

13. internationales forum des jungen films

berlin
19. 2. – 1. 3.
1983

24

THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT

Der Vertrag des Zeichners

| | |
|----------------------|--|
| Land | England 1982 |
| Produktion | British Film Institute, Channel Four Television |
| Buch und Regie | Peter Greenaway |
| Kamera | Curtis Clark |
| Kameraassistent | Luke Cardiff |
| Musik | Michael Nyman |
| Ton | Godfrey Kirby |
| Tonassistent | Clive Osborne, Bob Doyle |
| Ausstattung | Bob Ringwood |
| Kostüme | Sue Blane, Colin Macneil |
| Assistent | Ellen Cairns, Caroline Bayliss |
| Perücken | Peter Owen |
| Schnitt | John Wilson |
| Schnittassistent | John Taylor |
| Produktionsleitung | Peter Sainsbury |
| Produktionsassistent | Marie Meyrick |

Darsteller

| | |
|--------------|---------------------|
| Mr. Neville | Anthony Higgins |
| Mrs. Herbert | Janet Suzman |
| Mrs. Talmann | Anne Louise Lambert |
| Mr. Talmann | Hugh Fraser |
| Mr. Noyes | Neil Cunningham |

femer: Dave Hill, David Gant, David Meyer, Tony Meyer, Nicholas Amer, Suzan Crowley, Lynda Marchal, Michael Feast, Alastair Cummings, Steve Ubels, Ben Kirby, Sylvia Rotter, Kate Doherty, Joss Buckley, Mike Carter, Vivienne Chandler, Geoffrey Larder, Harry van Engel, George Miller

Uraufführung 27. 8. 1982, Edinburgh

Format 35 mm, Farbe
Länge 108 Minuten

Inhalt

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde England als eine Nation von landbesitzenden kleinen Adligen bekannt, die sicher in ihrer protestantischen Politik und wohlbehalten auf ihren gepflegten Landgütern lebten. Um ihre eigene gute Meinung von sich selbst zu stärken, bauten sie eindrucksvolle Häuser, legten Parks und

Gärten an, widmeten sich dem Gartenbau und förderten die Künste. Sie beschäftigten Maler, damit diese ihre Frauen, Pferde, Häuser und Gärten porträtierten – Maler, die gegen ein bescheidenes Entgelt und ein wenig Gastfreundschaft gern dem Ehrgeiz ihres Gönners schmeichelten und seinen Besitz und Wohlstand in Bildern festhielten.

Im Sommer 1694 besucht Mr. Neville, ein aufstrebender und ehrgeiziger Zeichner, das Haus des Landbesitzers Mr. Herbert in Compton Anstey in Wiltshire. Ursprünglich gegen seine bessere Einsicht – sein stolzer Anspruch, die Wahrheit zu zeichnen, übertrifft seine Schmeichelsucht – bekommt Mr. Neville einen Auftrag, nicht vom Besitzer, sondern von dessen Frau. Ein Vertrag wird unterzeichnet. Für den Preis von zwölf Zeichnungen des von einem Graben umgebenen Hauses und dessen Gärten bietet Mrs. Herbert Mr. Neville ihre großzügig gewährte, persönliche Gastfreundschaft an.

Minutiös in den Details zeichnet der Künstler ein Blatt nach dem anderen im Sonnenlicht und Schatten eines Gartens, der voller Vieldeutigkeiten und unerwarteter Begegnungen ist, bis ihn seine Liebe zur Wahrheit, auf die er so stolz ist, in die Falle gehen läßt. Durch geschicktes Manövrieren und elegante Erpressung, denen gegenüber sein eigener Opportunismus naiv erscheint, steckt Mr. Neville bald bis über die Ohren in einer häuslichen Intrige, die ihn nicht nur in den Verdacht eines Ehebruchs, sondern in noch viel größere Schwierigkeiten bringt.

Zu diesem Film

THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT ist ein Film über Figuren in einer Landschaft – für mich eine Gelegenheit, die Gemälde des 17. Jahrhunderts zum Leben zu erwecken und zu feiern und aus seltsamen Einfällen, Sprachfiguren, Wortspielen und Täuschungen eine kunstvolle Umgangssprache wiederzufinden, die heute leider oder Gott sei Dank nicht mehr in Gebrauch ist.

