

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

Artikel: Q&A von Sidney Lumet
Autor: Beier, Lars-Olav
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866898>

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>

zuführen. Weil der Film keinen Ausnahmezustand beschreibt, sondern den Alltag, werden die Fabrikszenen 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 unverblümkt 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 eingeschenkt 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



Q&A

VON
Sidney Lumet

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 Winitsky; ausführender Produzent: Patrick Palmer; assoziierter Produzent: Jim Van Wyck. USA 1989. 35mm, Farbe, 102 Min. Verleih: UIP, Frankfurt a. M., Zürich.

Es kommt immer wieder darauf an, die Grösse der Bilder im Verhältnis zu ihrem dramatischen und emotionalen 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 nennt 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



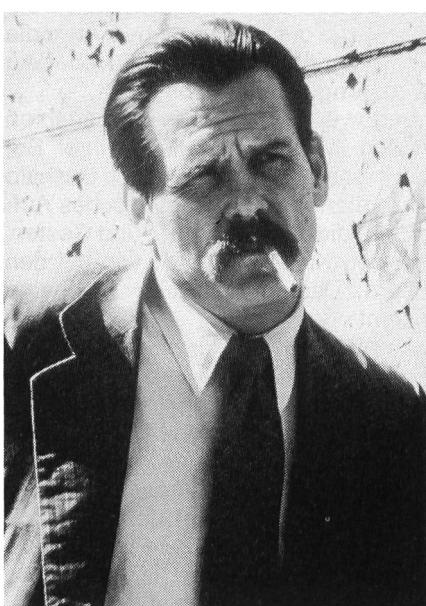
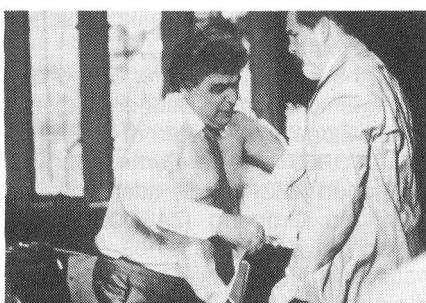
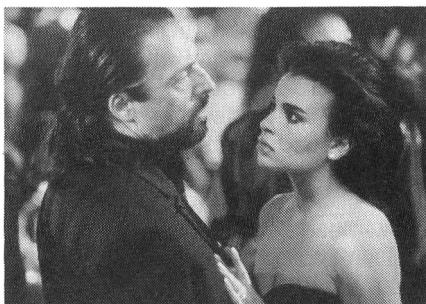
fragung wie einen unblutigen Stellungskrieg, bei dem sich die beiden Parteien auf zwei gegenüberliegenden Stuhkreihen befinden. Immer wieder wechselt die Kamera beim Wortgefecht die Fronten, trennt die vermeintlichen Gesetzeshüter und Gesetzesbrecher, bis die letzte Einstellung der Sequenz den Schauplatz in einem Gesamtüberblick erfasst. Diese Totale ist eine Bilanz ohne Zahlen, ein Resümee ohne Worte, ein visuelles Fazit der vorangegangenen Ereignisse.

In Q&A betreibt Lumet eine Ästhetik des Verzichts, die die dramatischen Höhepunkte gerade *via negativa* hervorhebt. Die langen, statischen *master shots* drücken das Tempo des Films deutlich unter die Richtgeschwindigkeit heutiger Polizeifilme: In einem der schnellsten Genres arbeitet Lumet an der Erfindung der Langsamkeit. Momente der Gewalt hingegen inszeniert Lumet seit jeher schneller, als das Auge blicken kann. In Q&A bricht er mit dem bedächtigen Grundrhythmus so radikal, dass die Beschleunigungen wie Akte der Gewalt an der filmischen Form wirken: Kaum haben wir die Klinge eines Messers erblickt, bäumt sich das Opfer ein letztes Mal auf, kaum ist eine Pistole zu sehen, fliest das Blut an der Wand herab. Lumet zerstückelt diese Sequenz fast bis zur Unkenntlichkeit, und so nehmen die Sinne des Zuschauers die Gewalt wahr und sind zugleich ein weiteres Opfer.

Die Kamera bewegt sich meist mit grosser Behutsamkeit. Bis zu dem Zeitpunkt, als Reilly nach Puerto Rico fliegen muss, um gegen Brennan zu ermitteln, gibt es kaum eine schnelle Kamerafahrt. Doch als Reilly zum Einsteigen in seine Maschine bereit ist, fährt die Kamera in Sekundenschnelle an der Schlange der Fluggäste entlang und entdeckt am hinteren Ende den ebenfalls wartenden Brennan: das Verhältnis von Verfolger und Verfolgtem hat sich endgültig umgekehrt. Als kurze Zeit später die Jacht eines Zeugen in die Luft gesprengt wird, folgt eine wiederum sehr schnelle Kamerafahrt einer Benzinspur bis zu demjenigen, der sie gelegt hat. Lumet müsste Brennan gar nicht zeigen, die Bewegung der Kamera allein verrät schon den Täter.

