht, ein nicht von ihm selbst verfasstes Manuskript völlig seinem eigenen Kosmos anzuverwandeln.

Wie in seinen Filmen üblich, verschwimmen auch hier die Realitäten der Phantasie und Wirklichkeit, hat das Phantastische seine Legitimation in der Psychoanalyse, wird das Mittelalter zu einer verborgenen metaphysischen Wahrheit hinter der profanen, materialistischen Wirklichkeit der Gegenwart, treten überdimensionale Spukgestalten (hier: ein Roter Ritter) in Erscheinung, die sich für die Protagonisten (hier: Parry) als Projektionen ihrer Zwangsvorstellungen materialisieren. Diese Dämonen steigen aus dem Unterbewusstsein herauf, um die Personen nicht nur im Traum, sondern als halluzinierte Gespenster scheinbar auch in der äusseren Wirklichkeit (die aber längst nicht mehr äusserlich ist) zu drangsalieren. Bei Gilliam lebt jeder in seiner Hölle.

Und wie immer verschafft Gilliam der Phantasie, der Psychologie und der Moral eine Architektur. Die Architektur in seinen Filmen manifestiert sich immer wieder in einer monumental-erdrückenden, faschistischen Bauweise mit Turmbauten, die je nach Figurenstandort einen Kamerablick von oben oder von unten zur Konsequenz haben.

Wenn man ein paar von Gilliams visuellen Vorbildern – die ins Surrealistische vorausweisenden Renaissance-Maler Bosch und Breughel und den Filmexpressionisten Lang – miteinander addiert, ergeben sich durchaus Zusammenhänge. Von Bosch haben mit Sicherheit die Höllen-Visionen des *Jüngsten Gerichts* den massgeblichsten Eindruck auf Gilliam hinterlassen. Breughel mit seiner satirischen Schärfe ist ein ähnlich apokalyptischer Moralist wie Bosch; auch er hat eine Vorliebe für Höllenspuk und Weltbrände. Von Breughel stammt auch ein Bild vom Turmbau zu Babel, dieser archaischen Allegorie von der menschlichen Anmassung, wie Gott sein zu wollen. Das Babylon-Syndrom, die Versuchung Gottes durch die Selbstverherrlichung des Menschen, ist immer wieder von Gut/Böse- oder Falsch/Richtig-Dialektikern zur Ursache allen Übels erklärt und so zum verwegenen aller Sün-

denfälle hochstilisiert worden. Breughels Darstellung des Turmbaus ist wiederum zu einem ikonographischen Topos dafür geworden, wie sich dieser Gipfel menschlicher Hybris abbilden lässt. Breughels Babel-Bild war auch eine Quelle der Inspiration für Langs futuristischen Babylon-Film *METROPOLIS*, dessen Architektur wiederum Gilliam in *BRAZIL* deutlich nachgebaut hat.

In *THE FISHER KING*, seinem ersten amerikanischen Film, entdeckt Gilliam das Babylonische in der New Yorker Hochbauweise. Er präsentiert damit ein Gegenstück zu seinem früheren Film *BRAZIL*, zu dem *THE FISHER KING* etliche Parallelen aufweist. Gilliams futuristisches Epos *BRAZIL* war ein britischer Film, dessen noch verdecktes Sujet bereits Amerika war. In *THE FISHER KING* sitzt Jack Lucas einmal in der Videothek vor einem *BRAZIL*-Plakat, womit deutlich gesagt ist, wie viel diese beiden Filme miteinander zu tun haben, wie sehr Jack Lucas vom Babylon-Syndrom infiziert ist, vielleicht auch wie hybrid eine Videothek ist.

Die ganze Exposition dient Gilliam dazu, Jacks Hybris zu allegorisieren

Amanda Plummer als Lydia



(Parry dagegen bleibt ohne Exposition). Nach seinem Hörfunk-Auftritt bereitet sich Jack darauf vor, demnächst auch Fernseh-Star zu sein, so dass das Gesicht hinter der Stimme endlich sichtbar wird. Aber seine mehrfach deklamierten Worte *«Forgive me!»*, eine einstudierte Dialogphrase aus seiner zukünftigen Fernseh-Show, sind nach oben gespro-



Robin Williams als Parry

chen wie zu einem höheren Wesen (dessen Perspektive die Kamera einnimmt). Nach der Exposition, nach seinem Höllensturz wird Jack selbst wie eine Personifikation dieser Worte herumirren, auf der Suche nach Erlösung von seiner Schuld. Wenn Jack nach der Exposition (im Zeitgefüge der Handlung drei Jahre später) verwahrlost und betrunken durch das nächtliche New York torkelt und dabei fast von einem Auto überfahren wird, hört man noch einmal das *«Forgive me!»* wie eine unangemessen profane Parodie.