Historische Filme gehorchen dem gleichen Gesetz wie Science-Fiction-Filme, beide wollen sie eine in Aussehen, Stimmung, Bild und Dialog vollständige und in sich abgeschlossene Welt der Einbildung schaffen. Im Gegensatz zum Science-Fiction-Drama steht das Szenario des historischen Films schon fest, es ist Geschehenes, Vergangenheit. Ich fand es faszinierend und aufregend, vor einem schon vorhandenen historischen Hintergrund eine fiktive Handlung auszubreiten. Eine realistische Rekonstruktion habe ich allerdings nicht versucht, sie schien mir nicht so reizvoll, und da ich nicht besonders an einer 'Realismus' genannten Chimäre – in England eine filmische Obsession – interessiert bin, habe ich mir stilistische Freiheiten herausgenommen, die einen Geschichts-Perfektionisten nicht befriedigen dürften – die Perücken sind größer als jene, die ein Europäer des 17. Jahrhunderts trug; die englische Landschaft ist stets grüner, als man es bei einer englischen Landschaft für länger als drei Tage hintereinander erwarten kann, und alle Personen sprechen eine Umgangssprache, die literarischer und artikulierter ist, als man es je in irgendeiner englischen Gemeinde erwarten könnte.

In diese Szenerie habe ich einiges von dem eingebaut, was mich schon in meinen früheren Filmen beschäftigte – die strenge Ordnung durch eine bis zum letzten Buchstaben ausgeführte zentrale Idee, das Interesse an der Pracht und Vielfalt der englischen

Landschaft, eine große Besetzung verschiedenartiger und oft mit Absicht rätselhafter Personen (allerdings weniger als 92 wie in meinem Film *The Falls*), ein kunstvoller und dichter Dialog, Verwendung meiner eigenen Zeichnungen oder Gemälde, eine kontinuierliche Zusammenarbeit mit dem Komponisten Michael Nyman und eine im allgemeinen ironische Haltung in bezug auf Handlung, Ereignisse, Personen und Umstände.

Die Kamera bleibt – wie der Zeichner im Film – immer gleich distanziert und neutral – ein beobachtendes, unkritisches Auge, das sich in gleichem Maße für die Textur eines Gewebes, die Dürsterkeit des Kerzenlichtes und den Wind in den Ulmen interessiert, wie für das Gebaren eines Leichnams oder die Qual des Opfers einer sexuellen Gewalttat. So bleiben alle Ereignisse vieldeutig und reinterpreterbar. Nicht zufällig benutzt die Hauptperson, der Zeichner, 1694 ein optisches Gerät, um die Landschaft aufs Papier zu bringen, das sich im Prinzip kaum von dem des Kameramanns von 1982 unterscheidet, der damit die Landschaft von *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* auf den Film bannt.

Peter Greenaway

Über die Musik zum Film

Meine Musik zu *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* verbindet manche der noch 1967 musikwissenschaftlich offenen Fragen mit einigen recht klaren kompositorischen Absichten (und Mitteln) des Jahres 1982. Der Schauplatz des Films – England um 1695 – legte die Verwendung einer (ehemals) zeitgenössischen Musik nahe, insbesondere der Henry Purcells, nicht nur, weil er 1695 gestorben ist, sondern weil er der größte englische Komponist seiner Zeit war (und mehr oder minder bis heute geblieben ist). Meine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Purcell reicht zurück bis Mitte der 60er Jahre, als ich bei Thurston Dart meine (immer noch unvollendete) Doktorarbeit über den Kanon, die repetitive und systematische Musik im England des 16. und 17. Jh., zu schreiben begann. 1967 gab ich bei Stainer & Bell Purcells *Catches* heraus – die erste Ausgabe seit etwa 1740, die die seinerzeit ausgemerzten anstößigen Vokabeln wieder enthielt.

