

Hintergrund

Autor(en): **Vian, Walt R. / Booorman, John**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **27 (1985)**

Heft 144

PDF erstellt am: **23.03.2021**

Persistenter Link: <http://doi.org/10.5169/seals-867437>

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.

tung dieser Indianerkulturen und des Tropenwaldes - wer wollte da schon etwas dagegen haben. Wahrscheinlich ist auch, dass diese Botschaft durch einen Spielfilm weit mehr Menschen erreichen wird, als durch flammende Reden oder ausgewogen formulierte Essays. Aber sicherlich wollte John Boorman mehr! Obwohl Boorman Filmemachen für einen Ausdruck der zivilisatorischen Neurose hält, Neuheiten herzustellen die niemand braucht, und als Prozess sieht, «unmögliche Probleme für sich selber zu schaffen, die man dann nicht lösen kann». Er wollte ein magisches Lichtspiel schaffen! Aber er weiss auch sehr genau: «Alles fliesst in einen Film. Filme sind Zeugen und Testamente ihrer Zeit. All der Ärger und die Liebe, die Schmerzen, der Ehrgeiz - alles was während der Herstellung gefühlt wird - sikkert ins Zelluloid.»

Vielleicht waren nur die Widersprüche, die er bereits vorgefunden, zu gross.

* * *

So zwiespältig mich auch THE EMERALD FOREST zurücklässt, so eindeutig begeistert bin ich von John Boormans Tagebuch «Money into Light», das die Entstehungsgeschichte des Films beschreibt und gleichzeitig weit über die Grenzen einer reinen Beschreibung hinaus vorstösst. Denn zum grösseren Teil enthält es Eindrücke, Überlegungen und Erinnerungen, zu denen auch noch der aufmerksamste und hartnäckigste Beobachter niemals hätte vordringen könnten.

Für mich ist es das interessanteste, was seit François Truffauts Tagebuch zu den Dreharbeiten bei FAHRENHEIT 451 (1966) über die Herstellung von Filmen geschrieben wurde. Es ist eine Fundgrube an Einsichten ins Filmschaffen überhaupt: Boorman hält mit seinen Ansichten nicht hinter dem Berg, hat (auch abgesehen von THE EMERALD FOREST) abenteuerliche Erfahrungen mit Filmen gemacht, und kennt viele renommierte Filmschaffende, von denen er amüsante oder aufschlussreiche Geschichten zu erzählen weiss, die er geschickt in das hervorragend geschriebene Tagebuch einfließen lässt.

Walt R. Vian

Die allerwichtigsten Daten zum Film:

Regie: John Boorman; Drehbuch: Rospo Pallenberg; Kamera: Philippe Rousselot; production designer: Michael Seymour; set designer: Simon Holland; Musik: Junior Homrich, Brian Gascoigne.

Darsteller: Powers Boothe, Meg Foster, Charley Boorman, Dira Paes, Rui Polonah, Claudio Moreno, Tetchie Agbayani, Paulo Vinicius, Eduardo Conde, Estee Chandler u.v.a.

Produktion: Embassy Pictures. Produzent: John Boorman; Co-Produzent: Michael Dryhurst; Executive Producer: Edgar F. Gross. Manager in Brasilien: Hector Babenco. Gedreht: März bis Juli 1984 im Nordosten von Brasilien. USA / Brasilien. 1985. CH-Verleih: Monopole Pathé

Buchhinweis:

Money into Light - THE EMERALD FOREST. A Diary by John Boorman. Verlag: Faber and Faber, London 1985 (ISBN 0-571-13731-8). Das Tagebuch von John Boorman zur Produktion und den Dreharbeiten von THE EMERALD FOREST; mit Eintragungen ab 1. Juni 1982 bis 13. März 1985

FILMBULLETIN: *Glauben Sie, dass Filme die Welt verändern können?*

JOHN BOORMAN: Die Wahrnehmung der Welt mit dem Kopf verändern sie nicht, aber vielleicht vermögen sie die Herzen der Menschen zu ergreifen. Ich könnte mir vorstellen, dass Menschen emotional bereiter sind, das Thema Zerstörung des Tropenwaldes ernst zu nehmen, wenn es durch einen Zeitungsbericht oder ein Gespräch aktualisiert wird, nachdem sie THE EMERALD FOREST gesehen haben.

Haben Sie die Form des Spielfilms gewählt, um mehr Leute zu erreichen als dies mit einem Dokumentarfilm möglich wäre?

Mein Ausgangspunkt war die dramatische Geschichte, in der ein Vater seinen Sohn jahrelang im Dschungel wiederzufinden versucht, weil es eine sehr starke Geschichte ist.

