

Harald Mühlbeyer

«Perception is a Strange Thing»
Die Filme von Terry Gilliam

SCHÜREN

Inhalt

Dank	6
1. Einleitung	7
2. Gilliams Anfänge bei Monty Python	12
2.1 MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL	19
Exkurs: Englischer Humor	21
2.2 THE CRIMSON PERMANENT ASSURANCE	27
3. JABBERWOCKY	32
3.1 Lewis Carrolls <i>Through the Looking-Glass and What Alice Found There</i>	32
Exkurs: Nonsens	35
3.2 Terry Gilliams JABBERWOCKY	38
4. Träume und Helden	53
5. TIME BANDITS	57
6. BRAZIL	71
7. Die Probleme um BRAZIL und THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN	100
8. THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN	112
9. THE FISHER KING	126
Exkurs: Parzival und der Gral	127
10. TWELVE MONKEYS	136
11. FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS	154
12. «The Man Who Killed Don Quixote»	170
13. THE BROTHERS GRIMM	172
14. TIDELAND	192
Interview zu TIDELAND	193
12. THE IMAGINARIUM OF DR. PARNASSUS	207
13. «Perception is a strange thing»	226
Film- und Literaturverzeichnis	232

1 Einleitung

Man kann einen Film von Terry Gilliam an jedem Einzelbild erkennen. Es ist überfüllt bis in die Ecken des Hintergrundes. Die Handlung spielt sich auf verschiedenen Bildebenen ab, oftmals mit verzerrender Linse, aus einem ungewöhnlichen Blickwinkel aufgenommen. Die Bildelemente sind bizarr, fast surreal angeordnet. Irgendein Gegenstand im Bild ist im Verfall begriffen. Jedes Detail steht in Beziehung zu den anderen Bildelementen, das Bild erzeugt Echos im Mediengedächtnis des Zuschauers, es eröffnet einen Assoziationsraum, der es zu einem symbolischen Zeichen macht und einen Mehrwert schafft, der über die reine Bildinformation hinausgeht. Gilliam macht in seinen Filmen keine Pause, er lässt Bild auf Bild folgen und sorgt so für eine Flut, die den Zuschauer beim ersten Sehen durchaus überfordern kann.

Gilliam bemüht sich, seine Bilder so dicht wie möglich zu gestalten. Davon legen Louis Pepe und Keith Fulton in ihrer Dokumentation *THE HAMSTER FACTOR AND OTHER TALES OF TWELVE MONKEYS* Zeugnis ab, dem *Making of* von *TWELVE MONKEYS* (USA 1995). Der titelgebende «Hamster-Faktor» bezieht sich auf eine vier Sekunden lange Einstellung in *TWELVE MONKEYS*, in denen ein Hamster auf einem Laufrad hinter einer halbtransparenten Wand *nicht* zu sehen ist. Dieser Hamster hat während der Dreharbeiten Gilliam unendlich viel Mühe und alle Beteiligten unendlich viele Nerven gekostet – im fertigen Film ist er nicht mehr als ein undefinierbarer Schatten. Der «Hamster-Faktor» ist also ein kleines Detail, das Gilliam einem Bild hinzufügt, und durch das das Bild zu einem Gilliam-Bild wird. Genau dieses eine kleine Bildele-

1-2 Kein Hamster zu sehen.
Oder doch...?
... da ist er ja!





3 «That became the Hamster Factor. The assumption is that every time I do a shot and people think they know what the shot is, I add one element that's gonna completely bugger up the whole thing. It's gonna take a day to do where normally the shot would only take five minutes to do. And it's a bit of detail that probably doesn't mean anything to anybody but myself.»

Terry Gilliam (THE HAMSTER FACTOR AND OTHER TALES OF TWELVE MONKEYS, Regie: Keith Fulton, Louis Pepe.)

ment ist entscheidend für Gilliam, und er legt Wert darauf, dass dieses Detail, auf das er fixiert ist, stimmt.

In der Wirtshausszene von *BROTHERS GRIMM* (GB/CZ/USA 2005) turnt ein Affe durchs Bild; und am Anfang von *THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN* (GB/BRD/I 1988) sehen wir im Bildhintergrund einen Verurteilten am Galgen hängen, auf dessen Schultern der Henker herumhüpft, damit endlich der Tod eintritt.