In der Exposition hat Jack bei seiner *«Forgive-me»*-Phrase (die für ihn erst nach dem Sündenfall eine existentielle Bedeutung haben, erst dann also keine Phrase mehr sein wird) seinem Gesicht weisse Mephisto-Schminke aufgelegt, und er verzieht sein Gesicht – mit Blick nach oben – zu einem teuflischen Grinsen. Wenig später ist er hinter einem Fenster seiner Wohnung zu sehen, die – in Korrespondenz zum Hörfunk-Studio – wie ein schwarzes Loch erscheint: Jack, schwarzgewandet, breitet wie ein Priester des Bösen seine Arme aus und stimmt erneut sein *«Forgive me!»* an, das diesmal im Ton übersteuert, akustisch verzerrt wird und noch obendrein – im allegorischen Sinnzusammenhang passend – mit dem Song *«I've got the power!»* unterlegt wird (nach *«Hit the road, Jack!»* das zweite musikalische Leitmotiv des Films, das auf Jack Lucas gemünzt ist). Gegen dieses dunkle, negative Anfangsbild steht das normal ausgeleuchtete, positive Schlussbild, in dem Jack mit dem Gralskelch in der

Hand in priesterlicher Pose die Gershwin-Melodie «I Love New York» dirigiert.

Am Ende der Exposition sieht man Jacks zur Teufelsfratze verzerrtes Gesicht erst als überdimensionales Plakat an einer Wand seiner Wohnung, dann auf einem Fernsehbildschirm, schliesslich über mehrere Monitoren multipliziert – als das wahre Gesicht hinter der Stimme. Die Fernsehnachrichten bringen Bilder vom Inferno, das der Amoklauf eines armen Teufels angerichtet hat, den Jack Lucas mit seinen Worten im Radio ungewollt dazu verführt hat. Auf einer Grossaufnahme von Jack Lucas' Gesicht, in dem sich Horror abbildet, blendet der Film ab: die Exposition ist beendet. Diese Einstellung wird später noch einmal zitiert, wenn Jack erfährt, wer Parry ist. Und erst am Ende des Films zeigt eine ähnliche Grossaufnahme, dass Jacks Gesicht als Folge von Jacks aktiver Anteilnahme endlich menschliche Züge annimmt.

★

Zwischendurch in die Exposition eingeschnitten: Bilder der New Yorker Hochbauweise, mal Blick von oben, mal von unten, und immer verzerrte Perspektiven, die das Gefühl des Fal-schen vermitteln. Jacks Höllensturz illustriert der Film ironisch, wenn die Kamera in der ersten Einstellung nach der Exposition einen Babel-Turm von oben nach unten abschwenkt. Waren



Anne, Jack, Parry und Lydia

das Hörfunk-Studio und Jacks Apartment in höheren Hochhaus-Sphären platziert, womit sie den Blick nach unten gestatteten, so ist Jack jetzt ganz unten angelangt, lebt in der Wohnung seiner neuen Freundin Anne und as-

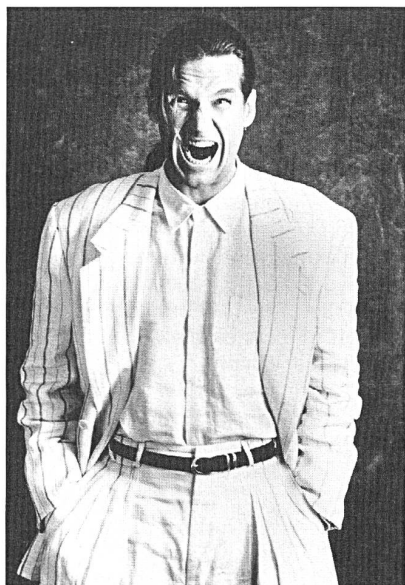
sistiert Anne widerwillig in einer Videothek, dem Sockel des abgeschwenkten Babel-Turms. Auch die Videothek liefert Teufelsblendwerk, ist eine Form der Kleinsthölle; die Kunden erscheinen Jack wie schrille, verzerrte Quälgeister des Fegefeuers, das er durchschreitet. Für Gilliam ist die Videothek ein gleichermassen negativ besetztes Äquivalent zum Hörfunk-Studio; beides sind symbolische Orte des oberflächlichen und seelenlosen Bilder- beziehungsweise Wortkonsums.

