

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

Artikel: Stanley and Iris von Martin Ritt
Autor: Beier, Lars-Olav
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866897>

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>

Filmmusik als Musik im Film, und gerade weil dieses Täuschungsmanöver darauf angelegt ist, durchschaut zu werden, lässt sich der Zuschauer mit Vergnügen darauf ein. Während die Kamera über eine nächtliche Strasse schwenkt, ist die Musik einer Band zu vernehmen. Sie wird lauter, aber sie kommt nicht näher: Lane dreht lediglich am Potentiometer. Als eine Strassenband im Bild ist, hat die Musik die volle Lautstärke erreicht, und nun kontrastiert der raumlose Klang mit den tatsächlichen Klangverhältnissen auf einer Strasse. Wir *sehen* einen Bürgersteig, aber wir *hören* ein Plattenstudio. Gelegentlich spielt sich ein Instrument in den Vordergrund und imitiert ein Geräusch, das die Figuren auf der Leinwand gerade verursachen. Als der Held des Films, ein Strassenmaler (gespielt von Lane), das kleine Mädchen, das er gefunden, aufgenommen und dabei lieb gewonnen hat, seiner Mutter zurückbringt, klopft er an die Tür. Diesmal ist nichts zu hören. Hier entspricht gerade die Stille dem *wishful thinking* des Zuschauers, der hofft, das Klopfen möge ungehört bleiben, denn sobald die Tür sich öffnet, werden der Zeichner und das Kind für immer getrennt. Lane arrangiert lediglich informelle Treffen zwischen Bild und Ton, die nach diesen flüchtigen Begegnungen jedoch wieder getrennter Wege gehen.

Die Kamera macht einen Spaziergang. Nicht wie ein gehetzter Passant, der sich von der Zeit antreiben lässt, sondern wie ein Flaneur, der sich Zeit lässt, den Körper treiben und die Blicke schweifen zu lassen. Sie schaut den Strassenkünstlern bei der Arbeit zu und gesellt sich zu den Zuschauern. Charles Lane inszeniert das in einer ruhigen, sehr langen Plansequenz, die plötzlich rüde unterbrochen wird. Nicht durch einen Schnitt, sondern einen Zoom auf den Strassenmaler: als der Schauspieler Lane das erste Mal auftaucht, macht der Regisseur Lane darauf aufmerksam, dass er Regie führt. Vielleicht ist dies ein Gag (die Umkehrung des Einverständnis heischenden Blickes, den Lane zwei-, dreimal ins Publikum wirft), vielleicht eine Panne – auf jeden Fall ist es symptomatisch für einen Regisseur, der glaubte, auch visuell sei alles möglich. Deswegen ist SIDEWALK STORIES auch alles mögliche geworden, nur kein Stummfilm.

In den letzten Jahren scheinen Regisseure und Kameralente ein internationales Geheimabkommen geschlossen zu haben, wonach der ideale Standpunkt für die Inszenierung eines Badezimmers in jedem Fall oberhalb des

Türrahmens liegt. Die Kamera wird immer höher geschraubt, bis hinein in die Fassung der Deckenlampe. Auch Charles Lane hat sich daran gehalten. Dass die verschiedenen Bedeutungen des Wortes «Aufsicht» viel mehr miteinander zu tun haben, als gemeinhin angenommen, belegt die Inszenierung eines Ladendiebstahls. Die Perspektive erinnert stark an eine Video-Überwachungsanlage. Nicht nur in diesen Szenen ordnet sich der visuelle Stil dieses Films in geradezu fataler Weise der jeweiligen Situation unter. Als der Maler sich anfangs entschliesst, das Kind nicht auf der Strasse stehen zu lassen, wird dieser Entscheidungsprozess in einer tableauartigen Einstellung ins Bild gesetzt. Als das Mädchen am Ende aus den Händen von zwei Gaunern befreit werden muss, sorgt die Handkamera für Hektik. Im Einzelfall ist die Kameraarbeit immer gut begründet, doch es fehlt eine übergreifende Strategie.