Dann war ich auch vom Stammesleben fasziniert und hoffte, dass mir die Geschichte Gelegenheit böte, das Leben von Indianerstämmen eingehender zu erforschen. Zur Vorbereitung von THE EMERALD FOREST habe ich sodann auch einige Zeit mit einem Stamm gelebt.

Ich habe jahrelang Dokumentarfilme gedreht, bevor ich meinen ersten Spielfilm - auch aus einer Frustration mit den Beschränkungen des Dokumentarfilms heraus - in Angriff nahm. Dokumentarfilme betrachten immer nur Oberflächen, zeigen äussere Erscheinungsformen, und es stellt sich immer das - oft frustrierende - Problem, dass allein das Vorhandensein einer Kamera die Ereignisse verändert.

Ich ziehe es vor, Beobachtungen anzustellen und sie dann mit meiner Vorstellungskraft dramaturgisch zu verarbeiten: Fiktion ist, im Grunde genommen, lediglich die Wahrheit, die von den Fakten befreit wurde. Ich habe viele Dokumentarfilme über die Amazonas-Indianer gesehen und glaube, dass wir mit THE EMERALD FOREST etwas erreichten, was keiner von ihnen schafft. Vielleicht ist es arrogant zu glauben, dass ich einen Film aus der Geisterhaltung eines Indianerstammes heraus gestalten konnte, aber das habe ich zu realisieren versucht. Selbstverständlich stützte ich mich dazu nicht nur auf meine Beobachtungen und meine Vorstellungskraft. Anthropologen, Ethnologen, vor allem aber auch Indianer selbst, haben mich ständig beraten und mir weitergeholfen. Und Sie wollten diese Indianerkultur mit unserer modernen Zi-

vilisation zusammenstossen lassen.

Genau. Die Geschichte dramatisiert die Situation hervorragend. Die Indianer die in THE EMERALD FOREST agieren, waren wohl keine Schauspieler.

Der einzige Schauspieler unter ihnen ist Rui Polonah, welcher den Häuptling und zweiten Vater von Tommy spielt. Er ist Halb-Indianer und hat schon für Werner Herzog kleinere Rollen gespielt. Alle andern haben wir unter Indianern, welche dem Stammesleben bereits entfremdet in den Städten wohnen, ausgesucht, denn ich wollte keine Indianer einsetzen, die noch in Stämmen leben. Das Training für die Arbeit an einem Film hätte ihre Lebensart korumpiert. Das wäre unverantwortlich und unmoralisch gewesen.

Wir haben unsere Darsteller zurück in den Dschungel gebracht und für die Filmarbeit drei Monate lang ausgebildet. Sie hatten keinerlei Schauspiel- oder Filmfahrung. Wir haben ihnen beigebracht, vor einer Kamera zu agieren - irgendwie (lacht).

Es war wohl schwieriger, den Film zu finanzieren und zu produzieren, als ihn dann zu drehen.

(lacht) Ich fürchte, das trifft auf jeden Film zu.

Natürlich war es ein ständiger Kampf, das Kapital zu beschaffen und im Fluss zu halten. Auch die Logistik war eine enorme Aufgabe - wir hatten in ganz unwegsamen Gegenden jeweils um die 200 Leute und die ganze Ausrüstung an Ort und Stelle zu bringen, womit - unter den Arbeitsbedingungen im Amazonasgebiet: Hitze, Feuchtigkeit, der Regen, die Insekten... - unvorstellbare Probleme verbunden waren. Ich darf mich allerdings nicht beklagen, denn ich habe all diese Schwierigkeiten ja selber in die Welt gesetzt.

Ich vermute hinter Ihrer Bemerkung aber auch die Frage: wieviel Energie bleibt, um Regie zu führen, kreativ zu arbeiten, wenn soviel Mühe in die Logistik und die Produktion gesteckt werden?

Well (lacht wiederum ausgiebig) - auch diesen Ausgleich muss man sich immer abringen. Das interessante Phänomen bei THE EMERALD FOREST war, dass alle Beteiligten fühlten, wie wir stärker wurden nach den ersten zwei, drei Wochen, die sehr schwierig waren. Als wir uns einmal ans Klima gewöhnt hatten, wurden wir immer kräftiger, sodass wir bei Abschluss der Dreharbeiten statt ausgelaugt in Hochstimmung waren. Der Tropenwald ist eben eine ganz ge-

sunde Umwelt - mit sehr viel Sauerstoff.

Das eingesetzte Kapital aber war hoch.

Nach amerikanischen Massstäben war THE EMERALD FOREST mit einem Budget von 15 Millionen Dollar kein teurer Film. Wir realisierten ihn dann für 13.5 Millionen, obwohl ich nicht weiss, wie wir das schafften.