Während ich als Musikwissenschaftler vor allen Dingen auf eine möglichst werkgetreue Rekonstruktion des musikalischen Materials bedacht war, ausgehend von den gedruckten Quellen aus Purcells Zeit, brauchte ich mich als Komponist natürlich nicht an den Buchstaben von Purcells Musik zu halten und nicht einmal notwendigerweise an den Geist seiner Musik (obwohl es möglich ist, daß meine Transformationen ein Ideal darstellen, wie ich seine Musik gern gespielt hören würde). Ebenso wenig wollten Peter und ich uns mit einem witzlosen musikalischen Flickenteppich zufriedengeben, wie man ihn gewöhnlich in 'historischen' Filmen antrifft –; *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* könnte nur irrtümlich als Flickwerk angesehen werden (und wer wäre überhaupt an Reproduktionen von Antiquitäten interessiert?). So einigten wir uns auf eine Musik, die einerseits 'Purcell' und andererseits 'Nyman' und gleichzeitig beide sein würde, und wenn sie sich mehr dem letzteren annäherte, würde sie sich doch auch nie zu weit von ersterem entfernen: 1982 anno 1695.

Ein Präzedenzfall findet sich dafür in meinem *In Re Don Giovanni* (1977), in dem die musikalische Struktur der ersten 16 Takte der 'Registerarie' aus Mozarts *Don Giovanni* zerlegt und wieder zusammengesetzt wird, und zwar so, daß keine Note des Originals verlorengeht, während sich Klang und Stimmung verändern, weil sie sich einerseits auf Mozart und andererseits auf den Minimalismus, die 'Prozeß-Musik' und den Rock der 70er Jahre bezieht. Für die Musik von *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* bot sich ein ähnlicher Prozeß der Rekonstruktion, Neugestaltung, Neuerzählung, Neubelebung und Neuordnung an; kurz, sie mußte neu geschrieben werden, und zwar aus einem sorgfältig gefilterten, begrenzten Purcell-Material (begrenzt sowohl hinsichtlich der Erfordernisse des Films, als auch meiner eigenen Anforderungen als Komponist); auf jeden Fall aber so, daß das Harmonieschema der ausgewählten Musik und oftmals ihre melodischen und rhythmischen Stilmerkmale auch dem unaufmerksamen Hörer bewußt würden (obgleich ich nicht alle Komponenten einbezog wie z.B. in *In Re Don Giovanni* – manches an Purcells Melo-

dik bleibt hartnäckig 17. Jahrhundert).

So kehrte ich zum ersten Mal nach 15 Jahren zu der Ausgabe der Purcell Society, *Complete Works of Purcell*, zurück (und erinnerte mich an ein weiteres, unvollendetes Projekt – eine neue wissenschaftliche Edition seiner zwei- und dreistimmigen Lieder). Ich extrahierte die Baßstimmen und Chacconnes oder nahm besonders gelungene Details als Ersatz für die Baßstimmen heraus. Baßstimmen wählte ich aus dreierlei Gründen:

1. inspirierten derartige gleichförmige Harmonieschemen Purcell oftmals zu seinen besten Leistungen, wie z.B. bei 'Dido's Lament', 'Sound the Trumpet', und 'Music for Awhile', obwohl ich keines davon verwendet habe, weil sie zu bekannt sind – ich wollte eine Erinnerung – die an Purcell – und nicht Erinnerungen schaffen;

2. sind sie den endlos wiederholbaren, veränderbaren, wiederverwendbaren und schichtartigen Harmoniestrukturen am nächsten, mit denen ich gewöhnlich arbeite;

3. (und besonders im Zusammenhang mit diesem Film) könnte man diese geschlossenen harmonischen Systeme als musikalische Parallele zu den organisatorischen und zeitlichen Zwängen interpretieren, die der Zeichner Neville dem Herbertschen Haushalt auferlegt, als er daran geht, die bestellten 12 Zeichnungen von Haus und Gärten zu vollenden. Ursprünglich wollte ich für jede der beiden Serien von jeweils 6 Zeichnungen eine andere Baßstimme einsetzen (um für jede der von Neville ausgewählten Perspektiven eine 'Lesehilfe' zu geben), so daß jedes Stück mit der jeweiligen Zeichnung in den sechs Tagen ihres Entstehens hätte wachsen und sich entwickeln können. Dieser schöne Plan fiel den Erfordernissen der Filmlänge, der Montage und dem Grundproblem des Gleichgewichts zwischen Dialog –, Ton- und Musikebene zum Opfer, so daß ein Teil der ursprünglich vorgesehenen Musik nicht komponiert, ein Teil komponiert aber nicht aufgezeichnet, ein Teil aufgezeichnet aber nicht verwendet und ein Teil schließlich nur auszugsweise verwendet wurde. In der Konzertsfassung sind sämtliche Originalkompositionen enthalten und Teile des Materials sind sogar weiterentwickelt, als es in der Filmfassung möglich war.