Es geht dabei einerseits darum, ein möglichst vielschichtiges Bild zu kreieren, es anzufüllen mit einer Überdosis an visuellen Informationen. Und es geht Gilliam andererseits darum, mit diesen Informationen etwas auszusagen, nicht einfach beliebig den Film zu füllen, sondern, im Fall des Hamsters in *TWELVE MONKEYS*, durch das Symbol des sinnlos laufenden Tieres in seinem Rad dem Film einen nochmals erweiterten Sinn zu geben. In diesem Detail steckt die Assoziation von Sisyphusarbeit ebenso wie das ständige Wiederholen des ewig Gleichen: In diesem Symbol drücken sich zwei der wichtigen Grundthemen des Films aus. Der Hamster, gefangen in seinem Rad, ist eine metaphorische Übertragung der Situation, in der sich die von Bruce Willis gespielte Filmfigur Cole befindet, der in einer ewigen Zeitschleife wieder und wieder zurück muss zu einer zum Tode verdamnten Menschheit und dabei von der Sinnlosigkeit seines Tuns weiß, gefangen zwischen verschiedenen Zeitebenen und zwischen Realität und Wahnsinn. Und er steht für den gesamten Film, der in einer Kreisbewegung beinahe wie eine Endlosschleife an seinem Ende wieder an seinem Anfang steht. Nur: diesen Hamster

bemerkt man beim Betrachten des Films gar nicht, selbst wenn man darauf achten möchte. Er wirkt – wenn überhaupt – eher unterhalb der Bewusstseinsschwelle des Zuschauers, ein subliminaler Ausdruck der Fülle, die das Einzelbild eines Gilliamfilmes enthält.

Es gibt in *THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN* eine Szene, die ebenfalls als Sinnbild für das Kino von Terry Gilliam gelten kann: «Kindly be so good as to remove your knickers», hatte der Baron gebeten, und so wogt und wallt nun in einem Theatergebäude ohne Dach ein riesiges Luftschiff, versehen mit einer reich verzierten Gondel, erschaffen mit freundlicher Unterstützung der Damen der Stadt: Es ist zusammengenäht aus unzähligen Stücken Damenunterwäsche. Der Baron möchte als Verstärkung im Kampf gegen die Türken seine alten Gefährten suchen und hat sich, um die belagerte Stadt zu verlassen, diesen Ballon bauen lassen. Damit steht er am Anfang einer Reise in fantastische Abenteuer, die auf den Mond, in einen Vulkan, in einen riesigen Fisch führen wird. Ebenso bedeutet Gilliams Kino, zusammengesetzt aus unzähligen Teilen (die teilweise auch nicht ganz stubenrein sind) und gleichzeitig bunt verziert, den Anfang einer Fantasie-Reise des Zuschauers, der ungeahnte Bilder und ungewöhnliche Geschichten sehen wird, die ihm auch nach dem Film in Erinnerung bleiben werden. Aus Vorhandenem aufgebaut und doch als selbstständiges Werk aus eigenem Recht und mit neuem, aufregendem Ziel hebt Gilliams Kino darauf ab, die Visionen seines Schöpfers auszudrücken und gleichzeitig das Publikum zum Staunen zu bringen.

So beinhaltet sich der große Film in symbolhafter Form selbst, sozusagen als Mikrokosmos. Ähnliche visuelle Symbolik der Selbstreflexivität findet sich immer wieder in Gilliams Filmen: In *TIME BANDITS* (GB 1981) Kevins Kinderzimmer voll Spielzeug, aus dessen Unordnung die Bilder des späteren Films erwachsen; in *THE FISHER KING* (USA 1991) die Videothek, in der alle Sorten von Filmen unterschiedslos nebeneinander stehen, vom Klassiker bis zum Pornofilm «Ordinary Peepholes»; in *TWELVE MONKEYS* die Monitorkugel, die zwischen James Cole (Bruce Willis) und das Panel seiner Ärzte/Aufseher geschaltet ist, die Bilder in unzähligen



4-5 Gilliams Ballon hebt ab in die Welt der Abenteuer.