Der Moralist Gilliam ist immer ein Kritiker des Konsumismus gewesen. Am deutlichsten ist das vielleicht in TIME BANDITS geworden, wo er den Teufel selbst auftreten lässt, der in einem finsternen, gothischen Babel-Schloss residiert und der die Macht über die Welt dadurch zu gewinnen gedenkt, dass er die Konsumwünsche der Menschen kennt und steuert und die moderne Technologie als Mittel zum Zweck beherrscht. Schon beim ersten Auftritt des Teufels lässt Gilliam ihn seine Hybris artikulieren: «Ich bin das Böse ... Ich habe die Macht der Welt. Und die Welt wird sich verän-

Mercedes Ruehl und Amanda Plummer



dern, weil ich die Dinge verstehe. Mein Spezialgebiet sind Digitaluhren, und bald werde ich wissen, wie Videorecorder und Autotelefone funktionieren. Und wenn ich weiss, wie das funktioniert, kenne ich mich bald mit Computern aus. Beherrsche ich erst alle Computer, werde ich demnächst oberstes Wesen sein.»



Jeff Bridges als Jack

In *THE FISHER KING* hat der Teufel die Videothek bereits zu seiner Bastion gemacht. Parrys Dulcinea Lydia, eine gierige Konsumentin ohne Kultur, erhält einen Jahresgutschein für die Videothek. Da sie genauso masslos Groschenromane verschlingt wie sie in Restaurants über Knödel herfällt, warum soll sie dann nicht auch Videos fressen? In einem geschmacklosen kabarettistischen Auftritt verkündet ein Transvestit in buntem Flitter (dominant: die im Film negativ besetzte Farbe Rot) mit schriller Singstimme und so falsch singend wie nur möglich: *«Everything's coming up videos!»*

*

Jeder lebt in seiner Hölle. Durch alle Innendekorationen in *BRAZIL* ziehen sich Rohre, Schläuche, Kabel; immer wieder lodern Feuer auf, kommt es zu Explosionen, bricht ein Inferno aus. Der Held wird von Dämonen verfolgt, wird gefoltert und gequält, als sei er in eine Bosch-Vision geraten, und entflieht zuletzt in eine bessere, aber nur erträumte Welt. Er ist ein Gefangener seiner Phantasie; aber in einer Welt, in

der die Wirklichkeit ein Gefängnis ist, kann die Phantasie auch zur Freiheit werden.

Ähnliche Bilder und Ideen schon in *TIME BANDITS*. Und so wie sich Sam Lowrys hochtechnologische Wohnung in *BRAZIL* irgendwann als ein monströses Chaos aus Rohren und Schläuchen enthüllt, ist auch Parrys Aufenthaltsort nach seinem persönlich erlebten Inferno Ausdruck der inneren Hölle, in der er lebt: ein Heizungskeller, verrohrt und verkabelt, ein ganz bizarrer Raum unter der Erde, den er sich wie eine Totenkultstätte einrichtet, wie ein Mausoleum, eine Krypta.

Die Charaktere gehen durch ein Fegefeuer – bis zu ihrer Läuterung. Der Rote Ritter mit seinem flammenwerfenden Helm ist Parrys persönlicher Dämon, nur Parry sieht ihn – bis Jack sich Parrys Kleidung überstreift, sich in die Haut des anderen begibt, dann hat auch er Visionen (die in der Endfassung des Films allerdings sehr zurückgenommen sind).

Die Farbe Rot verweist auf das Blut, das auf Parry spritzte, als seine Frau ermordet wurde, der feuerspeiende Helm auf das Mündungsfeuer des Gewehrs, mit dem seine Frau erschossen wurde. Die Horror-Erscheinung des Ritters ist also als Abstraktion von Parrys fragmentarischer Erinnerung an sein Schockerlebnis decodierbar. Darüber hinaus konnotieren die Farbe Rot, das Feuer, der Rauch die Hölle.