Auch wenn die Kamera in Q&A fast nie direkt Partei ergreift, so scheint sie doch einigen Figuren gleichsam instinktiv zu misstrauen. Als wir Brennan das erste Mal im Präsidium sehen, wahrt sie sehr lange die Distanz des *master shot*. Die Kamera möchte diesem Mann nicht zu nahe kommen; sie

ahnt, dass er von Kopf bis Fuss auf Lüge eingestellt ist, und behält deshalb stets seinen gesamten Körper im Auge. Nebenberuflich arbeitet Brennan nämlich als Schauspieler, jeder Streifgang ist eine neue Inszenierung, jedes Stück Asphalt verwandelt er in ein Stück Bühnenboden. Lumet unterstreicht die Theatralik dieser Figur: als Brennan nachts einige Prostituierte um sich versammelt, steht er inmitten eines Lichtkegels. Dieses weisse Licht, der blaue Hintergrund und die bunt gekleideten Prostituierten – hier wird die Wirklichkeit zur Kulisse, die Bordsteinkante zum Prosceniumsbogen. Jede Geste ist Teil einer einzigen Selbstdarstellung, und Lumet schärft dem Zuschauer nachdrücklich ein, ihr nicht auf den Leim zu gehen.



Die gleiche Distanz wie gegenüber Brennan nimmt die Kamera jedoch auch zu Figuren ein, die auf den ersten Blick unbescholtene wirken. Als Reilly das erste Mal von seinem Vorgesetzten Quinn instruiert wird, nähert sich die Kamera diesem Mann nicht, sondern wartet, bis er selbst auf sie zu kommt. Der Zuschauer wird davor gewarnt, dieser Figur einen Vertrauensvorschuss zu geben. Die Kamera äusserst hier einen ersten Verdacht, unübersehbar.

Doch Q&A handelt nicht nur von verlorengegangenem, sondern auch von wiedergewonnenem Vertrauen. Als Reilly seine frühere Freundin Nancy, die auf die andere Seite des Gesetzes gewechselt ist und nun mit Bobby Texador zusammen lebt, zu Hause aufsucht, legen sich die Schatten der Jalousien auf sein Gesicht: Lumet weist uns darauf hin, wie klassisch diese Figurenkonstellation ist. So inszeniert er die folgenden Begegnungen zwischen Reilly und Nancy geradezu modellhaft: Die beiden treffen sich zweimal in Autos, das erste Mal zeigt Lumet sie in einem durchgehenden *two shot*, das zweite Mal trennt er sie durch Grossaufnahmen. Am Ende des Films sind sie erst getrennt, dann gemeinsam in einem Bild zu sehen: sie legen ihre Hände aufeinander. In einer Welt, in der den Menschen die Korruption zur zweiten Natur geworden ist, wirkt diese einfache Geste unschuldig und rein.

Lars-Olav Beier

Die wichtigsten Daten zu Q&A:

Regie: Sidney Lumet; Drehbuch: Sidney Lumet nach dem Roman von Edwin Torres; Kamera: Andrzej Bartkowiak; Schnitt: Richard Cirincione; Art-Director: Beth Kuhn; Dekor: Gary Brink; Kostüme: Ann Roth, Neil Spisak; Musik: Rubén Blades; Ton: Chris Newman. Darsteller (Rolle): Nick Nolte (Mike Brennan), Timothy Hutton (Al Reilly), Armand Assante (Bobby Texador), Patrick O'Neal (Kevin Quinn), Lee Richardson (Leo Bloomfield), Luis Guzman (Luis Valentin), Charles Dutton (Sam Chapman), Jenny Lumet (Nancy Bosch), Paul Calderon (Roger Montalvo), International Chrysis (Jose Malpica), Dominick Chianese (Larry Peach), Leonard Cimino (Nick Petrone), Fyvush Finkel (Preston Pearlstein), Tommy A. Ford (Lubin), Brian Neill (Sylvester/Sophia), Susan Mitchell (Flo), Cynthia O'Neal (Agnes Quinn).

Produktion: Regency International Pictures, Odyssey Distributors; Produzenten: Arnon Milchan, Burt Harris; ausführender Produzent: Patrick Wachsberger. USA 1990. 35mm, Farbe Technicolor, 132 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.