Bei ihren Alleingängen fängt die Kamera en passant immer wieder Bilder ein, die tatsächlich aus einem Stummfilm stammen könnten: wenn der Maler hinter einem davonfahrenden Wagen her läuft und wir ihm von einer erhöhten Position vom Rücksitz aus nachblicken. Oder, parodistisch: Wenn der Maler sich in einer Tagtraum-Sequenz vor Gericht gestellt sieht und der Schatten einer Waage im Hintergrund sowie ein übergrosser Holzhammer im Vordergrund ein vernichtendes Urteil verkünden. Doch bevor wir diese Einstellungen richtig würdigen können, ist die unstete Kamera schon zur nächsten Stilrichtung weiter gehastet.

In einer Szene gibt der Maler der Frau seines Herzens einen Kuss, in dem hundert Jahre Filmgeschichte stekken. Das ist das Problem dieses Films.

Lars-Olav Beier

Die wichtigsten Daten zu SIDEWALK STORIES:

Regie: Charles Lane; Drehbuch: Charles Lane; Kamera: Bill Dill; Ausstattung: Lyn Pinetich; Schnitt: Anne Stein, Charles Lane; Musik: Marc Marder.

Darsteller (Rolle): Charles Lane (Strassenkünstler), Nicole Alysia (das Kind), Sandye Wilson (die junge Frau), Trula Hoosier (die Mutter), Darnell Williams (der Vater).

Produktion: Charles Lane, Rhinoceros Production, New York, in Zusammenarbeit mit Howard M. Brickner. USA 1989. 97 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.



STANLEY AND IRIS von Martin Ritt

Wer nicht lesen und schreiben kann, bleibt auch inmitten der Menschen ein Einsiedler. Wegweiser, die Buchstaben tragen, kann Stanley Cox nicht entziffern. Er orientiert sich nicht an Schriftzeichen, sondern an Merkzeichen: an grossen Häusern, breiten Strassen, hohen Brücken. Stanley verwandelt die Stadt wieder in Landschaft zurück, für ihn zählt nur die Topographie. In einer Szene sehen wir ihn nachts auf einer Parkbank sitzen, der schwarze Hintergrund trennt ihn vom Rest der Welt. Er erzählt von einem Ausflug zum Grand Canyon. Als er beschreibt, wie schön es gewesen sei, nicht auf andere Menschen angewiesen zu sein, dringt die Zivilisation in das Bild ein: Ein Schnitt in die Halbtotale gibt den Blick frei auf die Lichter von Geschäften und Autos. Dort hinten liegt das Dickicht der Städte, in dem Stanley sich ständig zu verirren droht.

Stanley arbeitet in der Kantine einer Grossbäckerei, Iris ist dort am Fließband beschäftigt. Sie begegnen sich, und recht bald merkt sie, dass er Analphabet ist. Als sein Vater stirbt, kann Stanley bei der Erledigung der Formalitäten nicht einmal dessen Vornamen buchstabieren. So will er Iris bitten, ihm Lesen und Schreiben beizubringen, und passt sie nach der Arbeit ab. Als sie kommt, zeigt Ritt das Fabriktor in der Totale. Der Zuschauer kann sehen, wie das Bild von den Versuchen des Kameramannes *Donald McAlpine*, gleichzeitig am linken und rech-