Das Geld wurde zunächst von der britischen Firma Goldcrest aufgebracht, welche Filme wie THE KILLING FIELDS, GANDHI oder CHARIOTS OF FIRE produziert hatte. Dann gab es einen Wechsel im Management und drei Wochen vor Drehbeginn wurde entschieden, dass sie den Film nicht machen wollten. Ich hatte also jemand anderen zu finden: das war wohl der schwierigste Augenblick im ganzen Unternehmen THE EMERALD FOREST.

Schliesslich stieg Embassy Pictures ein, eine kleine amerikanische Firma - aber es war nicht die glücklichste Verbindung, weil sie im amerikanischen Markt keine Macht darstellen. Doch damals hatte ich keine Alternative und musste nehmen, was ich kriegen konnte, um die Produktion in Gang zu halten.

Sie haben in Hollywood und im britischen Film gearbeitet. Gibt es Unterschiede, etwa in der Arbeitsweise?

Bei THE EMERALD FOREST war Philippe Rousselot, ein Franzose, für die Kamera verantwortlich, der seine französischen Assistenten und Beleuchter mitbrachte. Etwa ein Viertel der Equipe war also französisch, ein Viertel britisch und die verbleibende Hälfte brasilianisch.

Als ich HELL IN THE PACIFIC drehte, hatte ich eine weitgehend japanische Equipe. Ich habe mit ganz verschiedenen Filmcrews gearbeitet und kann Ihnen versichern, dass es keine sehr grossen Unterschiede gibt. Das Einzige, was man vermeiden muss, ist in einem Hollywoodstudio zu drehen: da finden sich alle erdenklichen Einschränkungen durch die Gewerkschaften und die Bürokratie. Auch ist es nie sehr angenehm, so direkt unter den Augen der Manager des Filmbusiness' zu arbeiten.

Würden Sie demnach nie mehr im Studio arbeiten?

Das hängt von den Umständen ab. Vom Standpunkt der Kosten ist das Studio der teuerste Ort, einen Film herzustellen. Die Gewerkschaften haben die Preise die ganze Zeit massiv in die Höhe getrieben. In Amerika werden deshalb immer mehr Filme von den Hauptzentren Los Angeles und New York in die

sogenannten «right to work» Staaten verlagert: Bundesstaaten, welche die Gewerkschaften nicht anerkennen. Da kann man diejenigen Leute beschäftigen, mit denen man arbeiten will, was die Kosten eines Films um vielleicht 50 % reduziert.

Sind die Schwierigkeiten mit den Gewerkschaften denn so gross?

Sie treiben einfach die Preise zu hoch und schaffen oft ganz absurde Situationen. Da kommt etwa die Gewerkschaft, welche die Fahrer vertritt vorbei: wie hoch ist dein Budget? - 10 Millionen - 10 Millionen, das bedeutet 30 Fahrer. Sie müssen, unabhängig davon ob sie benötigt werden oder nicht, engagiert werden. Sie werden nach Höhe des Budgets zugeteilt, auch wenn sie dann tätigkeitslos herumsitzen: das grenzt an Wahnsinn.

Sie ziehen es also vor, «on location» zu arbeiten?

In der Tat. Wenn man eine Equipe von ihrem gewohnten Arbeitsort und von zu Hause wegführt, dann schliesst sie sich enger zusammen und der Film wird zu ihrem Leben. Mir liegt daran, eine Filmequipe auf eine Expedition mitzunehmen. Der Film soll zu einer Entdeckungsreise und zu einem Abenteuer werden. Mich interessiert, wie sich Leute unter extremen Bedingungen und Umständen verhalten, denn es ist immer interessant, was geschieht, wenn Leute an ihre Grenzen getrieben werden.

Beeinflusst das die Kraft Ihrer Bilder? Tun Sie es also um einen besseren Film zu schaffen?

Ich glaube, dass dies tatsächlich im besten Sinne der Fall ist. Es ist so schwierig, mit so vielen Beteiligten und der ganzen technischen Ausrüstung etwas Magisches zu schaffen, und jeder Regisseur hat andere Mittel und Wege, das zu erreichen. Wie Sam Fuller einmal sagte: «Film is whatever works» (lacht).

Ich hatte viele Theorien über das Filmmachen, aber ich habe eine nach der andern abgestreift, weil es einfach stimmt: was immer funktioniert ist richtig. Meine persönliche Methode ist es, eine Art Spannung zu erzeugen und die Darsteller in sehr intensive Situationen zu manövrieren, so dass sie Dinge in sich selber entdecken, die unter anderen Umständen verborgen blieben.

War es angenehm mit Lee Marvin zu arbeiten?

Wunderbar. Haben Sie mit ihm gesprochen?

Nein, die Assoziation kam nur,

weil Sie Samuel Fuller erwähnten.