Das Vergnügen, mit Peter Greenaway zusammenzuarbeiten, bestand u.a. darin, daß ich ihm sowohl einen 'Dienst' erweisen, als auch genauso arbeiten konnte, wie ich es tue, wenn ich meine 'Konzertmusik' schreibe; aber ohne *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* hätte ich nicht die Gelegenheit gehabt, dankbar zur Musik meiner Vergangenheit, zu Henry Purcell, zurückzukehren.

Michael Nyman

Kritik

Wie jeder gute englische Thriller arbeitet *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* mit trügerischen Erscheinungen, geheimen Motiven und kaltblütigem Mord. Aber er arbeitet ebenfalls mit vieldeutigen Konzeptionen, mit Mitteln der absurden Komödie und mit provokatorischen Ideen, wie Kenner von Peter Greenaways früheren Filmen vielleicht wissen. Es ist Greenaways erster orthodox-erzählerischer Film, und er findet ein ideales Gleichgewicht zwischen dem Allgemeinen und dem Persönlichen, zwischen Konvention und persönlicher Eigenwilligkeit. Sehr wenigen Filmemachern ist es bisher gelungen, auf so überzeugende und zugleich kompromißlose Weise von der Avantgarde zum großen Erfolg zu gelangen.

Greenaway drehte seine ersten eigenen 16-mm-Kurzfilme 1966, im Alter von 24 Jahren. Er hatte eine Kunsthochschule besucht und war bereits ein aufstrebender Maler und Illustrator sowie Autor unveröffentlichter Erzählungen. Wie die meisten unabhängigen Filmemacher sah er keine Möglichkeit, seine eigenen Interessen mit der Notwendigkeit des Geldverdienens in Übereinstimmung zu bringen. Er nahm darum eine Anstellung als Filmmacher an und übte diese Tätigkeit 10 Jahre lang aus; zumeist schnitt er Dokumentarfilme informativen Charakters. Ab 1976 arbeitete er wieder freiberuflich und machte 1978 mit seinem Film *A Walk Through H*, den das BFI finanzierte, auf sich aufmerksam.

Seine Filme, wenige Minuten bis über drei Stunden lang, unterscheiden sich sehr von anderen britischen Avantgardefilmen seiner Zeit. Wie andere 'strukturalistische' Filmemacher mißtraute er dem Illusionismus, aber er suchte seine Filme nie von Bedeutungen zu entleeren; im Gegenteil, er bereicherte sie mit einer komplizierten, privaten Mythologie, integrierte bewußt seine eigenen literarischen und malerischen Arbeiten und entwickelte eine bemerkenswert enge Zusammenarbeit mit dem Komponisten und Musiker Michael Nyman. Ein typischer Greenaway-Film beginnt mit einer festgelegten Struktur (einem Adreßbuch, einem statistischen Bericht, einem Dokumentarfilm) und füllt sich dann mit exzentrischem, ungewohntem oder widersprüchlichem Material. Greenaway schuf ein Kino der Ironie. Auch nachdem die Kritik ihn in den späten 70er Jahren 'entdeckt' hatte, wurden seine Filme kaum außerhalb des englischsprachigen Raums gezeigt. Vielleicht war sein Humor zu englisch, oder vielleicht konnte nur ein englischsprachiges Publikum mit seinen unbarmherzigen Wortspielen mithalten.

THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT zeigt Greenaways Obsessionen zwar in einem vertrauteren Rahmen, doch ohne die Beunruhigung zu verlieren, die von seinen Werken ausgeht. Vor allem aber ist der Film ein Thriller: ein Geheimnis wird ausgebreitet, in all seinen Verästelungen untersucht und schließlich gelöst – mit der für das 17. Jahrhundert typischen Brutalität. Greenaway vermeidet geschickt die Klischees des englischen Historienfilms und reißt mit. Das Geheimnis selbst enthält Greenaways charakteristische Themen und die Handlung verrät durch und durch seine Handschrift. Vom hochliterarischen Dialog bis hin zu den Nahtstellen von Musik und Montage ist alles kunstvoll kalkuliert, und doch ist der Kunstgriff plausibel und einnehmend. Es ist ein Film, der seinen Zweck genau erfüllt und sein Ziel erreicht.

Der Film und das in ihm enthaltene Geheimnis dreht sich um den Abstand zwischen dem, was man sieht (bzw. zeigt) und dem, was man versteht (oder erklärt). Einmal ... fordert Neville Mrs. Herbert auf, ein klassisches Gemälde aus der Sammlung ihres Gatten zu betrachten. Es ist ein 'erzählendes' Bild, aber was es erzählt, ist unklar. – Ein Verbrechen? Einen Liebesakt? Einen Verrat? Auch Nevilles eigene Bilder werden rätselhaft. Anscheinend neutrale Ansichten von Haus und Gärten werden auf verborgene Bedeutungen und versteckte Hinweise untersucht. Aber wie die packenden Schlußszenen verdeutlichen, ist die Bedeutung der Bilder weniger wichtig als die leidenschaftliche Suche nach ihrer Bedeutung. Neville entdeckt zum Schluß, daß das Wissen darum ein verborgener Faktor in seinem Vertrag mit Mrs. Herbert war.

Ein romantisches Gefühl für die englische Landschaft durchflutet den Film, aber ein weitaus weniger romantisches Problem oder Rätsel liegt ihm am Herzen, das die Trennungslinien zwischen Kunst, Arbeit und Sex verwischt. Kunst und Sex gelten als Arbeit, einer vertraglichen Übereinkunft entsprechend. Die Arbeit des Künstlers erscheint als ein beinahe orgasmisches Vergnügen, die Kunst als ein Vehikel für sexuelle Botschaften, eine Sprache der Lust. Zwischen dem Rätsel/Problem auf der einen und den sanft geschwungenen Hügeln auf der anderen Seite beruft sich Greenaway auf Alfred Hitchcock: Mord kommt in den gepflegtesten Gärten vor.

Tony Rayns

... die Anekdote ist weniger wichtig als die Art, wie sie erzählt wird. Der Film entwickelt zum Zwecke des Erzählens jene einzigartige Struktur, die wir schon aus Greenaways früheren Filmen kennen, bestehend aus seiner Vorliebe für Wort-, Zahlen- und Strukturspiele, die die Elemente seiner Geschichte ständig neu ordnen; einer ganz charakteristischen Vision, die jedes Bild zu einem Gemälde macht, das unverkennbar seine Handschrift trägt; der Zusammenarbeit mit dem Komponisten Michael Nyman, die eine vollständige Integration der optischen und akustischen Eindrücke bewirkt, und einem hervorragenden Gespür für die Komödie in der Tradition der großen literarischen Humoristen des 19. Jahrhunderts.

Das Ergebnis ist ein faszinierend intellektuelles Vergnügen, ein Film von solch visueller Kraft, wie sie andere Filme, die hundertmal mehr als dieser gekostet haben (er kostete £ 300.000) nicht

erreichen. Greenaway und seine Mitarbeiter haben eine eigene, stilisierte und in sich geschlossene Vision der Vergangenheit geschaffen. Wie Greenaway schon sagte: die Perücken waren in Wirklichkeit niemals so hoch.

David Robinson, The Times, London, 30. 8. 1982.