ten Bildrand Plakate einzufangen, noch nachzittert. Immer wieder sehen wir im Hintergrund Verbotsschilder, Warnungen, Empfehlungen. Oft sind dies moralische und politische Wegweiser, doch da Stanley sie nicht lesen kann, kann er ihnen nicht folgen. Gerade weil er die Sprache nicht beherrscht, wird er von ihr nicht wie andere Menschen beherrscht. Wie ein Kind ist er frei und machtlos zugleich. Als Iris an einer Haltestelle auf den Bus wartet, radelt Stanley zunächst vorbei und kehrt dann zurück. Die Kamera fängt diese Bewegung in einem 360-Grad-Schwenk ein. Wie ein Teenager nimmt Stanley Iris auf dem Lenker mit und fährt sie nach Hause. – Wochen später muss er sich in einem Nachbarort zurechtfinden. Iris drückt ihm eine selbstgezeichnete Karte in die Hand und versteckt sich. Dann beginnt eine Schnitzeljagd, bei der die Schnitzel beschriftet sind. Stanley muss keine Spuren lesen, sondern Strassenschilder. Doch auch im Spiel erlernt er die Sprache nicht spielend: Zum zweiten Mal in diesem Film kreist die Kamera, doch nicht *mit* Stanley, sondern *um* ihn. Diesmal umschliesst nicht Stanley in der Bewegung den Raum, vielmehr schliesst die Umgebung ihn ein, er ist ein Gefangener der Bildmitte. So verliert der Rundschwenk hier jede Verspieltheit: Stanley blickt nach oben und versucht vergeblich, die Strassennamen zu entziffern. Schon bald hat er sich im Schilderwald verlaufen und wirkt wie ein hilfloses Kind, das sich nicht traut, Erwachsene um Rat zu fragen. So erkundigt er sich bei spielenden Kindern nach dem Weg.

Stanley erscheint wie eine Komplementärfigur zu Martin Ritts Protagonisten in *CONRACK* und *CROSS CREEK*. Der Lehrer (Jon Voigt) im ersten Film und die Schriftstellerin (Mary Steenburgen) im zweiten sind gerade in der Sprache in ihrem Element und begeben sich freiwillig in Welten, in denen die Menschen noch nach ungeschriebenen Gesetzen leben. Doch während sie dort schreiben will, will er schreiben lehren. Pat Conroy wird von seinen schwarzen Schülern «Conrack» genannt, weil sie seinen Namen nicht aussprechen können. «Rimski-Korsakow» können sie noch weniger aussprechen, doch sein «Hummelflug» wirkt auf sie wie ein Lockruf der Bildung, denn in dieser Musik hat die Kultur zur Natur noch ein unmittelbar mimetisches Verhältnis. Später untersucht er mit seinen Schülern in einem Garten Naturlyrik am lebenden Objekt. Pat Conroy muss zurück zur Natur.

Als Stanley mit Iris' Sohn einen Ausflug in den Park macht, stellt er ihm die Bäume vor wie alte Freunde. In einer späteren Szene, in der Iris Stanley überzeugen will, den Unterricht wieder aufzunehmen, sucht er geradezu Schutz hinter einem Baum. Viele der schönsten und harmonischsten Szenen des Films spielen unter freiem Himmel, zum Beispiel die gemeinsame Fahrt auf dem Fahrrad, bei der das Licht langsam dunkler wird. Als sie ankommen, ist die Dämmerung fast vorbei, der Feierabend hat begonnen. Nachdem Stanley Iris gefragt hat, ob er sie ins Chinarestaurant einladen dürfe, folgt ein Schnitt, und wir sehen die beiden auf einer Parkbank die Reste ihrer Mahlzeit vertilgen; im Garten des Altersheims spielt er mit seinem Vater Schach, dort wäscht er ihm sogar die Haare.