Facetten aufnimmt und gleichzeitig – verzerrt, verkleinert – wiedergibt, und die Wunderwelten hinter dem Spiegel in *THE IMAGINARIUM OF DR. PARNASSUS* (CAN/GB 2009). All diese Bilder können als Symbole für das Kino von Terry Gilliam gelten.

Dies ist die Art, wie Gilliam seine Filme anlegt: Er hat eine fortschreitende Handlung an der Oberfläche, der er durch kleine Zugaben, durch kleine Details in der Mise en Scène, durch symbolische Assoziationen größere Bedeutung verleiht, bis jedes einzelne Bild mehr ergibt als die Summe seiner Einzelheiten – und sich im fortlaufenden Film dieser Mehrwert des Einzelbildes Frame für Frame potenziert. Die andere Seite freilich ist, dass ein normaler Zuschauer, selbst wenn er den Film mehrmals sieht, niemals alle Details erkennen wird; und doch erhält er ein Gespür, dass es hinter den Bildern, hinter der Handlung weitergeht, dass darunter liegende Schichten darauf warten, erkannt – oder zumindest erahnt – zu werden. Vielleicht muss man den Hamster gar nicht sehen, vielleicht genügt es, seine Aura zu spüren. Deshalb nutzen sich auch die meisten Filme von Terry Gilliam (mit der möglichen Ausnahme des Blockbuster-Versuchs *THE BROTHERS GRIMM*) nicht ab, und man kann sie noch nach Jahren neu und anders wiedersehen.

Gilliams Kino ist mehr als ein Bilderrausch. Die vielen Details, die seine Bilder enthalten, sind eben gerade nicht wahllos dem Film aufgesetzt. Mit seinen aufgeladenen Bildern will er neue Sinn- und Bedeutungsebenen erschließen. Und er will die Wahrnehmungsfähigkeiten des Zuschauers herausfordern, er will ihn dazu bringen, sich dem Film zu stellen und offen zu sein für seine visuellen Anforderungen. Seine Filme sollen unterhalten, auf einer ersten Ebene und in erster Linie. Es sind keine verkopften, intellektualistischen Filme, die nur mit dem Verstand aufgenommen werden sollen. Gilliam will alle Sinne ansprechen. Dabei korrespondiert die dem Film eingeschriebene An- und Aufforderung an den Zuschauer, genau hinzuschauen, um nichts zu verpassen, und sich (zunächst) weniger mit dem Kopf als mit dem Bauch auf den Film einzulassen, mit einem der Hauptthemen von Gilliam, das sich durch all seine Werke zieht: die Aufwertung von Fantasie und Träumen in einer mehr und mehr durchtechnisierten Welt.

Hinter dem Wald aus Bildern soll man die Bäume suchen. Gilliams Filme «bedeuten» immer etwas. Sie haben nicht

nur ein Grundthema, das sie behandeln, sie enthalten stets verschiedene Ansätze zu Gedanken, die leicht etwa ins Philosophische, gar Theologische schweifen können, die sich aber auch einfach auseinandersetzen mit den Grundregeln menschlichen Zusammenlebens in einer modernen, auch postmodernen Welt und mit den Bedingungen, die das Menschsein in dieser Welt des Kapitalismus, der falschen Träume, der fehlenden Abenteuer, der Absurditäten und des Wahnsinns noch ermöglichen. Den Filmen sind mythisch-mythologische Dimensionen (häufig) bewusst als intendierter Subtext unterlegt. Sie sind offen für weitergehende Gedanken des Zuschauers, kein geschlossenes System: Verweise, Zitate, Bild- und Sprachassoziationen bilden ein dichtes Netz mit vielen Anknüpfungspunkten, das nicht darauf ausgelegt ist, Gedanken und Gefühle zu kanalisieren, sondern anzuregen. Wie eine Collage aus verschiedenen Materialien unterschiedlicher Herkunft und Materialität angefertigt ist, so vereinen sich bei Gilliam historische, kunstgeschichtliche, genrespezifische und im weitesten Sinn mythologische Assoziationen mit witzigen und schrecklich-grotesken Elementen zu eigenständigen Werken, die eine eigene originelle Wirkung haben.

Dabei scheinen stets seine Anfänge als das einzige amerikanische Mitglied der britischen Komikergruppe Monty Python durch. Dort liegen die Wurzeln, aus denen die späteren Solowerke erwachsen.