... die schön inszenierte Geschichte entfaltet sich in einer Reihe vorzüglich komponierter Einstellungen. Die Kamera bewegt sich fast nur, wenn sie die Personen bei ihren Tischgesprächen verfolgt. Die Handlung erinnert an Borges' Geschichte *Der Tod und der Kompaß*, in der der beste Detektiv der Welt ins Verderben gerät, weil er Spuren nachgeht, die nur er zu deuten imstande ist. Visuell orientiert sich der Film bei den Innenaufnahmen an der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, bei den Nacht-szenen an Caravaggio, und bei den Außenaufnahmen an Landschaften des englischen 18. Jahrhunderts (einschließlich einer Rekonstruktion von Gainsboroughs *Mr. and Mrs. Andrews*). Die Musik, von Greenaways ständigem Mitarbeiter Nyman komponiert, ist eine vitale Rock-Barock-Mischung von Purcell und seinen Zeitgenossen. Die Personen sprechen eine elegante, epigrammatische Sprache, die sich von der Komödie der Restaurationszeit herleitet. Der Film ist eines jener paradoxen Werke, denen es gelingt, völlig originell zu sein und dennoch ständig an andere Dinge zu erinnern. Er paßt gut in seinen historischen Rahmen und ist zugleich sehr modern. THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT ist sicherlich nicht nach jedermanns Geschmack, doch wem er gefällt, der wird ihn hochschätzen.

Philip French, The Observer, London, 14. 11. 1982

Peter Greenaways THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT ruft uns endlich einmal wieder in Erinnerung, daß die britische Fantasy-Tradition, von Lewis Carroll bis zu den Autoren von Schauerromanen (und den Hammer-Filmen), nach wie vor eine der künstlerisch produktivsten Traditionen dieses Landes ist. Wenngleich der Film im Jahre 1694 spielt, in einem englischen Landhaus, ist er doch dem Wesen nach eine brillante Science-Fiction Geschichte und eine weitaus lebendigere Erforschung einer fremden Welt, als 99 % aller mit Riesenbudgets produzierten Science-Fiction-Filme Hollywoods. Diese Geschichte über einen Maler (von Anthony Higgins hinreißend gespielt), der beauftragt ist, ein Landgut zu malen, ist so faszinierend wie die Kultur, die sie enthüllt. Greenaways 17. Jahrhundert ist ein Schauplatz anstößiger Ehrlichkeit und unergründlicher Geheimnisse, der im gesprochenen Wort geradezu schwelgt. Es gibt genug Dialog in THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT, und damit ein Dutzend schwächerer Filme zu torpedieren, aber hier wirkt er nicht statisch, sondern hypnotisch und fesselnd, um was man nicht kriegt, möchte man noch einmal hören; man sucht nach dem Schlüssel, dem Anhaltspunkt oder Fingerzeig. Der Film schafft in der Tat ein so dichtes und perfektes Ambiente, daß man noch Stunden später daran denkt. Natürlich ist es eine Low-Budget-Produktion und kein Genrefilm, und manchen wird die Einseitigkeit und Direktheit stören, anderen aber wird sie Beweis dafür sein, daß ein Film mit Witz und Verstand etwas erreichen kann, was Spezialeffekte niemals bewirken.

David Pirie, Time Out, London, 12. 11. 1982

Rundheraus gesagt, Peter Greenaways Film THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT ist ein Meisterwerk. Der Film ist der aufregendste britische Spielfilm seit ich weiß nicht wann. Seit Jahren. THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT ist ein Kostümdrama, das im 17. Jahrhundert spielt. Aber laß' dich dadurch nicht abschrecken, lieber Leser, er ist anders als alle anderen historischen Filme, die du je gesehen haben magst. Es ist daneben ein lustiger und kunstvoller Thriller, so als hätte Swift mit Hilfe von Borges den *Mord im Orientexpress* umgeschrieben. Er ist intellektuell anspruchsvoll, aber gleichzeitig durchaus zugänglich. Dieser Film, unorthodox und stilisiert, erotisch und subversiv, ausgezeichnet geschrieben und hinreißend anzusehen, ist eher ein Dialogfilm als ein Actionfilm, aber einer, der am Ende wirklich 'sitzt'. Er erinnert an