Stanley scheint zur Natur im Gegensatz zu den Menschen ein Vertrauensverhältnis zu haben. Dennoch ist es verwunderlich, dass er sogar die botanischen Fachbegriffe kennt. Stanley, so will es das Drehbuch, ist ein Analphabet mit Lateinkenntnissen, der sein Kleines Latinum in der Baumschule absolviert hat. Das Autorengespann *Irving Ravetch* und *Harriet Frank jr.* hat für Martin Ritt schon einige Drehbücher geschrieben, in denen Kinder im Erwachsenenalter auftauchen: In *THE SOUND AND THE FURY* wird der geistig behinderte Jack Warden von einem Teenager beaufsichtigt. In *CONRACK* vertreibt Paul Winfield den Lehrer, der seinen Schülern Sprachunterricht im Grünen erteilen will, von seinem Grundstück. Später

gibt dieser grosse Junge klein bei und will selbst Lesen und Schreiben lernen. Doch dies waren Nebenfiguren: bei *STANLEY AND IRIS* überkam die Autoren offenbar die Angst vor der eigenen Courage, und sie befürchteten, ein Analphabet als Hauptfigur könnte vielleicht doch zu eindimensional sein. Stanley hat in seiner Freizeit eine Maschine zum Kühlen von Backwaren gebastelt. Als er sie vorführt, bestaunt Iris dieses Wunder der Kultur wie ein kleines Kind. Wenn selbst in Autisten Genies stecken, warum soll dann ein ungelerner Arbeiter kein begnadeter Erfinder sein können?

Im jüngsten amerikanischen Kino ist die 36-Stunden-Woche schon lange ein alter Hut. Dort wurde vor geraumer Zeit die 0-Stunden-Woche durchgesetzt. Es wird geliebt, geschossen, getaucht – gearbeitet wird kaum. Martin Ritt kämpft seit langem schon für die Arbeitszeitverlängerung im Kino. Von Arbeitskämpfen handeln unter anderem sein Meisterwerk *THE MOLLY MAGUIRES* und *NORMA RAE*. Doch im Gegensatz zu diesen Filmen interessiert ihn die Arbeitswelt diesmal nicht als solche, sondern nur als Lebensraum seiner Figuren. In der stärksten Szene in *NORMA RAE* zeigt Ritt die Fabrikhalle und lässt uns sehen und hören, wie beim Streik eine Maschine nach der anderen abgestellt wird und der unerträgliche Lärm bis zu völliger Stille erstirbt. Ein lautloser Protest. In *STANLEY AND IRIS* werden die Maschinen nie zu Hauptakteuren, die die Handlung vorantreiben. Gelegentliche Fahrten an Fließbändern entlang dienen nur dazu, Figuren in Szenen ein-

Jane Fonda als Iris mit Robert De Niro als Stanley



zuföhren. Weil der Film keinen Ausnahmezustand beschreibt, sondern den Alltag, werden die Fabriksszenen ohne dramatische Zuspitzung in die Geschichte eingestreut. Ritt hat den Rhythmus seines Films dem Lebensrhythmus der Figuren angepasst. Die einschneidenden Veränderungen in Stanleys Leben treffen auch den Zuschauer unvorbereitet: Ritt erzählt mit erstaunlicher Lakonie, wie Stanleys Vater stirbt oder wie er das erste Mal mit Iris schläft. Der Liebe und dem Tod, die zu dramatisieren das Kino so selten widerstehen kann, nimmt Ritt jeden Ereignischarakter. Nichts ist für diesen Film so bezeichnend wie der erste Abschied zwischen Stanley und Iris, bei dem Ritt in eine Totale der Strasse schneidet, wo andere Regisseure sich in Close-ups verlieren.

Doch der Film nähert sich der arbeitenden Bevölkerung nicht nur visuell, sondern auch sprachlich an. Worüber reden die kleinen Leute? Schon in *THE GREAT WHITE HOPE* wirkte der Versuch, die Schwarzen unverblümt von Sexualität reden zu lassen, geradezu obszön. Wenn in *STANLEY AND IRIS* Frauen am Fließband von Kondomen reden oder Familienmitglieder in der Küche vom Geld, spürt man deutlich die Anstrengung einiger Leute von ganz oben, sich zu Leuten von ganz unten hinabzubeugen. Das gilt auch für die Schauspieler, auch wenn sie nichts dafür können. Doch wenn Iris davon träumt, einmal Kaffee aus einer silbernen Kanne eingesehen zu bekommen, können die Zuschauer nicht verdrängen, dass ihn Jane Fonda wohl nur aus goldenen Tassen trinkt. Doch nur mit Stars, die *bankable* sind, kann

man wohl einen Film drehen über Menschen, die keine müde Mark haben.