Aber der Rote Ritter ist auch eine moralische Instanz und deshalb nicht ganz so eindeutig festzulegen. Zwar erscheint er einerseits als Dämon, als Teufel, als eine abstrakte Erscheinungsform des Mörders, andererseits findet er sich aber als Emblem am sakralen Buntglasfenster der Gralsburg, in die Jack Lucas einsteigt, den Gral zu entwenden.

Der Milliardär Langdon Carmichael, dem das burgartige Stadthaus gehört, sitzt in todesnahe Schlaf – auch er: siech wie Amfortas/Parry und lebensmüde wie zeitweilig Jack Lucas – in seiner Bibliothek, in der sich auch der „Gral“ befindet. Carmichael sieht so aus, wie man sich die alten Patriarchen oder wie man sich Gottvater vorstellt. Er ist auf dieser Imaginationsebene der Erzählung der Gralshüter, ein „Hausmeister Gottes“ (wie auch Parry einer sein möchte), also eine positive Figur. Und er hat einen Namen, der an jenen Erzengel erinnert, der einst Luzifer, der sich in seiner Hybris anmassete, wie Gott zu sein, vom Himmel in die Hölle stürzte. Carmichael trägt einen roten Morgen-

mantel, der ihn mit dem Roten Ritter identifiziert (im Nachspann wird bezeichnenderweise der Darsteller Carmichaels nicht genannt, wohl aber der Darsteller des Roten Ritters aufgeführt).

Der rabiate Erzengel Michael, der Gralsritter Carmichael ... – der Rote Ritter, eben noch Dämon der Hölle, erscheint so gesehen äusserst ambivalent. Es ist als würden Gralsburg und Klingsors Zauberschloss miteinander verschmelzen und als wären Amfortas und sein grösster Widersacher nur zwei Aspekte ein und derselben Figur. Aber auch der Teufel handelte ja nach mittelalterlichen Vorstellungen im Dienste des obersten Wesens und war mit anderen Worten in der Hierarchie des Himmels so etwas wie ein Hausmeister Gottes, wenn auch nur öffnungsbefugt für die untersten Pforten.

Peter Kremski

Die wichtigsten Daten zu *THE FISHER KING*: Regie: Terry Gilliam; Regieassistent: David McGiffert, Joe Napolitano; Buch: Richard LaGravenese; Kamera: Roger Pratt; Kameraführung: Craig Haagensen; Kamera-Assistent: Nicholas J. Masuraca; Spezialeffekte: Robert McCarthy; Schnitt: Lesley Walker; Kostüme: Beatrix Pasztor; Production Designer: Mel Bourne; Art Director: P. Michael Johnston; Set Decorator: Cindy Carr; Set Designers: Jason R. Weil, Rick Heinrichs; Modell-Beratung: Bill Cruise; Musik: George Fenton; Musik-Beratung: Ray Cooper; Ton-Schnitt: Peter Pennell.

Darsteller (Rolle): Robin Williams (Parry/Henry Sagan), Jeff Bridges (Jack Lucas), Amanda Plummer (Lydia Sinclair), Mercedes Ruehl (Anne Napolitano), Michael Jeter (obdachloser Cabaret-Sänger), William Jay Marshall (jamaikanischer Penner), Chris Howell (Roter Ritter), Tom Waits (Rollstuhl-Penner), David Pierce (Lou Rosen), Lara Harris (Sandra), Brian Michaels (kleiner Junge), Christian Clemenson (Edwin Malnick), Lisa Blades (Henrys Ehefrau), Jayce Bartok (erster Schläger), Dan Futterman (zweiter Schläger), Richard LaGravenese (Zwangsjacken-Yuppie), Bradley Gregg (Hippie-Penner), William Preston (Penner John), Ted Ross (Limo-Penner), James Remini (Hotel-Penner), John Hefferman (Börsenmakler-Penner), Anita Dangler (Klofrau).

Produktion: Hill/Obst-Production für Tri-Star Pictures; Produzentinnen: Debra Hill, Lynda Obst; assoziierte Produzenten: Stacey Sher, Anthony Mark; Produktionsleitung: Anthony Marks. USA 1991. 35mm, Technicolor, Panavision. Dauer: 137 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève; D-Verleih: Columbia, Frankfurt/München.