Alain Resnais, Antonionis *Blow Up* und vielleicht sogar an Hitchcock und Borges. Was soll man über Einflüsse reden. Wichtiger ist: der Film ist anders als alle anderen Filme, die du je gesehen hast, einer jener seltenen Filme, die ihre eigene unverwechselbare Welt schaffen. Im Falle von *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* ist diese Welt, obgleich auf historischer Realität beruhend, eine Welt der verwirrenden Kunstgriffe und spielerischen Erfindung ... Anfänglich scheint es, als habe Neville ... einen für ihn recht vorteilhaften Vertrag abgeschlossen. Doch der Schein trügt. Logische Überlegungen werden durch Einflüsse getrübt, die offen gesagt *irrational* erscheinen. Er merkt, daß er in einem höchst erotischen und gefährlichen Spiel als Werkzeug gebraucht wird. Mord liegt in der Luft ...

„Ich bin überrascht von dem Erfolg“, sagt Greenaway. „Ich habe wirklich nie gedacht, daß ich einen Film machen würde, der ein solches Echo hat. Auf dem Festival von Venedig haben mir die 3.000 Zuschauer eine stehende Ovation gebracht, usw. Neville sagt einmal im Film, 'Ich bin überrascht ... entzückt ... überwältigt'. Das sind so etwa auch meine Gefühle.“

Für Greenaway ist es ein bemerkenswert glatter und überraschend kompromißloser Sprung von der Avantgarde zum großen Erfolg. Wer seine früheren Filme kennt – *Dear Phone*, *A Walk Through H*, *Vertical Features Remake* und *The Falls* – der wird feststellen, daß *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* die meisten ihrer Themen fortführt: er ergründet das ambivalente Verhältnis zwischen der Natur und der menschlichen Vorstellung dessen, was Natur sei, und öffnet die 'Lücke' zwischen Wahrnehmung und Wissen, eine Unterscheidung, die die Grundlage jeder guten Mysterystory ist ... Gleichzeitig ist *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* ein ernsthafter Versuch, ein größeres Publikum zu erreichen. Auch jemand, der noch nie von Greenaway gehört hat, kann etwas mit seinem Thema anfangen, so verführerisch und glänzend ist der Zauber des Films. „Er ist in mancherlei Hinsicht mein erster Film“, sagt Greenaway. „Mein erster Film mit einer linear erzählten Geschichte und dem größten Etat, der mir je zur Verfügung stand. Und es ist das erste Mal, daß ich mit richtigen Schauspielern arbeitete.“

„Es war ein Schritt, den ich gehen mußte“, sagt er. „Das ist so ein Problem mit den Filmen. Von ein oder zwei bemerkenswerten Ausnahmen abgesehen, wie *L'age d'or* z.B., werden aus Undergroundfilmen keine Overgroundfilme. Also muß man sich irgendwann entscheiden, was man will. Eine Menge Undergroundfilme wiederholen nur, was René Clair in den 20er Jahren gemacht hat. Ich hätte immer weiter Nägel ohne Köpfe machen können. Außerdem hatte ich das Gefühl, daß mein subventioniertes Dasein zu Ende ging. D.h., es gab auch einen ganz pragmatischen Grund. Aber eigentlich wollte ich aus dem alten Gleis heraus und ein größeres Publikum erreichen.“

„Das Jahr 1694 wählte ich mit Bedacht, denn diese Epoche, vier Jahre nach dem Wilhelm von Oranien bei der Schlacht von Boyne die katholische Opposition vernichtend geschlagen hatte, markiert einen wichtigen Punkt in der britischen Geschichte, als einerseits das Empire aufzublühen begann und andererseits der irische Widerstand zerschlagen wurde.“

Greenaway reichte 1980 das Drehbuch ein und um ein Haar wäre der Film nicht gedreht worden. Schließlich erstand er, produziert mit dem größten Budget in der Geschichte des British Film Institute, unter Donnergerollen, aus einem Wirrwarr ominöser Intrigen, die fast so kompliziert waren wie die Handlung des Films.