«CONRACK ist eine Liebesgeschichte. Sie handelt von der Liebe zwischen einem Lehrer und vierundzwanzig Schülern», beschreibt Martin Ritt. Auch *STANLEY AND IRIS* ist eine Liebesgeschichte. Sie handelt von Liebesgeständnissen zwischen den Zeilen, von Rügen, die sich als versteckte Komplimente erweisen, vom Nachsitzen als heimlichem Rendezvous. Und weil auch die Gefühle manchmal korrekturbedürftig sind, ist *STANLEY AND IRIS* nicht zuletzt ein Film über die Nachhilfestunden der Liebe.

Lars-Olav Beier

Die wichtigsten Daten zu *STANLEY AND IRIS*:

Regie: Martin Ritt; Buch: Harriet Frank jr., Irving Ravetch nach der Novelle «Union Street» von Pat Barker; Kamera: Donald McAlpine, A.S.C.; Schnitt: Sidney Levin, A.C.E.; Ausstattung: Joel Schiller; Kostüme: Theoni Aldredge; Musik: John Williams.

Darsteller (Rolle): Jane Fonda (Iris King), Robert De Niro (Stanley Cox), Swoosie Kurtz (Sharon), Martha Plimpton (Kelly), Harley Cross (Richard), Jamey Sheridan (Joe), Feodor Chaliapin (Leonides Cox), Zohra Lampert (Elaine), Loretta Devine (Bertha), Julie Garfield (Belinda), Karen Ludwig (Melissa), Kathy Kinney (Bernice), Laurel Lyle (Muriel), Mary Testa (Joanne), Katherine Cortez (Jan), Stephen Root (Mr. Hentley), Eddie Jones (Mr. Hagen), Fred J. Scollay (Mr. Delancey).

Produzenten: Arlene Sellers, Alex Winitzky; ausführender Produzent: Patrick Palmer; assoziiert Produzent: Jim Van Wyck. USA 1989. 35mm, Farbe, 102 Min. Verleih: UIP, Frankfurt a. M., Zürich.



Q&A von Sidney Lumet

Es kommt immer wieder darauf an, die Grösse der Bilder im Verhältnis zu ihrem dramatischen und emotionellen Zweck auszuwählen. (...) In einem dramatischen Moment wird die Totale sehr nützlich sein. Weshalb sollen wir sie verschwenden?

Alfred Hitchcock

Zu den Verschwendern hat Sidney Lumet nie gehört. Er weiss genau, dass man die kinematographischen Mittel durch unsachgemässen und häufigen Gebrauch vorzeitig verschleissen kann. Deswegen schont Lumet sorgsam jede Grossaufnahme, jede Totale und jede schnelle Kamerafahrt. Gerade die wirkungsvollsten Einstellungen hält Lumet, wie Truffaut es nennen würde, «in Reserve» und bringt sie erst in den entscheidenden Augenblicken zum Einsatz. Dazu braucht er viel Geduld und gute Nerven. Die braucht auch der Zuschauer, aber Lumet hat sein Publikum ja noch nie unterschätzt.

Al Reilly, der Assistent des Staatsanwaltes Kevin Quinn, bekommt seinen ersten Fall zugeteilt. Er soll gegen den Polizisten Mike Brennan ermitteln, der einen Drogendealer erschossen hat. Zur Befragung hat Reilly einige Zeugen ins Präsidium geladen. Bobby Texador, der selbst im Drogengeschäft tätig ist, erscheint mit juristischem Beistand. Lumet inszeniert diese Be-

Nachsitzen als heimliches Rendezvous