Lee ist ein wunderbarer, sehr instinktiver, kraftvoller Darsteller, der über eine kolossale Technik verfügt. Ich lernte enorm von ihm als wir damals POINT BLANK drehten. Er war mir eine grosse Hilfe und ich lernte von ihm fast alles über die Beziehung zwischen dem Darsteller und der Kamera. Manche Darsteller können sich in Beziehung zur Kamera zu bringen und andere nicht.

Wenn ein Darsteller die Markierungen sehr präzise einhalten kann, wird es möglich sehr komplexe Kamerabewegungen auszuführen. Wenn er es nicht beherrscht, muss das vereinfacht werden. Als ich DELIVERANCE machte, hatte ich vier technisch sehr versierte Darsteller. Der Film hat lange, sehr komplexe Einstellungen, mit Darstellern, die in und aus der Position gehen, mit Perspektiven die sich verändern...

Bereiten Sie die Einstellungen so präzise vor, dass Sie in solchen Fällen zu Änderungen gezwungen werden?

Jede Einstellung wird zwar sehr präzise geplant, aber ich bin jederzeit zu Veränderungen bereit - nicht nur aus negativen Gründen, sondern auch, um sie zu verbessern. Es kommt schliesslich vor, dass ein Darsteller besser ist, als man erwartet hat.

Machen Sie diese Vorarbeiten allein oder zusammen mit dem Kameramann?

Ich gehe alles mit ihm durch, aber ich entwerfe die Einstellungen und Kompositionen immer selber, ich bestimme auch die Objektive. Natürlich ist es wunderbar, mit einem guten Kameramann zu arbeiten, mit dem man die eigenen Vorstellungen noch verbessern kann.

Haben Sie Ihren bevorzugten Kameramann?

Ich habe mit einigen ganz hervorragenden Kameramännern gearbeitet. Vilmos Zsigmond. Conrad Hall. Gooffrey Unsworth. Philippe Rousselot. Philip H. Laithrop, der POINT BLANK für mich ausgeleuchtet hat - ein ausgezeichnete Kameramann. Aber irgendwie hatte ich Geoffrey Unsworth, der leider mittlerweile gestorben ist, sehr gern, weil er ein Magier war und einen ausgeprägten Sinn fürs Wunderbare hatte. Er war auch sehr einfühlsam gegenüber den Darstellern, die ihn verehrt haben und sich vollständig sicher mit ihm fühlten.

Vilmos und Hall sind brillante Kameramänner, haben aber nicht dasselbe Einfühlungsvermögen für die Darsteller. So ge-

sehen sind sie viel selbstsüchtiger und sehen einen Film weit weniger als ein Ganzes. Philippe Rousselot hat eine wunderbare Sensibilität. Er fühlt immer viel eher für den Film, als für die Kamera allein, und das ist sehr angenehm.

Ist die Information richtig, wonach Sie auch mit der Ausbildung junger Filmemacher beschäftigt sind?

Ich habe zwei jungen Filmemachern zu einem Start verholfen, indem ich ihre Filme produzierte: ANGEL für Neil Jordan und DREAM ONE für Arnaud Selignac. Denn mir scheint, dass es besser ist, jungen Filmern zu helfen, tatsächlich Filme zu drehen, als sie theoretisch auszubilden, denn man lernt nur in der Praxis wirklich filmen.

Ihr Credit für ANGEL ist Executive Producer.

Auf eine Art war ich der Vater des Films. Ich habe Neil beim Drehbuch geholfen, half ihm das Projekt zu finanzieren, half bei den Vorbereitungen, zwang ihn über den Umgang mit den Darstellern und die Entwürfe der Einstellungen nachzudenken und habe ihn bei der Besetzung beraten. Von den Dreharbeiten hielt ich mich fern, diskutierte aber mit ihm die Rushes und half ihm dann wieder ein schönes Stück bei der Montage.

Überwachen Sie jeweils auch die Montage Ihrer eigenen Filme?

Ich bin als Cutter ausgebildet und mache die Montage, zum allergrössten Teil, selber. Das gefällt mir. Es ist der beste Teil der Arbeit an einem Film.

Aber Sie möchten nicht mehr ausschliesslich als Cutter arbeiten?

Filme machen ist ein sehr intimes, persönliches Handwerk - das sollte es wenigstens sein. Darum ist die Arbeit an Filmen auch viel angenehmer als jene beim Fernsehen, wo alles so bürokratisiert und durchorganisiert ist...

Sie arbeiten aber mit sehr grossen Equipen - ist das kein Widerspruch?

Wenn Sie einen grossen Film machen, brauchen Sie viele Helfer. Der tatsächliche Arbeitsprozess aber ist - nachdem die logistischen Probleme einmal gelöst sind - dann dennoch sehr intim: die Zusammenarbeit mit den kreativen Mitarbeitern sehr eng und persönlich.

Mit John Boorman unterhielt sich Walt R. Vian