Sein Drehbuch stieß im BFI auf Zustimmung wie Ablehnung und löste einen Streit darüber aus, ob das Institut sich überhaupt an einem derartigen Prestigeunternehmen beteiligen sollte. Erst nachdem sich Peter Sainsbury, der spätere Produktionsleiter des Films, und Anthony Smith, der damalige Leiter des Production Board, massiv für das Projekt einsetzten, wurde grünes Licht signalisiert. Gewisse Fraktionen innerhalb des BFI blieben indes bei ihrer ablehnenden Haltung gegenüber dem Projekt.

Doch es gab noch mehr Probleme. Schon nach den ersten Drehtagen war klar, daß der ursprünglich vorgesehene Etat von £ 180.000 weit überschritten würde. Der erste Rohschnitt war über dreieinhalb Stunden lang. Der Produktionsleiter Peter Sainsbury verlangte massive Kürzungen.

„Es hieß, der Film müsse auf eine vernünftige Kinolänge gekürzt werden. Heute rege ich mich darüber nicht mehr auf, aber damals war ich dagegen. Weil wir Geld aus einer anderen Quelle beschaffen mußten und der Film eine gewisse Kreditwürdigkeit haben mußte.“

Die restlichen £ 150.000, die er benötigte, um den Film fertigzustellen, kamen schließlich vom 4. Fernsehprogramm (Channel Four). Greenaway sieht das mit gemischten Gefühlen: „Es war natürlich gut, das Geld zu bekommen. Aber bei der Vorstellung, daß der Film im Fernsehen gezeigt wird, mache ich mir Sorgen. Das könnte sich negativ auf die Besucherzahlen auswirken.“

Greenaway braucht sich darüber keine Sorgen zu machen. Erstens ist es ein Film, den man im Kino sehen muß, und zweitens spielt er bereits seine Kosten wieder ein. Auch das Festivalpublikum von Venedig und Edinburgh war hingerissen von diesem Film, und in New York brachte das Lob des Starkritikers der New York Times, Vince Canby, die UA Classics dazu, ihm ein bedeutendes Angebot zu unterbreiten. Weitere Verkäufe erfolgten weltweit.

Am Ende haben die schwierigen Produktionsbedingungen dem Film wahrscheinlich eher genützt; ein ungewöhnliches Vorkommnis. Greenaway gesteht selbst, daß der Film ohne Koproduktion vielleicht seine ursprüngliche Länge von 3 1/2 Stunden behalten hätte. Und die erzwungenen Schnitte waren es, die seine glänzende, hochstilisierte Vision des 17. Jahrhunderts in eine schärfer konturierte erzählerische Linie brachten, ein wesentlicher Faktor beim Zustandekommen des überragenden Erfolgs, den *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* eindeutig verdient ...

„Weißt du“, sagte er schließlich, „ich werde wahrscheinlich die Filmerei überhaupt aufgeben und Romane schreiben.“

Es wäre gewiß interessant, einen Roman von Peter Greenaway zu lesen. Aber nach *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* wäre es jammerschade, wenn der britische Film auf sein Talent verzichten müßte.

Richard Rayner, Gespräch mit Peter Greenaway, in: *Time Out*, London, 12. - 18. 11. 1982

Biofilmographie

Peter Greenaway, geb. 1942 in England; studierte Malerei und stellte erstmals 1964 in der Lord's Gallery aus. Von 1965 - 1976 als Filmcutter tätig; schnitt u.a. zahlreiche Dokumentarfilme für das Central Office of Information. Ab 1966 erste eigene Filme; seither tätig als Filmmemacher, Maler, Romancier und Buchillustrator.

Filme:

- 1966 *Train, Tree*
- 1967 *Revolution, Five Postcards from Capital Cities*
- 1969 *Intervals*
- 1971 *Erosion*
- 1973 *Hi Is For House* (1978 neu montiert)
- 1975 *Windows, Water, Water Wrackets*
- 1976 *Goole By Numbers*
- 1977 *Dear Phone*
- 1978 *1-100, A Walk Through H* (Hugo-Award des Chicago Film Festival), *Vertical Features Remake*
- 1980 *The Falls* (BFI-Award; Forum 1981)
- 1981 *Act of God* (Kurzfilmpreise Melbourne und Sydney) *Zandra Rhodes* (Hugo-Award, Sparte Dokumentarfilm, Chicago Film Festival)
- 1982 *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT*