

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 33 (1991)
Heft: 175

Artikel: Literatur, Theater und Film : die Verteidigung der Zitadelle
Autor: Kremski, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866947>

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: 25.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zur Stoffgeschichte von «*The Desperate Hours*»: ein Roman, ein Bühnenstück, zwei Filme. Joseph Hayes, Robert Montgomery, William Wyler, Michael Cimino. Vier Versionen eines Stoffes.

Literatur, Theater und Film

Die Verteidigung der Zitadelle

Von Peter Kremiski

I

Die Story: Drei aus dem Zuchthaus ausgebrochene Gewaltverbrecher terrorisieren eine vierköpfige Mittelsstandsfamilie, bei der sie sich auf ihrer Flucht eingenistet haben. Sie warten auf eine Komplizin, die ihnen das nötige Reisegeld vorbeibringen soll, damit sie ihre Flucht weiter fortsetzen können. Glenn Griffin, der Anführer der Gangster, hat auch noch eine Rechnung zu begleichen. Er ist an den Ort seiner Verbrechen zurückgekehrt, um den stellvertretenden Sheriff, der ihn seinerzeit verhaftete und ihm dabei die Kinnlade zertrümmerte, ins Jenseits zu befördern. Eine Rechnung, die nicht aufgeht: In ihrer Auseinandersetzung mit der Familie und mit der Polizei, die die Verfolgung der Gangster aufgenommen hat, ziehen die Verbrecher den kürzeren. Die Botschaft ist traditionell: *Crime doesn't pay*.

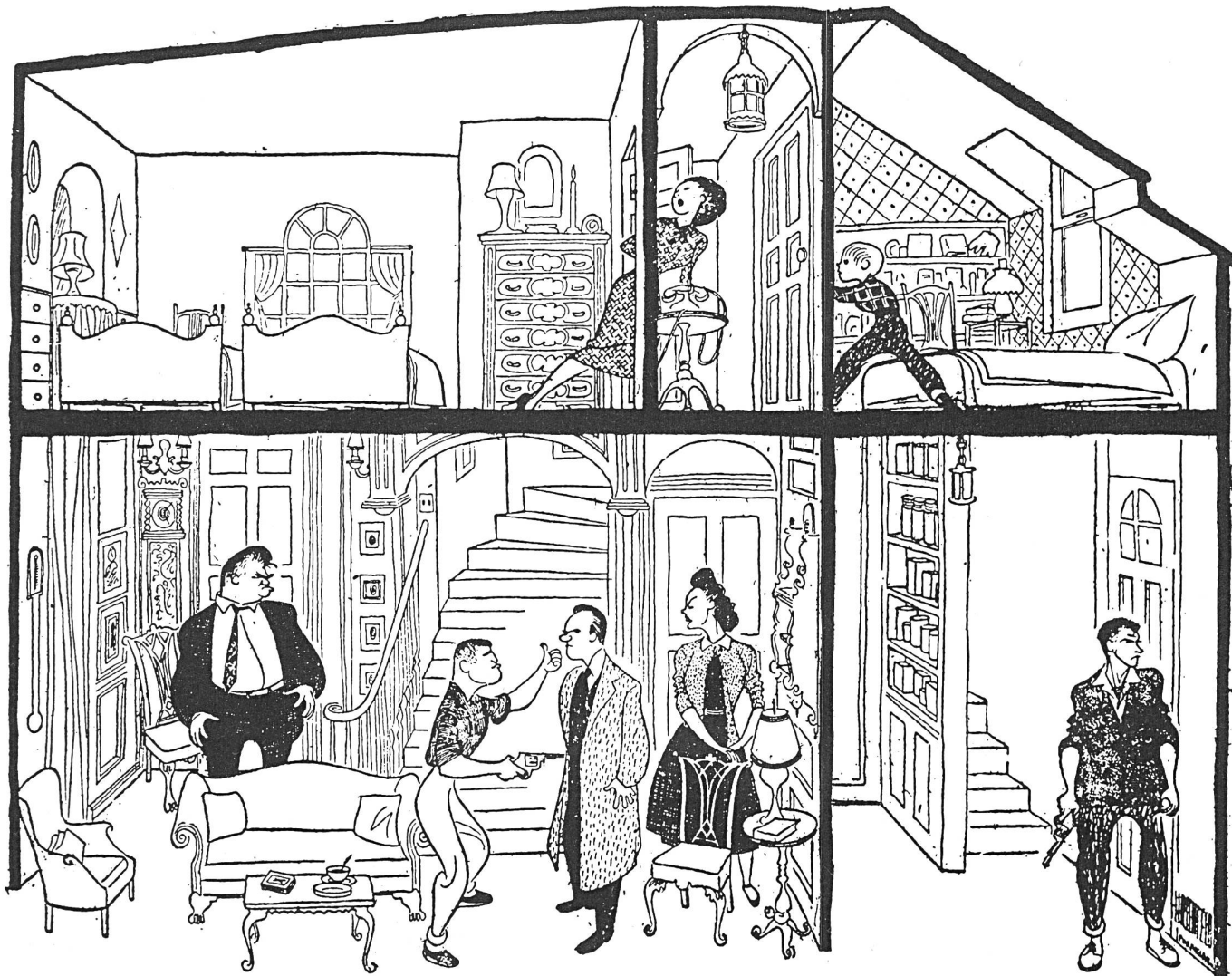
Der Autor Joseph Arnold Hayes veröffentlichte seinen Roman *The Desperate Hours* 1954. Hayes war da-

mals fünfunddreissig Jahre alt, *The Desperate Hours* (deutscher Titel: *An einem Tag wie jeder andere*) war sein erster Roman. Die Handlung des Romans ist im Nordosten der Vereinigten Staaten angesiedelt: *Gangster County*. Schauplatz ist die Grossstadt. Die Gangster kommen nach Indianapolis. Für seinen ersten Roman hat sich Hayes damit einen Schauplatz gewählt, den er kennt: In Indianapolis ist er geboren und aufgewachsen. *The Desperate Hours* ist ein Heimatroman im Gewande eines Thrillers. Er handelt von Menschen, die sich in Indianapolis zu Hause fühlen, und anderen, die unbedingt weg wollen, aber nicht davon loskommen, denen die Stadt zum Verhängnis wird.

Die Ausläufer der Handlung sind zwar scheinbar grenzüberschreitend, gehen über Indiana hinaus, reichen bis nach Ohio und Pennsylvania im Osten und Illinois im Norden, den angrenzenden Staaten, aber die Grenz-

überschreitungen bleiben illusorisch: abgebrochene, nicht zu Ende geführte Wege, nutzlose Anstrengungen, fruchtlose Bewegungen, unerfüllte Hoffnungen. Indianapolis wird für die Banditen zur Endstation, zur Falle, aus der sie sich nicht mehr befreien können, zur tödlichen Sackgasse, in der sie verenden.

Die Gangster warten auf Helen Lamar, die ihnen das Geld bringen soll. Sie ist die Freundin Glenn Griffins und hat einen Namen, der Glamour verspricht, als käme sie direkt aus Hollywood (in der Bühnenversion heisst sie Helen Laski, in Wylers Verfilmung schlicht Helen Miller). Aber sie kommt aus Pittsburgh (Pennsylvania), einer Stadt, die im Ruf steht, eine der schmutzigsten Städte Amerikas zu sein. Ihr Weg von Pittsburgh nach Indianapolis bricht in Columbus (Ohio) ab. Dort verliert sich ihre Spur. Helen Lamar tritt nie auf, kommt nie an, bleibt eine utopische Konstruktion.



«The Desperate Hours» als Bühnenstück, 1955 mit George Mathews, Paul Newman, Karl Malden und dem eigentlichen Hauptdarsteller: Dekoration

Sobald die Frau mit dem Hollywood-Namen da ist, sobald die Gangster das Geld haben und sobald Glenn Griffin seine Rechnung beglichen hat, wollen die Banditen Indianapolis verlassen und nach Cincinnati (Ohio) oder nach Chicago (Illinois) gehen, dem mythischen Gangster-Paradies vergangener Zeiten. Fluchtziele, die nicht weit weg, aber vielleicht auch nur vorläufig sind.

Chicago bleibt ein Traum. Der einzige, der, als die Gruppe zersplittert, auf eigene Faust den Versuch unternimmt, dorthin zu gelangen, Glenn Griffins jüngerer Bruder Hank, schafft es gerade einmal bis zur nächsten Raststätte. Dort wird er nach einem Schusswechsel mit der Polizei von einem Laster überrollt. Auch dies: ein besonders rüde abgebrochener Weg.

★

Der Roman beginnt mit dem Auftritt der Gangster, die zunächst noch an-

onym bleiben. Sie kommen aus dem Wald, konfigurieren sich aus dem Nebel, binden die unbehagliche Assoziation von Kälte und Nässe an sich. Ihr Weg führt sie zu einer Farm. Dort klauen sie ein Auto und schlagen den Farmer mit einer Axt nieder. Von dort geht ihr Weg weiter nach Indianapolis.

Am Anfang des Romans steht die Aktion. Indem Hayes seine Erzählung mit den Gangstern beginnt und zeigt, dass sie gewalttätig sind, vor nichts zurückschrecken und ganz zielstrebig ihren Weg verfolgen, sensibilisiert er den Leser für die Gefahr, die von diesen Männern ausgeht: Auf Indianapolis kommt etwas zu.

Ihr Weg führt aus der unzivilisierten Natur in die Stadt als gesellschaftlichem Topos. Sie tauchen auf wie aus dem Nichts, schlagen zu und sind wieder weg. Der Erzähler wechselt zum nächsten Schauplatz. Dadurch, dass Hayes den Gangstern erst einmal keine Namen gibt, sie also nicht

individualisiert, funktionalisiert er sie zum blossen Genre-Signal von Gefahr und Bedrohung. Gleichzeitig beschwört er damit den Mythos vom Bösen.

Vor allem Glenn Griffin, der Anführer der Gangster, inkarniert diesen Topos und bleibt deshalb ein ganz zweidimensionaler Charakter. Hayes verweigert dem Leser eine Orientierung in Griffins Vorstellungswelt und damit eine mögliche Sympathisierung mit dem Verbrecher. Griffin ist eine mythische Gangsterfigur, das böse Element, das den Terror auslöst und das beseitigt werden muss, damit wieder Frieden einkehren kann. In diesem Sinne ist er der prädestinierte Antagonist, auf den alle anderen reagieren. Die anderen, das sind die Helden der Geschichte. Aus ihrer Sicht wird erzählt, nie aus der Perspektive Griffins.

Zwar klingt einmal an, dass die Brüder Griffin aus kaputten Familienver-

hältnissen stammen, aber der soziale Hintergrund bleibt vage. Hayes interessiert sich nicht dafür, dass auch die Täter Opfer sind. Ihm reicht es, dass sie Täter sind. Er macht aus ihnen keine komplexen Charaktere.

Glenn Griffins Gegenspieler Deputy Jesse Webb ist ein *law-and-order*-Mann nach Hayes' Geschmack. Webb und Griffin sind von gleichem Holz, in vergleichbaren Stadtvierteln aufgewachsen, und wie Griffin ist auch Webb ein Mann der Gewalt, der sich danach sehnt, seinen Gegner gnadenlos auszumerzen. Aber für Hayes besteht der entscheidende Unterschied zwischen Webb und Griffin darin, dass Webb, den das Milieu nicht kaputt gemacht hat wie Griffin, auf der richtigen Seite steht: Er vertritt das Recht. Deswegen macht Hayes ihn zu seinem ersten Helden und wohl auch zu seinem Sprachrohr. Wenn Webb für die Waffe als Mittel der Befriedung plädiert, Soziologie und Psychologie als grundlegende Faktoren von Polizeiarbeit ablehnt und bekennt: «Ich verstehe nichts von diesem ganzen psychologischen Krampf», dann entspricht das der Erzählhaltung von Hayes, seiner Weigerung, den Gangsterfiguren eine soziopsychologische Substanz zu geben, seiner Ignoranz, aus der heraus er den Gangster nur als schädliches, asoziales und zu vernichtendes Element, nicht aber auch als Opfer der Gesellschaft sieht. Die systemkritische Gesellschaftsanalyse liegt Hayes fern. In Hayes' Roman herrscht ein Faust-

recht zur Aufrechterhaltung der Gesellschaftsordnung. *The Desperate Hours* folgt mit seiner eindeutigen *law-and-order*-Mentalität der Struktur vieler Western. Nicht von ungefähr erinnert die Rache-Geschichte, von der der Roman auch erzählt, an Fred Zinnemanns zwei Jahre zuvor entstandenen Western HIGH NOON. Wie Frank Miller und seine Bande kommen auch Glenn Griffin und seine Kumpane in die Stadt, weil der Boss noch eine offene Rechnung mit dem Sheriff hat. Wenn die Griffin-Bande Indianapolis erreicht, ist es wohl nicht zufällig kurz nach zwölf Uhr mittags. Und der schlaksige, sehr dünne und sehr grosse Sheriff Webb mit seiner lakonisch-gedehnten Sprechweise reinkarniert Gary Cooper als Sheriff Kane.

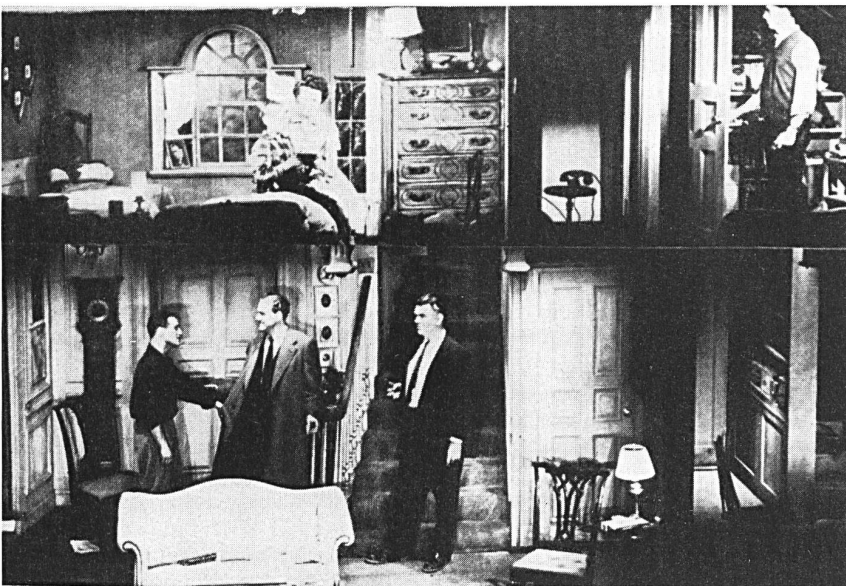
Webb ist ein *gunfighter* und *trouble-shooter* im Dienste der Wiederherstellung und Sicherung einer ein und für allemal festgelegten Ordnung. Er steht in der Tradition so legendärer Gesetzeshüter wie Wyatt Earp und Eliot Ness, den vorbildhaften Inbegriffen einer moralisch legitimierten Staatsgewalt – der eine als Symbolfigur des Wilden Westens, der andere als Symbolfigur des Wilden Ostens. Weil im zwanzigsten Jahrhundert der Wilde Osten zum Spiegelbild des Wilden Westens wurde, ist die synthetische Figur des Wildost-Sheriffs Webb mit dem schönen Wildwest-Vornamen Jesse der prädestinierte Held für Joseph Hayes' Roman *The Desperate Hours*, der ein Grosstadt-Western ist.

II

Der Roman *The Desperate Hours* wurde 1954 ein Bestseller, und Joseph Hayes, der fünf Jahre zuvor mit *Leaf and Bough* schon einmal ein Broadway-Stück geschrieben hatte, war clever genug, den Erfolg des Buches ein weiteres Mal zu vermarkten und eine Theaterfassung des Romans zu erstellen. Da es nicht die Regel ist, den Romanautor sein Buch selber für das Theater adaptieren zu lassen, zeigt sich darin ein grosses professionelles Vertrauen der New Yorker Theaterproduktion zu dem in seiner Anfangszeit redaktionell in einem New Yorker Theaterverlag tätigen Hayes.

Die Theaterversion von *The Desperate Hours* folgt der Handlungsentwicklung der Romanvorlage enger als die anschliessende Verfilmung. Der zentrale Handlungsort im Roman ist das Haus der Familie Hilliard, das von den Gangstern besetzt wird. In seinem Roman schürt Hayes die Spannung auf raffinierte Weise, indem er diese klaustrophobische Situation regelmässig durchbricht und Nebenschauplätze schafft. Je mehr sich die Lage im Haus zuspitzt, desto fieberhafter werden die *last minute's rescue*-Anstrengungen der Polizei. Die Handlung wird zu einem Dialog zwischen Innen- und Aussenschauplätzen (Hayes selbst spricht von "counterpoint action") – mit drei Protagonisten, die jeweils einen Handlungsstrang führen: der Familienvater Daniel Hilliard, der wie seine Tochter

Szenenfoto aus dem Bühnenstück «*The Desperate Hours*» mit Karl Malden und Paul Newman



Eigentlicher Hauptdarsteller aber war die Dekoration – vor allem das Haus der Hilliards, dessen auf zwei Stockwerke verteilte Räume dem Zuschauer im Gesamtüberblick präsentiert wurden.

Cindy gelegentlich das Haus verlassen darf beziehungsweise muss; Deputy Sheriff Jesse Webb, der die Rettungsaktion der Polizei ausserhalb des Hauses leitet; und der mit Hilliards Tochter Cindy befreundete Anwalt Chuck Wright, der spitz kriegt, was los ist, und auf eigene Faust eine parallele Rettungsaktion unternimmt, in das Haus eindringt, Glenn Griffin leicht verletzt und von dem dritten Gangster Robish niedergeschossen wird.

Die Zusammenführung dieser Handlungsstränge hält das Theaterstück strukturell durchaus bei, dennoch werden durch die Komprimierung der Handlung auf eine Aufführungsdauer von wenigen Stunden Jesse Webb (der in der Bühnenversion und auch in der Verfilmung Jesse Bard heisst) und vor allem Chuck Wright in ihrer Protagonistendimension verkürzt, auch wenn sie nach wie vor als *action*-Helden zum Einsatz kommen. Chuck Wright darf sich dank der im Theater vorhandenen szenischen Gestaltungsmöglichkeiten im Hintergrund bewegen und für zusätzliche Spannung sorgen, hat aber an Charakterprofil verloren. Bard (Webb) ist immerhin die dominierende Figur des Gegenschauplatzes (und auf der Bühne einzigen Nebenschauplatzes) zum Hilliard-Haus und damit Protagonist der Gegenaktion. Die beiden gegeneinander gesetzten Schauplätze alternieren mit schöner Regelmässigkeit, aber die Szenen im Hilliard-Haus sind länger und binden eine grössere Anzahl von Handlungsfiguren. Die Aufmerksamkeit konzentriert

sich deshalb auf das Geschehen im Haus mit dem zentralen Konflikt zwischen Hilliard und Griffin; die demgegenüber mit Ausnahme des Schlusses ziemlich aktionsarmen Szenen um Sheriff Bard müssen dahinter zurückstehen.

Im Unterschied zum Roman beginnt Hayes die Dramatisierung seiner Erzählung nicht mit dem Auftritt der Gangster, sondern mit der Einführung des Deputy Sheriffs Bard. Bard übernimmt hier indirekt (in Gesprächen und Telefonaten) auch eine die Hilliard-Haus-Handlung kommentierende Erzählerfunktion, indem er den Zuschauer zeitraffend über Vorgeschichte, Hintergründe und auf der Bühne aus erzählökonomischen oder produktionstechnischen Gründen nicht dargestellte beziehungsweise nicht darstellbare Aktionen informiert. Die mit den dramatischen Konflikt-Szenen im Hause Hilliard alternierenden Szenen mit Bard sorgen nicht nur für retardierende Momente, sondern, indem sie mehrere Repräsentanten der Polizei mit unterschiedlichen Auffassungen von Verbrechensbekämpfung zusammenführen, auch für eine weitere konfliktgeladene Konstellation. Die sieben szenisch noch einmal untergliederten Kapitel des Romans hat Hayes in eine Drei-Akte-Struktur umgestaltet, die – wie die Kapiteinteilung des Romans – vor allem einer Spannungsdramaturgie verpflichtet ist: Jeder Akt endet auf einem Spannungshöhepunkt, nach dem Hayes den Vorhang fallen lässt.

Im Februar 1955 hatte *The Desperate*

Hours im Ethel Barrymore Theatre seine Broadway-Premiere. Das Stück hielt sich sechs Monate auf dem Spielplan und ist auch heute noch ein Evergreen auf amerikanischen Bühnen. 1955 wurde es vom *Drama Critics Circle* in den Kanon der zehn besten Stücke der Theatersaison 1954/55 aufgenommen – neben William Inges *Bus Stop* (1956 verfilmt von Joshua Logan), Maxwell Andersons *The Bad Seed* (1956 verfilmt von Mervyn LeRoy), Agatha Christies *Witness for the Prosecution* (1958 verfilmt von Billy Wilder), Tennessee Williams' *Cat on a Hot Tin Roof* (1958 verfilmt von Richard Brooks), Lawrence & Lees *Inherit the Wind* (1960 verfilmt von Stanley Kramer), Sandy Wilsons *The Boy Friend* (erst siebzehn Jahre danach in Grossbritannien verfilmt von Ken Russell), Graham Greenes *The Living Room* (unverfilmt), Christopher Frys *The Dark Is Light Enough* (unverfilmt) und Clifford Odets *The Flowering Peach* (unverfilmt). Bei der Wahl zum besten Drama des Jahres ging das Stück von Tennessee Williams als Sieger hervor. In *The Desperate Hours* sahen die Theaterkritiker damals nicht mehr, aber auch nicht weniger als «a well-executed thriller, all the better for not aspiring to be anything more» (Louis Kronenberger, 1955). Dennoch erhielt Hayes' kommerziell erfolgreicher Theatercoup immerhin den *Tony* (Kurzform für den *Antoinette Perry Award* des *American Theatre Wing*) für das beste Theaterstück der Saison. Und Hayes' Stück war das erste aus diesem Kanon, das anschliessend in

THE DESPERATE HOURS von William Wyler



William Wylers filmische Umsetzung in Schwarzweiss und VistaVision mit einer bestechenden Tiefenschärfe (Kamera: Lee Garmes) zeigt sich ganz dem Bemühen verpflichtet, den Terror im Haus der Hilliards mit weitem Blick auf szenisch hinter- und übereinander gestaffelte Räume zu inszenieren.

Hollywood verfilmt wurde, und als einziges noch im Jahr seiner Aufführung.

Die Inszenierung der Broadway-Premiere von *The Desperate Hours* besorgte der Hollywood-erfahrene Robert Montgomery, der in den dreissiger und vierziger Jahren ein populärer Filmstar war, in Hollywood aber nur selten Gelegenheit bekam, auch selber Regie zu führen (seine bekannteste Arbeit wurde die Chandler-Verfilmung *THE LADY IN THE LAKE*). Star der Aufführung war Karl Malden, seit seinem Oscar für *A STREETCAR NAMED DESIRE* (1951) einer der führenden amerikanischen Charakterdarsteller. Malden als Familienvater Hilliard stand in der Rolle des Gangsters Glenn Griffin der junge Paul Newman gegenüber, der mit seinem ersten Hollywood-Versuch *THE SILVER CHALICE* gerade Schiffbruch erlitten hatte.

Eigentlicher Hauptdarsteller aber war die Dekoration, das heisst vor allem das Haus der Hilliards, dessen auf zwei Stockwerke verteilte Räume dem Zuschauer im Gesamtüberblick präsentiert wurden. Das Szenenbild gab Montgomery, der für seine Inszenierungskunst ebenfalls mit dem *Tony* ausgezeichnet wurde, grosse Möglichkeiten zur räumlichen Inszenierung auf mehreren Ebenen, zur simultanen Abbildung paralleler Aktionen und lieferte die Basis für Bewegung, Tempo, *action* und einen von ständigen Umbauten unbehinderten Erzählfluss.

Auf der Bühne gab es gleichzeitig zwei *settings*, zwischen denen die Handlung hin- und herspringen konnte: auf der linken Seite das *Sheriff's Office*, auf der rechten Seite das *Hilliard-Haus*. Der Szenenwechsel erfolgte durch Abblenden oder durch Kaschierungen mit Hilfe des Seitenvorhangs. Im Hilliard-Haus wurden durch eine akzentuierende Beleuchtung die Räume betont, die jeweils gerade zum Schauplatz der *action* wurden. Als Gegenszene zum Hilliard-Haus fungierte im dritten Akt statt des *Sheriff's Office* das Dachgeschoss des Hilliard-Nachbarhauses, in dem sich die Polizei verschanzt hat, um zum finalen Schlag gegen die Gangster auszuholen. Rein szenentechnisch war das Dachgeschoss des Nachbarhauses ein Aufsatz auf dem *Sheriff's Office*, das währenddessen kaschiert war.

Von diesem inszenatorischen Vorbild konnte sich auch William Wyler durchaus inspirieren lassen, als er im selben Jahr damit beauftragt wurde, für Paramount eine Verfilmung des

Roman-Bestsellers und des Broadway-Erfolgsstücks zu produzieren. William Wylers filmische Umsetzung in Schwarzweiss und VistaVision mit einer bestechenden Tiefenschärfe (Kamera: Lee Garmes) zeigt sich ganz dem Bemühen verpflichtet, den Terror im Haus der Hilliards mit weitem Blick auf szenisch hinter- und übereinander gestaffelte Räume zu inszenieren. Kamerabewegungen sind minimal und unauffällig (mit einer Ausnahme: bei der Einführung von Deputy Sheriff Bard, der den Flur zu seinem Büro entlanggeht, gibt es eine überraschend schnelle Kamerarückfahrt, deren Dynamik weniger raum- und aktionsbetonende als charakterbezogene Bedeutung hat). Das Hilliard-Haus spielt auch in der Verfilmung Wylers die Hauptrolle.

III

Joseph Hayes erhielt, nachdem er schon seinen Roman für das Theater adaptiert hatte, auch die Erlaubnis, selber das Drehbuch für die Filmversion zu schreiben. Und auch dafür bekam er eine Auszeichnung: den *Edgar Allan Poe Award* (in Anbetracht der klaustrophobischen Situation, um die es in dem Film geht, eine durchaus adäquate Würdigung). Es blieb allerdings unverständlicherweise sein einziges Filmdrehbuch.

Der Film erhielt trotz seines Perfektionismus keine einzige *Oscar*-Nominierung. Dafür zeichnete das konservative *National Board of Review* William Wyler als besten Regisseur des Jahres aus, und die Zeitschrift *Time* nahm *THE DESPERATE HOURS* in ihre Liste der zehn besten Filme des Jahres auf. Der Film wurde aber entgegen allen Erwartungen kein vorderer *box-office*-Erfolg.

Der zentrale Konflikt zwischen Hilliard und Griffin tritt in der Filmfassung noch stärker als in der Bühnenversion in den Vordergrund; die durchkonzipierte *Chuck Wright*-Handlung fällt weg; Wright ist nur noch eine relativ unbedeutende Nebenfigur. Die extreme republikanische Gesinnung, die sich im Roman und auch noch in der Bühnenversion findet, ist abgemildert, was vermutlich auf den Einfluss des vorsichtigen Wyler zurückzuführen ist. Der entscheidende Unterschied zur Theaterfassung geht ebenfalls auf Wyler zurück und findet sich in der Besetzung.

Der einundvierzigjährige Karl Malden und der dreissigjährige Paul Newman entsprachen altersmässig noch eini-

germassen der Figurenkonzeption der Romanvorlage. Gangsterboss Glenn Griffin ist in Hayes' Roman gerade einmal fünfundzwanzig Jahre alt, sein Bruder Hank (im Film: Hal) sogar erst neunzehn; die Protagonisten Jesse Webb und Chuck Wright sind dreissig beziehungsweise fünfundzwanzig Jahre alt. Sie alle sind Repräsentanten der jungen Generation. Nur Griffins direkter Gegenspieler, der gesetzte Familienvater Hilliard, ein Bilderbuch-Repräsentant des Establishments, ist bereits über vierzig.

Wyler besetzt in seiner Verfilmung alle Rollen gegen den Strich. Malden und Newman kamen für die Besetzung vermutlich schon deshalb nicht in Frage, weil ihnen der nötige Star-Status und Marktwert im Sinne einer *box-office*-Garantie fehlte. Malden hatte es (und hat es bis heute) trotz seines *Oscars* nicht geschafft, ein Filmstar zu werden, sondern galt in erster Linie als Theaterdarsteller und als ein Charakterschauspieler, der zwar einen Film veredeln, nicht aber tragen konnte. Newman hatte Malden auf der Bühne die Schau gestohlen und war für viele Theaterbesucher die eigentliche Sensation gewesen; und gerade für die junge Generation war er mit dieser Rolle als böser, neurotischer Gangster-Rebell zu einem Idol geworden wie Marlon Brando. Zwar bedeutete für Newman *The Desperate Hours* den schauspielerischen Durchbruch, aber er war über New York hinaus noch zu wenig bekannt; ausserdem hatte er gerade mit seinem ersten Filmversuch einen besonders üblen Flop gelandet und musste deshalb eher als Kassengift eingeschätzt werden. So kam es, dass er den Part des Gangsters Griffin, den er auch später noch als seine Lieblingsrolle bezeichnete, in der Filmversion nicht spielen durfte. (Newman übernahm dafür drei Jahre später, als er endlich Star-Status hatte, in der Verfilmung eines anderen Stückes aus der Theatersaison 1954/1955 die Hauptrolle und schnappte seinerseits Ben Gazzara die Rolle des Brick in *CAT ON A HOT TIN ROOF* weg, die jener auf der Bühne aus der Taufe gehoben hatte.)

Humphrey Bogart soll sich selber bei Wyler um die Rolle des Glenn Griffin beworben haben. Bogart hatte unter Wylers Regie bereits 1937 in *DEAD END* (*SACKGASSE*) eine seiner klassischen Gangsterrollen gespielt und wollte jetzt zum Abschluss seiner Karriere noch einmal diesen Rollen-Typus verkörpern, der von ihm wie von keinem anderen geprägt worden

THE DESPERATE HOURS von William Wyler, 1955 mit Humphrey Bogart als Glenn Griffin und Robert Middleton als Sam Robish



Humphrey Bogart Fredric March
in William Wyler's
An einem Tag - wie jeder andere
VISTAVISION
A MGM PICTURE PRESENTS

war. Die Darstellung des Glenn Griffin knüpfte noch einmal an Bogarts grosse Gangster-Mythifikationen an – als Duke Mantee in *THE PETRIFIED FOREST* (1936), Baby Face Martin in *DEAD END* (1937) und Mad Dog Roy Earle in *HIGH SIERRA* (1941). *THE DESPERATE HOURS* wurde Bogarts vorletzter Film, zwei Jahre danach starb er an Kehlkopfkrebs. Dass Bogart in *THE DESPERATE HOURS* einen so überzeugend kaputten Gangster abgab, hatte auch damit zu tun, dass er von der Krankheit bereits stark gezeichnet war. Bogart war sechsundfünfzig Jahre alt, als er die Rolle des Glenn Griffin spielte. Er übernahm somit absurderweise eine Rolle, die in der ursprünglichen Konzeption auf das jugendliche Alter von fünfundzwanzig Jahren festgelegt worden war.

Wylers Wunsch kandidat als Bogarts Gegenspieler war der ungefähr gleichaltrige Spencer Tracy, der schon in *FATHER OF THE BRIDE* (1950) und *FATHER'S LITTLE DIVIDEND* (1951) in gütig-weisen Vaterrollen aufgetreten war und immerhin als Amerikas grösster Charakterdarsteller mit Star-Status galt und dazu den Rekord von neun *Oscar*-Nominierungen vorzuweisen hatte. Bogart als Gangster und Tracy als Vater schien eine kassen-trächtige Bilderbuch-Besetzung zu sein.

Da Tracy sich aber nicht dazu herabliess, hinter Bogart den zweiten *credit* zu akzeptieren, der Name Bogart aber als Synonym für Gangster für den Film ein schwerer zu ersetzendes Etikett abgab, musste Wyler auf Fredric March zurückgreifen, mit dem er schon in *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* zusammengearbeitet hatte. Dieses 1946 mit acht *Oscars* dekorierte Kriegsheimkehrer-Melodram war für Wyler und March (hier zum erstenmal in einer Vaterrolle) einer der grössten Erfolge in ihrer Karriere gewesen; beide waren für ihre Leistungen mit dem *Academy Award* geehrt worden. March ging inzwischen auf die sechzig zu, kam im Stellenwert als zweitgrösster Charakterdarsteller Amerikas mit Star-Status gleich nach Tracy und hatte sich kurz zuvor erst in der Verfilmung von Arthur Millers *DEATH OF A SALESMAN* (1952) in der Rolle des gebeutelten Familienvaters Willy Loman ausdrücklich für die Rolle des ebenso verquälten Daniel Hilliard empfohlen. Die Rolle des Chuck Wright, des Freundes von Hilliards neunzehnjährigem Töchterlein Cindy, besetzte Wyler mit dem zweiundvierzigjährigen(!) Gig Young. Und die Rolle des

ursprünglich dreissigjährigen Jesse Webb (beziehungsweise Bard) bekam der ebenfalls über vierzigjährige Arthur Kennedy zugewiesen. Durch diese der anfänglichen Rollenkonzeption widersprechende Besetzung erzählte *THE DESPERATE HOURS* auf einmal eine ganz andere Geschichte.

★

Hayes' Roman *The Desperate Hours* erzählt – wenn auch vielleicht erst auf den zweiten Blick – von der Rebellion der Söhne gegen die Väter, vom Aufbegehren gegen ein normiertes bürgerliches Leben, von der Auflehnung gegen eine materialistische Gesellschaft, gegen autoritäre Strukturen und Instanzen, gegen die Familie als mikrokosmisches Repräsentativ des verhassten Systems: ein paradigmatisches Thema für das Amerika der fünfziger Jahre. Glenn Griffin, ein Sohn, im provozierenden Konflikt mit Dan Hilliard, einem Vater. Griffin, beschädigt durch kaputte Familienverhältnisse (die Mutter hat die Familie verlassen, der Vater wurde zum gewalttätigen Säufer), will Hilliards in einem intakten Familienleben manifeste Heile-Welt-Ideologie zersetzen, weil er nicht an sie glaubt.

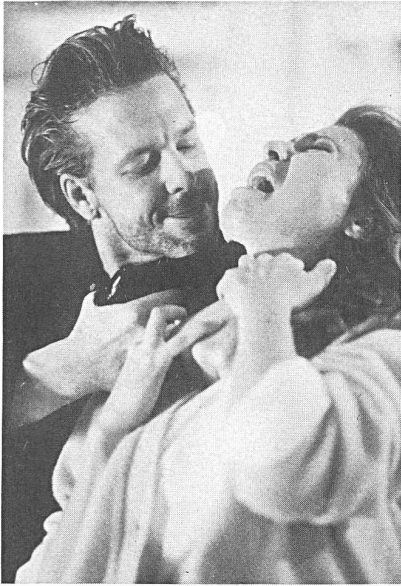
Die Wahl Paul Newmans für die Rolle des Griffin leuchtet ein. Neben Clift, Brando und Dean war beziehungsweise wurde Newman der Protagonist einer neuen Schauspielergeneration, die die Ikone vom jugendlichen Rebellen gear. Die Infragestellung familiärer Hierarchien, der Aufstand gegen patriarchalische Vaterfiguren oder auch die Verachtung für die von den Müttern subordinierten Pantoffel-Väter, das beginnt mit Clifts Matthew Garth in *RED RIVER* (1948) und findet seinen Höhepunkt in den James-Dean-Filmen *EAST OF EDEN* (1954) und *REBEL WITHOUT A CAUSE* (1955).

Hayes' Blickwinkel ist allerdings ein konservativer. Hayes übt nirgendwo Systemkritik, er verteidigt den *status quo*. Deshalb ist sein potentieller jugendlicher Rebelle nur ein *delinquent*, ein jugendlicher Krimineller mit psychopathischen Zügen, also ein Gewaltverbrecher und Terrorist, ohne eine Spur jener Tragik, die sich bei den Strassenjungen der *West Side Story* (1957) findet. Auch das ist natürlich eine in etlichen Kulturauswürfen der damaligen Zeit, in Büchern, Theaterstücken und Filmen zum Ausdruck gebrachte zeittypische Sichtweise: die Perspektive des sich selbst tabuisierenden Bürgertums. In ihr schwang Resignation mit ange-

sichts einer steigenden Jugendkriminalität, die zu einem nicht mehr zu bewältigenden gesellschaftlichen Problem anschwellte. Aber auch Unverständnis steckte dahinter, Sturheit, Angst – vor dem Anderen, von der Norm Abweichenden, auch vor der blossen Auseinandersetzung damit, vor der Möglichkeit, sich selbst in Frage stellen zu müssen. Nicht von ungefähr haftet dem Rollentypus des *Jugendlichen Rebellen* etwas Pathologisches an, haben die prototypischen Darsteller der *angry young men* auch Psychopathen spielen müssen: Dean, Newman und McQueen konkurrierten in ihrer frühen Fernseharbeit um solche Rollen; Cassavetes, Perkins und Hopper konnten sich von diesem ramponierten Image nie mehr richtig befreien; Brando hat aus seinen späteren, "erwachsenen" Rollen von selber immer wieder pathologische Züge herausgekitzelt, seine Figuren mit Anzeichen des Ödipalen, des Sado-Masochistischen und Sodomitischen, mit Merkmalen gesellschaftlich (und sei es nur im Rahmen der Familie) verursachter, sich in Perversionen ein Ventil suchender seelischer Verkrüppelungen ausgestattet, und dass er, der nonkonformistische Rebelle der fünfziger Jahre, schliesslich auch noch privat als Familienvater aufs fürchterlichste gescheitert ist, dürfte Hayes als Prediger von Solidität, Anpassung, Normerfüllung und Durchschnittlichkeit wie eine Bestätigung erscheinen.

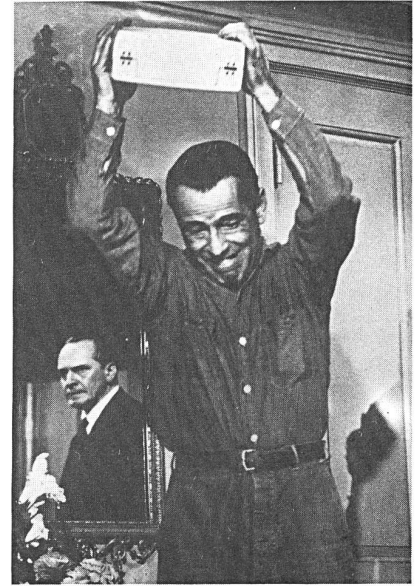
Hayes' Herangehensweise an diese Problematik ist undifferenziert, sein Lösungsvorschlag radikal, seine Botschaft perfide. Gut und Böse, Richtig und Falsch, Normal und Krankhaft-Abnorm sind für ihn eindeutig klassifizierbare Grössen. Er verfiert die Ausrottungs-Theorie.

Glenn Griffin treibt Dan Hilliard, diesen tüchtigen, erfolgreichen, konsumorientierten und gutbürgerlichen, also verdienstermassen etablierten Durchschnittsamerikaner, der sich alles aus eigener Kraft erarbeitet und den *amerikanischen Traum* von der Machbarkeit des Glücks realisiert hat, der schon deshalb also für die Nation geradezu Vorbildcharakter hat, an die Grenze seiner Belastbarkeit. Hilliards Ehrgeiz ging auf eine «sichere Position im bürgerlichen Leben». Griffin bringt Hilliards sichere Position ins Wanken, bedroht sein Lebenswerk, sorgt auch in Hilliard für das Aufbrechen der unvernünftigen Natur, weckt in dem braven Bürger gar die Mordlust. «Man kann einen Menschen nur bis zu einer gewissen



DESPERATE HOURS von Michael Cimino

Gut und Böse, Richtig und Falsch, Normal und Krankhaft-Abnorm sind für ihn eindeutig klassifizierbare Größen – Joseph Hayes verfiucht die Ausrottungstheorie.



THE DESPERATE HOURS von William Wyler

Grenze treiben. Mehr kann ein Mensch nicht ertragen. Kein Mensch» (Dan Hilliard). Familienvater Hilliard würde, als er die Chance dazu hat, gerne Henker spielen und «den Rest der Arbeit tun». Der Stand der Dinge als Zwischenbilanz: «Er wollte Glenn Griffin tot sehen!» So weit, so plausibel. Aber anders als der von Dustin Hoffman verkörperte David Sumner in Peckinpahs STRAW DOGS (WER GEWALT SÄT...; 1971) – ein vergleichbarer Fall – widersteht Dan Hilliard der Gewalt, bleibt unschuldig und vorbildlich: «Er war nicht einer von ihnen.»

Für die Drecksarbeit sind andere zuständig, die Aufgabe der Endlösung ist Profi-Pflicht. Deputy Sheriff Webb mit seiner biblischen «Auge um Auge»-Vergeltungsideologie prophezeit von vornherein: «Es wird Blut fließen.» Dabei erscheint er gegenüber Lieutenant Fredericks von der Staatspolizei, der die Gangster blindwütig in die Luft sprengen will, auch wenn die Familie dabei mit draufgeht, geradezu gemässigt. Er träumt nur davon, die Verbrecher nach Rettung der Familie «auf der Flucht» zu erschiessen. Sie sind für ihn «Dreck», «Tiere», «Ungeziefer». Die Endbilanz: «Glenn Griffin war für ihn in diesem Sinne kein Mensch.» Der Showdown zwischen Griffin und Webb verläuft mit gnadenloser Konsequenz. Griffin, der längst resigniert hat, wird in dem Augenblick, als er sich ergeben will, von Webb wie ein wildes Tier mit zwei Schüssen erlegt. Zwar eckelt Webb dieser finale Todesschuss an, aber «er hatte seine Pflicht».

Hayes erzählt in seinem Anti-Terror-Roman *The Desperate Hours* von der Herausforderung und Bewährung einer Familie und von der Familie als mit dem Einsatz äusserster Gewalt zu verteidigendes höchstes Gut der amerikanischen Gesellschaft. Wer die Familie in Frage stellt, rüttelt an den Grundfesten des Systems. Die Männerbande Griffins erweist sich in der Kollision mit der solidarischen Familiengemeinschaft der Hilliards als schwach, labil, zerbrechlich, auch als vernichtenswert, weil abnorm. Die Helden in Hayes' Roman sind Repräsentanten der Normalität: Vater Hilliard, der seine Familie schützen will, Sheriff Webb, der auch Ehemann ist und seine unter Umständen bedrohte Frau (beziehungsweise Ehe) verteidigt, und Chuck Wright, der in dieser Hinsicht vielleicht wichtigste Protagonist, weil er eine Veränderung durchmacht, eine «strahlende Erleuchtung» hat, sich vom Saulus zum Paulus wandelt, die Familie als Mass aller Dinge zu respektieren und ein richtiges von einem falschen Leben zu unterscheiden lernt, endlich bereit ist, Verantwortung zu übernehmen, mit dem flotten, ungebundenen Lotterleben Schluss zu machen, monogam und sesshaft zu werden, zu heiraten, sich in eine Familie integrieren zu lassen, selber eine Familie zu gründen.

Auf der einen Seite: die kaputten, die kranken Abweichler von der Norm – der ödipal verklemmte Glenn, der mit einem Minderwertigkeitskomplex behaftete Epileptiker Hank, der unmäs-

sige, riesige, animalisch triebhafte und obendrein infantil gebliebene Robish. Auf der anderen Seite: die gesunde, normale und normsetzende Mittelstandsfamilie. Dem fehlgeleiteten Rebellen Glenn stellt Hayes mit Jesse Webb und Chuck Wright zwei vorbildliche Repräsentanten der jungen Generation gegenüber, die sich der Norm anpassen und sie verteidigen. Falsch ist nach Hayes «der allgemeine Widerstand gegen das Herkömmliche».

★

Wenn man Hayes' wilden Roman kennt (Yaak Karsunke: «ein faschistoides Machwerk»), wird man Wyler's Film im Vergleich dazu kaum noch ohne weiteres als «ideologisch infames Law-and-Order-Epos» (Hans C. Blumenberg) abklassifizieren können, zu versöhnlich sind die Unterschiede. Wyler, wie seine Arbeiten nahelegen: gesellschaftspolitisch sicherlich ein konservativer Mann, hat die Zügellosigkeit des Kopf-ab-Pamphletisten Hayes offenbar nicht mitmachen wollen. Der amerikanische Filmhistoriker Clifford McCarty diagnostiziert ein «gegenüber der Theaterfassung verharmlostes Drehbuch».

Die Rache-Geschichte ist zur Unwesentlichkeit heruntergestutzt. Griffin will zwar noch mit Deputy Sheriff Bard abrechnen, versucht sein Vorhaben (im Gegensatz zum Roman, in dem er dazu einen Killer engagiert) aber nie in die Tat umzusetzen, und Bard (eben nicht mehr: Webb) hat



«The Desperate Hours» im Ethel Barrymore Theatre mit Paul Newman und Karl Malden

seinerseits keine Rachegeleüste. Der Deputy Sheriff ist hier nicht mehr der ungebremste Exekutor der Staatsgewalt, sondern erscheint in seiner Kooperation mit Staatspolizei und – da mehrere Bundesstaaten in den Fall involviert sind – auch Bundespolizei als ein Mann des Ausgleichs und der Vernunft, ein Polizist, dem man vertrauen kann. Der eigentliche Schurke des Films ist Bards Vorgesetzter Sheriff Masters, der (wie im Roman der Untersuchungsleiter der Staatspolizei) die Ausrottungs-Methode ohne Rücksicht auf Verluste praktizieren will, weil er sie für besonders populär hält und als Sheriff wiedergewählt werden möchte.

Dass der Deputy verheiratet ist, wird im Film niemals thematisiert. Dass Chuck Wright sich seine Mitgliedschaft in der Familie Hilliards erschiesst und nach einem frechen Vorleben endlich den rechten Weg zur Tugend einschlägt, ist aus dem Plot gänzlich herausgekürzt. Wright und Bard sind mehr oder weniger nur noch rein funktionale Charaktere, nicht mehr plakative Aushängeschilder fragwürdiger Moralpredigten. Wylers äusserst zurückhaltender und disziplinierter Inszenierungsstil verhilft nicht nur dem in Bezug auf die Handlung effektiv eingetragenen *setting* zur Geltung, sondern stellt sich auch ganz in den Dienst des insgesamt ausgezeichneten Schauspieler-Ensembles. Dramatik geht immer von den Darstellern aus, Wyler versucht sie nicht noch durch eine furiose Erzählweise zu intensivieren.

Im Unterschied zum Roman und zum Bühnenstück beginnt die Verfilmung weder mit dem Auftritt der Gangster noch mit der Einführung des Deputy Sheriffs, also nicht mit den emblematischen Repräsentanten von Gewalt und Gegengewalt, sondern mit einer friedlichen Familienfrühstücksszene, folglich mit einem Ritual des alltäglichen Lebens und mit den Sympathieträgern der Geschichte, die für das Publikum, im alltäglichen Leben mutmassliche Durchschnittsbürger wie die Hilliards, zu Identifikationsfiguren werden sollen. Die Familie ist idealtypisiert, fast in der Art amerikanischer fünfziger-Jahre-Fernsehserien. Es versteht sich, dass Vater der Beste ist und Mutter die Allerbeste. Die Familienmitglieder sind zwar individuelle Charaktere, aber ihre Solidarität steht ausser Zweifel; die Probleme, die sie miteinander haben, sofern es solche überhaupt gibt, sind letztlich unerheblich, werden nie zu ernstlichen Schwierigkeiten führen, weil die Familiengemeinschaft als selbstverständliche Lebensform nie in Frage gestellt wird.

In die Idylle des Anfangs, den vorgegebenen Alltag bricht die Sensation der Gewalt ein. Doch sie dient nicht dazu, latente Konflikte in der Familie zum Vorschein zu bringen und die Brüchigkeit des familiären Arrangements aufzudecken. Die Stunden der Verzweiflung werden im Gegenteil zu Stunden ausserordentlicher Bewährung. Die Gewalt fällt auf die zurück, von denen sie ausgeht. Das Ende führt zu keiner Veränderung der Verhältnisse, sondern bedeutet ihre Be-

stätigung – ganz konservativ im Sinne einer «ontologisch-affirmativen Legitimation des kleinbürgerlichen Alltagslebens» (Joachim Paech).

Wyler hat mit der gesellschaftspolitisch aktuellen Brisanz der *angry young men*, die gegen überkommene Lebensformen und eingefahrene Strukturen, gegen Konvention und Konformismus protestieren und dabei eben auch die Tradition der Familie in Frage stellen, offenbar wenig im Sinn, andererseits entzieht er sich dadurch auch der Gefahr der Denunziation, der Hayes in seinem Roman erliegt. Konsequenterweise geht Wyler bei der Besetzung auch an der jungen Darstellergeneration der *method actors* vorbei. Altmeister Wyler, der seit den zwanziger Jahren Filme macht, greift auf die Altstars zurück, die seit den dreissiger Jahren dabei sind, auf Bogart, March und potentiell Tracy, also auf traditionelle, bewährte, kalkulierbare Schauspieler, denen die *Methode* fremd ist.

Der Hass des elternlosen, familiengeschädigten, ohne Vätervorbild gross gewordenen bösen Jungen Glenn Griffin auf den idealtypischen Vater Dan Hilliard kommt in Wylers Interpretation so nicht mehr vor, weil Wyler Glenn Griffin durch die Besetzung mit dem alten Humphrey Bogart selbst zu einer «Vaterfigur» macht, der innerhalb der Bande eine Autorität zukommt, die dem hierarchischen Rang entspricht, den Dan Hilliard in seiner Familie einnimmt. Nur dass Griffin seine Vormachtstellung im Gegensatz zu Hilliard permanent verteidigen muss, weil die Mitglieder seiner



THE DESPERATE HOURS von William Wyler



DESPERATE HOURS von Michael Cimino

Der Einbruch der Gewalt dient nicht dazu, latente Konflikte in der Familie zum Vorschein zu bringen und die Brüchigkeit des familiären Arrangements aufzudecken: Die Stunden der Verzweiflung werden im Gegenteil zu Stunden ausserordentlicher Bewährung – die Gewalt fällt auf die zurück, von denen sie ausgeht.

family stärkere Individualisten sind und sich schlechter integrieren können, während die zum Familiengefolge sozialisierten, wohlzuzogenen Familienangehörigen Hilliards ihre Individualität dem Wohl der familiären Gemeinschaft unterordnen.

Der Altersunterschied zwischen den Brüdern Griffin ist im Film so gross, dass Glenn mühelos als Vaterersatz für den viel jüngeren Hal fungieren kann. Der Streit zwischen Griffin und Hilliard besteht bei Wyler darin, wer der bessere Vater ist, und Griffin ist es selbstredend, der in diesem Vergleich unterliegt. Aber: Als sich Hal aus der Bevormundung des grossen Bruders emanzipiert und erstmals auf eigenen Füssen steht, rennt er gleich in den Tod, was zeigt, dass Glenn Griffin ihn bis dahin immerhin doch gutmeinend-väterlich, wenn auch entmündigend-autoritär behütet und zur Unselbständigkeit erzogen hat – so etwas kommt in den besten Familien vor. Nur ein bürgerliches Leben, nach dem sich Hal angesichts der sauberen Wohnstube der Hilliards zu sehnen beginnt, hat Glenn ihm nie bieten können (hiermit gab Hayes in seinem Roman zu verstehen, dass der eigentlich anpassungswillige kleinere Bruder von seinem rebellischen grossen Bruder für die Gesellschaft verdorben worden ist). Der Konflikt in Wylers Film ist weniger ein moralischer oder ein Generationskonflikt, ist vielmehr vorrangig ein Klassenkonflikt. Die Besitzbürger verteidigen ihre Zitadelle gegen die sozialen *underdogs* und Habenichtse.

Hal Griffin ist bei Wyler nicht mehr der Epileptiker mit der weichen Birne, sondern ein rundum sympathischer Bursche. Glens "Sohn" Hal und Hilliards Tochter Cindy: ein potentielles Paar. Schon vom Alter her wäre Hal für Cindy ein angemessenerer Partner als der gesetzte Chuck Wright der Filmversion. Aber Hal hat sozial nie eine Chance gehabt.

Wyler, der in seinen Arbeiten der Charakterisierung der Figuren höchsten Wert beimisst, lässt auch die Gangster nicht zu blossen Schablonenfiguren verkommen. Selbst der brutale Teddybär Robish, der mit dem Modellflugzeug und der Spielzeug-MP des jüngsten Hilliard-Kindes Ralphie spielt und in seiner Charakterisierung ein zu kurz gekommenes und aggressiv gewordenes Kind ist, hat noch seinen verkorksten Charme und bleibt nicht ohne Sympathie. Dem Monster Glenn Griffin gewinnt Bogart seine Würde und Menschlichkeit zurück. Bogart interpretiert den gealterten Verbrecher als einen am Leben Gescheiterten, einen sozialen Verlierer. Dass Glenn auch noch seinen Sohnersatz Hal verliert, für den er sich verantwortlich fühlte, und dass seine *family*, seine selbst-konstruierte, antibürgerliche Gegenordnung zerbricht, treibt ihn zuletzt an den Rand des Wahnsinns. Erst von da an wird er unkalkulierbar, grausam, gemeingefährlich. Am Ende resigniert er, geht er freiwillig in den Tod, provoziert er seine Exekution. In Wylers Interpretation verleiht Bogart diesem Bösewicht tragische Züge.

IV

Bei allen ideologischen Vorbehalten gegen Joseph Hayes muss man ihm immerhin zugestehen, dass er als Genre-Autor das Handwerk des Erzählens effektiv beherrscht. Eine Genre-Zuordnung von *The Desperate Hours* hat er selber versucht vorzunehmen. Seinen Roman nennt er a *novel of suspense* und sein Bühnenstück a *melodrama in three acts*. Das Melodramatische wird vor allem in der Figurenzeichnung und -konstellation deutlich, in der Schwarzweiss-Malerei einer simplen Gut/Böse-Klassifizierung, die eine komplexe Differenzierung nicht zulässt. Das Publikum soll sich mit den Helden der Geschichte identifizieren können, wird vom Tempo der Erzählung, der augenscheinlichen Folgerichtigkeit der Aktionen und den emotional kalkulierten Effekten so gepackt, dass es jegliche Distanz verliert und der Illusion äusserster Realitätsnähe erliegt. Hier greift das Melodramatische bereits mit der Struktur von *suspense* ineinander. Hayes ist ein Meister der Spannungserzeugung. Roman, Bühnenstück und Film sind melodramatische Thriller, die den Leser beziehungsweise Zuschauer in Bann schlagen, ihm den Atem rauben sollen und denen das auch gelingt. Sprachlich und stilistisch denkbar einfach, geradezu simpel (Wyler bleibt in seinen formalen Mitteln entsprechend bescheiden und unauffällig), ist Hayes aber in der Schilderung der Handlungsabläufe



DESPERATE HOURS von Michael Cimino, 1989/90 mit Mickey Rourke – die Gangster brechen nicht mehr in eine Idylle ein



minuziös-präzise. Er kreiert eine dichte, intensive Atmosphäre ununterbrochener Bedrohung, erweckt den Anschein von Logik, bleibt in der Darstellung immer nachvollziehbar und anschaulich. Die Konstruktion funktioniert.

Und vor allem: Man spürt, wie die Zeit marschiert. Dass es Hayes gelingt, das Publikum mitzureissen, liegt insbesondere daran, dass er es versteht, die Zeit zu gestalten. Im Roman wird die Zeit permanent eingebildet, und Hayes erlaubt es sich nie, beim Wechsel von Schauplätzen, Protagonisten, Perspektiven die Chronologie der Handlung zu unterbrechen, in der Zeit zurückzuspringen, wie das etwa Mario Puzo in *The Godfather* laufend macht. Die Zeit drängt unaufhaltsam weiter, in kalkulierten Spannungsbögen, bis zum finalen Höhepunkt. Hayes ist ein dramatischer Erzähler, er ist weder ein Parleur noch ein Mann fürs episch Ausschweifende; er ist ein Erzähler, der keine Zeit zu verschwenden hat. Die Titel seiner Romane sind deshalb auch mit ihrer häufigen Betonung des Faktors *Zeit* nahezu programmatisch. Mit seinem Romanerstling *The Desperate Hours* scheint Hayes sein Genre gefunden zu haben. «Mit zahlreichen Romanen gleichen Genres, zuletzt mit *No Escape*, 1982 (*Die dunkle Spur*) und *Ways of Darkness*, 1985 (*Morgen ist es zu spät*) versuchte Hayes diesen Erfolg zu wiederholen» (Jerôme von Gebattel), hat aber anscheinend mit keinem seiner folgenden Romane, darunter mit *The Deep End* erneut ein Geiselnahme-Drama wie *The Desperate Hours*, an diesen Erfolg im gleichen Masse anknüpfen können. Erstaunlicherweise sind trotz der attraktiven, sensationsbetonten und spannend strukturierten Themen nur noch zwei seiner Romane verfilmt worden. Nach Romanen von Hayes entstanden in den sechziger Jahren die Filme NEUNZIG MINUTEN NACH MITTERNACHT (in der BRD realisiert; Regie: Jürgen Goslar) und THE THIRD DAY (Regie: Jack Smight), die aber relativ erfolglos blieben.

Der Wunsch, den Erfolg zu wiederholen, mag vielleicht für Hayes ein Grund gewesen sein, sich Ende der achtziger Jahre, mehr als dreissig Jahre nach der Wyler-Verfilmung, noch einmal an diesem Stoff zu versuchen. Der inzwischen einundsiebzigjährige Hayes schrieb diesmal das Drehbuch aber nicht mehr allein, sondern fungierte als Co-Autor für die Drehbuchautoren Lawrence Konner und Mark Rosenthal, den Autoren

von SUPERMAN IV (Konner schrieb auch Episoden der TV-Serien «Family» und «Little House on the Prairie»). Die Frage allerdings ist, wie zeitgemäss dieses Sujet noch ist, wieweit es sich auffrisieren lässt, auch ob sich ihm erzählerisch oder thematisch überhaupt hinreichend neue Perspektiven abgewinnen lassen. Die alltäglich gewordene Thematik der Geiselnahme scheint dem Hayes-Stoff zwar eine vordergründige Aktualität zu geben, andererseits ist die Story mit ihren reaktionären ideologischen Implikationen aus heutiger Sicht nur noch im Kontext der fünfziger Jahre legitimierbar. Die psychotische Situation des Belagerungszustands weiter auf die Spitze zu treiben, die Ausbrüche von Gewalt graphischer zu gestalten, auch das wiederum wären allein für sich zu oberflächliche Motivationen für eine Neuverfilmung. Dazu kommt, dass mit der Wyler-Verfilmung ein Vergleichsmassstab gesetzt ist, der schwer zu übertreffen ist.

Vielleicht dass John Carpenter ein Regisseur wäre, der diesen Stoff auf spannende Weise zu seinem eigenen machen könnte, so wie ihm das etwa bei seinem *remake* der Hawks-Produktion THE THING gelungen ist. Die akzentuierende Beschreibung einer bedrohlichen klaustrophobischen Situation und die Erzeugung einer durchgängig beunruhigenden Grundstimmung, die auf Wirkung bedachte Zeitstrukturierung unter dem Gesichtspunkt von *thrill* und *suspense*, die multiperspektivische Erzählweise (wie sie in Hayes' Roman vorgegeben ist) und die Zusammenführung mehrerer Handlungsstränge in Konzentration auf einen zentralen Schauplatz, das alles hat Carpenter auch schon vergleichbar in seinem Grossstadt-Western ASSAULT ON PRECINCT 13 (ANSCHLAG BEI NACHT; 1976) durchexerziert.

Dass nicht der Genre-Spezialist Carpenter, sondern der in seinen Ansprüchen ambitioniertere Michael Cimino die Regie übernommen hat, erscheint da fast schon wie eine Fehlentscheidung.

★

William Wylers THE DESPERATE HOURS ist vielleicht der bekannteste Film seines Genres geworden, war aber in den fünfziger Jahren kein Einzelfall. Der Wyler-Biograph Axel Madson spricht von einem «ruthless-convicts-seizing-suburban-family-market». Andrew L. Stone inszenierte beispielsweise mit THE NIGHT HOLDS

TERROR (DIE NACHT IST VOLLER SCHRECKEN; 1954) und CRY TERROR (IN BRUTALEN HÄNDEN; 1958) gleich zwei bemerkenswerte Thriller dieser Kategorie.

Stones Filme könnten im Zuge eines im Hollywood-Film seit den achtziger Jahren feststellbaren konservativen Trends zur Remoralisierung und zur rückwärtsgewandten geistigen Erneuerung – mit ihrer damit einhergehenden Rückbesinnung auf die traditionellen Werte der Familie und auf vorbildhafte Sujets der fünfziger Jahre – demnächst womöglich für *remakes* wiederentdeckt werden. Die Wiederaufwärmung von THE DESPERATE HOURS ist jedenfalls nicht isoliert zu sehen.

Arthur Penn etwa liess in seinem dem Hitchcock der fünfziger Jahre verpflichteten Agenten-Thriller TARGET (1985) eine dreiköpfige amerikanische Familie zum Objekt bösen Agententerrors werden mit triumphaler Wiedervereinigung der Familie am Ende des Films. Brian De Palma griff in seinem Regulatorien-Thriller THE UNTOUCHABLES (1986) auf eine *law-and-order*-Fernsehserie der späten fünfziger Jahre zurück und feierte den legendären Eliot Ness nicht nur als heldenhafte Symbolfigur des Gentererrors, sondern auch als lauterer Familienmann, der gerade die amerikanische Familie vor dem Zugriff der Gangster in Schutz nimmt.

Martin Scorsese arbeitet zurzeit an einem *remake* von J. Lee Thompsons Thriller CAPE FEAR (EIN KÖDER FÜR DIE BESTIE; 1961) nach einem fünfziger-Jahre-Kriminalroman von John D. MacDonald, in dem ein Zuchthäusler Rache an einem Rechtsanwalt nehmen will, dessen Zeugen aussage ihn seinerzeit hinter Gitter brachte; *the killer is loose*: wie könnte es anders sein, bedroht er die Familie des Anwalts und provoziert er auch diesen friedliebenden Menschen zu Hass- und Rachegelüsten. Der *filmdienst* schrieb dazu 1961: «Das Thema „An einem Tag wie jeder andere“ ist anscheinend nicht tot zu kriegen.» Heute offenbar so wenig wie damals.

★

Michael Ciminos DESPERATE HOURS ist weder ein direktes *remake* des Wyler-Films noch eine Romanverfilmung, die sich enger an die Erzählstrukturen der literarischen Vorlage anzulehnen versucht.

Zwar wird die gleiche Story erzählt und die Konfliktkonstellation zwischen einer vierköpfigen Mittelstandsfamilie, drei Gangstern und

der sich uneinigen Polizei ist beibehalten, aber schon die Namen der Personen sind geändert, und Cimino scheint mit seiner Adaption, die den Stoff von den fünfziger Jahren in die achtziger Jahre verlegt, auch sonst grundsätzlich alles anders machen zu wollen, versteht die Neuverfilmung augenscheinlich als eine Pflicht zur Opposition.

So gesehen ist seine Konzeption, weil sie anders ist, interessant. Andererseits scheint die Story jetzt nicht mehr zu funktionieren, die Handlung packt nicht mehr, zieht nicht mehr in Bann, allenfalls lässt sich noch von Momenten der Irritation sprechen. Cimino ist eben nicht so sehr – wie Carpenter – ein Thriller-Regisseur, sondern in seinen besten Arbeiten ein Epiker und *raconteur*, der sich zum Erzählen Zeit nimmt. Der *suspense* ist seine Sache nicht. *DESPERATE HOURS* ist Ciminis kürzester Film geworden; der lange Atem fehlt, stattdessen prescht Cimino von vorne bis hinten mit einem Irrsinnstempo durch die auf einen Zeitraum von achtundvierzig Stunden verdichtete Handlung, womit er zwar die eigene Atemlosigkeit zur Schau stellt, nicht aber dem Zuschauer den Atem raubt. Im Gegensatz zu dem disziplinierten Inszenierungsstil Wylers, der in *THE DESPERATE HOURS* nie das Erzählen selbst zum Gegenstand der Erzählung macht, sondern es im Gegenteil ganz in alter Hollywood-Tradition weitgehend vermeidet, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Vorgang des Erzählens zu lenken, gibt Cimino als Erzähler jegliche Zurück-

haltung und Distanz auf und stürzt sich mitten ins explosive Geschehen, als wollte er so hautnah wie möglich eine aktuelle Reportage von einem Kriegsschauplatz abliefern – mit dem eingebildeten Risiko, dass auch er selbst als Kriegsberichterstatte nicht mehr heil aus der ganzen Sache herauskommen könnte. Bei diesem erzählerischen Himmelfahrtskommando hat Cimino in dem kreuz und quer schneidenden Peter Hunt (Schnittmeister der frühen *James-Bond*-Filme) und dem auf schöne Cadragen wenig Wert legenden Doug Milsome (Kameramann von Kubricks Vietnam-Film *FULL METAL JACKET*) die entsprechenden Kamikaze-Mitkämpfer. Wenn die Gangster das Familienhaus in ein Tollhaus verwandeln, dokumentiert sich das auch in der Erzählweise des Films. Cimino erzählt nicht nur von chaotischen Zuständen, auch seine Inszenierung gerät ausser Kontrolle, suggeriert den Verlust von Übersicht, Raumorientierung, Bewegungsfreiheit. Die Kamera geht auf Nahkampf, bleibt immer nahe dran an den Personen, auch als Familienvater Tim Cornell (ex: Dan Hilliard) ein einziges Mal das Haus verlassen darf, um für die Gangster Geld von der Bank abzuheben: Der Weg zur Bank wird nicht beschrieben, Cimino schneidet direkt vom Haus der Cornells in den Schalteraum der Bank, lässt auch dort kein Raumgefühl zustandekommen.

Die melodramatisch untermalende, übernervöse sinfonische Musik, die den ganzen Film durchzieht und die Ciminis Leibkomponist David Mans-

field wie schon in *THE SICILIAN* mit dem Orchester der Ungarischen Staatsoper aufgenommen hat, soll noch zusätzlich zu dem hektischen Spiel der Akteure und zu der furiosen Kamera- und Schnittarbeit den allgemeinen Eindruck einer aus den Fugen der Sicherheit geratenen Welt vermitteln. Das führt leider zu einer Überfrachtung, zu einem Zuviel an Formalem, mit der Spiegelung der Handlung in der Erzählweise zu einer Dramatisierung von ohnehin Dramatischem, also zu einer überflüssigen Verdoppelung und zu einem Übereffekt an Tempo, mit dem sich der Film selbst um seine Wirkung bringt. Das dramaturgische Konzept geht nicht auf, auch wenn es in seiner Intention zumindest deutlich wird: Die Besetzung und Belagerung des Cornell-Hauses verwandelt sich unter den Händen Ciminis und Milsomes in eine Art grossstädtischen Dschungelkrieg. Cornell wird nicht umsonst einmal als hochdekoriertes Vietnam-Veteran enttarnt, wozu sein Kontrahent Michael Bosworth (ex: Glenn Griffin) angesichts der zahllosen in einen Goldrahmen gefassten Tapferkeitsmedaillen, die im Widerspruch zu der wenig heldenhaften Erscheinung Cornells stehen, spöttisch anmerkt: «You won the Vietnam War all by yourself!» Auch die Geräusche des Polizeihubschraubers, der im Finale das zum Kriegsschauplatz gewordene Cornell-Haus überfliegt, lassen Vietnam assoziieren. Die militärische Aktion der Polizei, das Tromelfeuer der MPs, der Einsatz von Rauchbomben, die auf allen Seiten

«The Desperate Hours» als Bühnenstück



THE DESPERATE HOURS von William Wyler



Es wird die gleiche Story erzählt und die Konfliktkonstellation zwischen einer vierköpfigen Mittelstandsfamilie, drei Gangstern und der sich uneinigen Polizei ist beibehalten...

sich verselbständigende und nicht mehr zu kontrollierende Gewalt, dazu das visuelle Trommelfeuer aus roten, blauen und gelben Blitzlichtern, das die nächtliche Szenerie zu einer Höllen-Vision aufreisst, das alles sind ganz äusserliche Signale dafür, dass Cimino seine Figuren wieder einmal durch die Hölle gehen lässt.

Zwar kommt jeder Film Ciminos irgendwann an den Punkt, an dem Gewalt nicht mehr kontrollierbar ist und eskaliert, doch in *DESPERATE HOURS* gibt es von Anfang an wiederholt solche Momente, die Michael Bosworths Beschwörungsformel «Everything is under control» als Selbstbetrug und hohles Geschwätz entlarven und dann am Ende in einem blutigen Massaker kulminieren, bei dem nicht nur die Gangster ihr Leben verlieren, sondern es auch auf Seiten der Polizei Verluste gibt.

★

Abweichend von Roman, Bühnenstück und Erstverfilmung variiert Ciminos Version von *The Desperate Hours* auch den Einstieg. Die Neuverfilmung beginnt mit einer Figur, von der in den früheren Fassungen immer nur die Rede war, die aber nie auftrat: Helen Lamar/Laski/Miller. Sie heisst jetzt Nancy Breyers, ist Michael Bosworths Anwältin und ihrem Klienten sexuell verfallen; sie ist blond, zeigt gerne Bein, trägt unterm Nerz den blanken Busen und ist ein einziger erotischer Fetisch. Sie schmuggelt Bosworth einen Revolver in die Zelle, den sie, vom kurzen Rock kaum ver-

borgen, zwischen ihre Schenkel geschlallt hat. Mit Bosworths Griff zwischen ihre gespreizten Beine beginnt sein Ausbruch aus dem Zuchthaus.

Dass Cimino seine Erzählung mit der Gangsterbraut beginnt, mit dem Prozess gegen Bosworth und mit der Flucht, bei der Bosworth von seinem jüngeren Bruder Wally und dessen Freund Albert unterstützt wird, gibt der bekannten Handlung von *DESPERATE HOURS* nicht nur einen Prolog, sondern exponiert auch eine andere Motivation, warum die Gangster bei einer Bürgerfamilie Unterschlupf suchen. Bosworth wartet dort nicht auf das grosse Geld, sondern auf seine Geliebte, die zunächst zurückblieb, um nicht als Fluchthelferin in Verdacht zu geraten (keine sehr logische Konstruktion), aber so schnell wie möglich nachkommen soll. So erhält die Gangsterstory mit Bosworths «I wait for you» eine romantische Grundlegung, handelt nicht mehr bloss von Gewalt, Bedrohung, Terror, von Gegengewalt und Vernichtung, sondern auch von Liebe (mit neurotischen Zügen), Leidenschaft (mit sadistischen Untertönen) und sexueller Hörigkeit, und in diesem Zusammenhang auch von Vertrauen, Misstrauen, Vertrauensbruch und Enttäuschung.

Das Warten auf Helen (beziehungsweise Nancy) wird diesmal nicht vergeblich sein, sie wird kommen. Die Katastrophe am Ende ist der teils melodramatische, teils tragische Schlusspunkt eines abgefeimten, aber ganz professionellen Intrigenspiels.

Nancy wird ihren Geliebten verraten, weil sie sich als Marionette der Gegenaktion einspannen lässt. Die Jagd auf Bosworth wird von einer Frau geleitet, FBI-Agentin Brenda Chandler (ex: Sheriff Bard/Webb & FBI-Agent Carson), die durchschaut, dass Nancy bloss das Opfer spielt und in Wirklichkeit mit dem entflohenen Gewaltverbrecher unter einer Decke steckt: «The lady is a liar.»

Brenda lässt Nancy zum Schein laufen, um das Versteck Bosworths herauszufinden, und zwingt Nancy, als sie ihr Ziel erreicht hat, unter dem Versprechen der Straffreiheit zum Verrat an ihrem Gangster-Geliebten; mit einem Lächeln und mit Blumen – so weit geht der Zynismus – soll sie es tun. Doch zur Belohnung für die Kooperation mit der Polizei lässt Brenda Nancy am Ende in Handschellen legen und bricht die eigene Abmachung. Auch Brenda ist eine Lügnerin, der Polizei kann man nicht trauen. Dadurch dass Cimino mehr Weiblichkeit ins Spiel bringt, wird die Geschichte nicht lieblicher.

★

Im Gegenzug zu der obsessiven Beziehung zwischen Nancy und Bosworth exponiert Cimino auch die Cornells nicht mehr idealtypisiert wie Wyler die Hilliards in den fünfziger Jahren, sondern *up to date* als kaputte Familie. Das Haus der Cornells ist kein trautes Heim mehr, die Gangster brechen nicht in eine Idylle ein, die rundum unsympathische Familie hat sich längst auseinandergeliebt,

DESPERATE HOURS von Michael Cimino – obsessive Beziehungen



... aber Cimino scheint mit seiner Adaption, die den Stoff von den fünfziger Jahren in die achtziger Jahre verlegt, grundsätzlich alles anders machen zu wollen, versteht die Neuverfilmung augenscheinlich als eine Pflicht zur Opposition.

Der Konflikt in Wylers Film ist weniger ein moralischer oder ein Generationskonflikt, ist vielmehr vorrangig ein Klassenkonflikt...



THE DESPERATE HOURS von William Wyler – Humphrey Bogart als Gangster Glenn Griffin

das Haus steht zum Verkauf an. Wie sich die Zeiten geändert haben, zeigt der erste Auftritt des fünfzehnjährigen Cornell-Töchterleins Mae (ex: Cindy), die die Familie mit den Worten begrüsst: «What the fuck is going on here?»

Vater Cornell, im Gegensatz zu dem übersichtigen, charakterstarken Hilliard unverlässlich, unbedächtig, schwächlich, dafür aber grosskotzig, bringt durch seine unüberlegten Aktionen die Familie immer wieder in Gefahr. Er meint, die bedrohliche Situation entweder mit Geld oder mit Gewalt bereinigen zu können, und ist deshalb auch der erste, der zuschlägt und die Gangster dadurch zur gewalttätigen Reaktion herausfordert.

Die Konstellation innerhalb der Familie und zwischen Familie und Gangstern ist wie die Beziehung zwischen Nancy und Bosworth und wie die Abmachung zwischen Nancy und Brenda von Vertrauen und Misstrauen, Lüge und Verrat gekennzeichnet. Hierin findet der Film sein vorrangiges Thema, das die Geschichte strukturiert. Das Wort *trust* wird zu einem verbalen Leitmotiv.

Schon dem Haus ist nicht zu trauen – mit seiner überladenen Innendekoration, den zugestellten Räumen, der wildgemusterten Sitzgruppe, der üppigen Wald-und-Wiesen-Tapete, dem feudalen Putz, der in Wahrheit nichts anderes ist als exzessiver Kitsch. Cornell, Familienvater in der *midlife crisis*, hat sich in einem Verhältnis mit einer jungen Frau ausgetobt, die er jetzt verlassen hat, um zurückzukeh-

ren und wieder in Familie zu machen, doch Frau und Tochter weisen ihn ab. Ehefrau Nora: «What I have always wanted is somebody that I can trust.» *DESPERATE HOURS* beschreibt Cornells Amoklauf, das verlorene Vertrauen zurückzugewinnen.

In dieser Situation wird Gangster Bosworth sein Rivale, der sich Nora mit den Worten empfiehlt: «You gotta learn to trust me.» Das ist anders als im Roman oder in dem Wyler-Film keine Rivalität mehr zwischen einem Sohn und einem Vater beziehungsweise zwischen zwei ungleichen Vätern, sondern zwischen balzenden Männern. Zwischen Bosworth, Nora und Cornell zeichnet sich eine Dreieckskonstellation ab wie zwischen Bosworth, Nancy und Brenda. So wie Nancy entscheiden muss, wem sie mehr trauen kann, dem Gangster oder der Polizistin, steht Nora zwischen zwei Männern, die um ihr Vertrauen buhlen. Wem kann sie mehr glauben: dem Bürger und Ehemann auf Abwegen, von dem sie sich eigentlich scheiden lassen will, oder dem leidenschaftlich-rabiaten Gangster? Dabei verfährt Bosworth mit Nora wie mit Nancy: Er küsst sie und er schlägt sie.

Im Gegensatz zur Wyler-Version, in der Griffin deutlich als nicht vertrauenswürdiger Lügner erkennbar wird, ist Griffins revidierte Neuausgabe Bosworth möglicherweise tatsächlich der einzige «honest man», als den er sich selber sieht. Er ist am Ende der grosse Verlierer, im Ansatz eine tragische Gestalt, ein neuroti-

scher Moralist, der nur gewalttätig wird, weil die anderen, die kleinbürgerlichen «liars», ihm nicht vertrauen und ihn durch ihre Aktionen zur Gewalt provozieren.

Bosworth erinnert an die exaltischen Gangster-Mythifikationen James Cagneys. Durch die Besetzung mit Mickey Rourke bezieht sich Cimino für die Interpretation dieser Rolle aber auch auf den fünfziger-Jahre-Typus des leicht neurotischen Rebellen, wie ihn Brando, Dean und Newman verkörperten. Rourke, der sich selbst als Erben dieser Generation begreift, hat zuvor schon in Ciminos *YEAR OF THE DRAGON* – in *James-Dean-Maske* – den Polizisten Stanley White ähnlich wie jetzt den Gangster Bosworth als einen zu exzessiven Gewaltausbrüchen neigenden Neurotiker interpretiert.

Es ist allerdings auch ein Problem von *DESPERATE HOURS*, dass Rourke zwar die selbstgefälligen Manierismen Brandos zitiert, aber anders als seine Vorbilder ohne sympathisches Charisma bleibt und Bosworth nur genauso grosskotzig auftreten lässt wie auf der anderen Seite Anthony Hopkins Bosworths bürgerlichen Widersacher Cornell. Dadurch dass sich Cimino im Unterschied zu Wyler mit einem wesentlich schwächeren Darsteller-Ensemble begnügen muss, das den Figuren zu wenig Charakterprofil abgewinnt und zu outriert agiert, und auch dadurch, dass sich Cimino in dieser Konstellation nicht entscheiden mag und alle Personen unsympathisch erscheinen lässt, dürfte er die Bereitschaft des Zu-

...die Besitzbürger verteidigen ihre Zitadelle gegen die sozialen underdogs und Habenichtse.



THE DESPERATE HOURS von William Wyler – Fredric March als Familienvater Dan Hilliard

schauers erheblich verringern, Bosworth als tragische Gangsterfigur zu akzeptieren. Der gebrochene Bogart war da wirkungsvoller als der eitle Rourke.

Dabei ist Bosworth durchaus eine Cimino-Figur, vergleichbar mit den obsessiven *gamblers, losers, outlaws* und *lawmen*, den Männern der Gewalt aus anderen Cimino-Filmen, wie sie Christopher Walken, Christopher Lambert und eben auch Mickey Rourke verkörpert haben. Insbesondere zu THE SICILIAN ergeben sich deutliche Parallelen.

So wie Nora zwischen zwei Männern steht, steht Bosworth zwischen zwei Frauen (deren Namen sicher nicht zufällig mit demselben Buchstaben beginnen). Das entspricht der Figurenkonstellation in THE SICILIAN, wo der Räuberhauptmann Giuliano zwischen seiner Räuberbraut Giovanna und der "amerikanischen Herzogin" laviert. Die Szene verwandelt sich: Die Herzogin wird zu Nora, die feudale sizilianische Zitadelle zum amerikanischen Luxusheim im protzigen Imitationsstil. Eingeführt werden die Herzogin und Nora in der gleichen Weise: Sie sitzen – integriert ins Dekor und für die Banditen offenbar tabu – wohldeodoriert in der Badewanne (bei Cimino ein klassengesellschaftliches Symbol). Auch Bosworth spielt wie Giuliano den Gentleman, gebärdet sich – anders als der heruntergekommene Griffin – in seiner Armani-Montur wie ein Dressman, den der Dreitagebart nicht kaputt, sondern nur noch schicker aussehen lassen soll. Wie Giuliano stülpt er sich

den Smoking (in diesem Fall sogar den Smoking seines Gegenspielers Cornell) über den Verbrecherleib und inszeniert seinen *amerikanischen Traum* vom gesellschaftlichen Aufstieg. Doch der unüberbrückbare Klassengegensatz trennt sowohl den Mächtegern-Emporkömmling Bosworth von Nora als auch den Prinz der Diebe Giuliano von der zur sizilianischen Herzogin aufgestiegenen amerikanischen Bürgerstochter.

DESPERATE HOURS variiert auch die Ring-Parabel aus THE SICILIAN. Räuberhauptmann Giuliano raubt der Herzogin den prunkvollen Ring vom Finger und steckt ihn sich an die eigene Hand: eine symbolische, auch utopische, soziale Schranken ignorierende Vermählungsgeste, mit der sich – aus einer anderen Sicht – Giuliano aber auch selber erhöht, während er die Herzogin herabklassifiziert. Genauso nimmt Bosworth Nora, die sich aber nicht "erniedrigen" lassen wird wie Nancy, den Ehering weg, streift ihn zunächst sich selber und später – in einer zweiten symbolischen Vermählungsgeste (Bosworth als symbolischer Bigamist) – Nancy über den Finger, sie dadurch auch wieder "erhöhend". Eine romantische Allegorie oder eine Parodie auf sinnentleerte bürgerliche Riten? Der heiligen Symbolik zum zynischen Trotz ist Nancy gekommen, um Bosworth zu verraten.

Nach dem Verrat geht Bosworth wie der von seinem besten Freund verratene Sizilianer (ähnlich auch wie der von seinem besten Freund in den Tod initiierte Nick in THE DEER HUNTER)

mit fatalistischem Kamikaze-Heroismus in den eigenen Tod, sich selber zur Legende stilisierend. Bürger Cornell nimmt der unglücklichen Nancy wütend den Ring weg, um ihn Nora wieder überzustreifen und damit in einer gegensymbolischen Geste den *status quo* zu behaupten, die Besitzverhältnisse als unveränderlich zu zementieren und seine Ehe als restauriert zu dokumentieren.

Dass am Ende, nachdem die Gangster ins Gras gebissen haben, die Zitadelle verteidigt worden und der Konvention Genüge getan ist, die Familie in zufriedener Eintracht wieder in ihre Festung zurückkehrt, ist ein für Cimino typisches Happy-End, mit dem man nicht glücklich wird, ein Glücksversprechen, dem man nicht glaubt, der Neuverputz einer Fassade, der man weiterhin misstraut.

★

Bosworth und seine Spiessgesellen haben keine Chance, ihren *amerikanischen Traum* zu realisieren, und sterben im Kugelhagel von Ordnungshütern, die im selbstverständlich gewordenen und nicht mehr notwendigerweise auszusprechenden Auftrag eines feudalen Besitzbürgertums agieren und damit nicht nur soziale Normen verteidigen, sondern diese mit dogmatischer Gewalt auch immer wieder setzen. Das erinnert an Ciminos HEAVEN'S GATE und THE SICILIAN.

Die Desperados werden in konzentrierter Aktion von Familie (Cornell: «I always wanted to be the Sheriff!»)



DESPERATE HOURS von Michael Cimino mit Kelly Lynch und Lindsay Crouse

und Polizei zerrieben, aber sie werden trotz der wenig sympathischen Zeichnung ihrer Gegenspieler nicht automatisch zu Sympathieträgern, sondern nur zu Negativ-Helden, in denen der *amerikanische Traum* genauso pervertiert ist wie in den Besitzbürgern, die in der Illusion gefangen sind, alles erreicht zu haben, und nicht erkennen, dass es keine Wege mehr gibt, die Räume zugestellt sind, die Bewegungsfreiheit eingeengt ist. Den Verlust der Weite, des Raumes, des Weges, der Bewegung, der Freiheit macht Ciminos ästhetisches Konzept deutlich. Bosworth flieht aus seiner Zelle in das Luxus-Gefängnis des Cornell-Hauses.

Cimino wäre nicht der Western-Regisseur, der er ist, wenn er nicht der Enge des Raumes in einer utopischen Konstruktion die Weite der Landschaft entgegenhalten würde. Er verlegt die Handlung von Hayes' Grossstadt-Western *The Desperate Hours*, in dem die Landschaft keine Rolle spielt, von Indiana nach Colorado und Utah, von Indianapolis nach Salt Lake City, vom amerikanischen Osten in den amerikanischen Westen und siedelt die Geschichte, die er erzählt, in den Rocky Mountains Staaten an, wo er auch THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT, HEAVEN'S GATE und partiell THE DEER HUNTER gedreht hat. Fluchtziel ist jetzt auch nicht mehr Chicago oder Cincinnati, sondern selbstverständlich Mexico.

In Ciminos – wieder im Gegensatz zu Wyler – *Farbverfilmung* des Hayes-Romans werden aus den Oststaaten-

Gangstern späte (zu späte) Western-Outlaws. Cimino arbeitet deutlich mit Western-Strukturen – wie, wenn auch anders, Hayes in seinem Roman, während Wyler, der in seinen Anfängen einmal ein Western-Regisseur war, in seiner Version des Stoffes völlig darauf verzichtet hat.

Seine Erzählung beginnt Cimino in der Landschaft. Erst: im Zeitraffer am Himmel dahinziehende Wolken, eine Zeitbewegung von der Nacht in den Morgen. Dann: die monumenthafte Silhouette einer Gebirgskette, schneebedeckte Berggipfel, der Einfall von Sonnenlicht, die Dominanz herbstbrauner Farbtöne in der Natur, ein Highway, ein durch die Landschaftstotale rasendes Auto, das Aufwirbeln von Staubwolken. Ein wilder Autoritt durch eine moderne Western-Landschaft.

Am Steuer des Autos sitzt Nancy. Später sieht man sie auch einmal in ihrem Apartment, dem absoluten Gegenstück zum Cornell-Haus: ein riesiger, weiter, unverstellter Raum, ringsum durch Fensterwände geöffnet, die den Blick freigeben auf die untergehende Sonne über den Berggipfeln.

Doch zu dem Goldbraun in der Natur kommt auch immer wieder ein trügerisches Gelb hinzu. Selbst der Himmel sieht oft gelb aus (*Farbfilter*), das Licht wirkt gleissend, die Sonne blendet. Später im Cornell-Haus dominieren – eigentlich beruhigend – ebenfalls die goldbraunen Farbtöne. Dann überfällt die Polizei das Haus mit einem künstlichen Blitzlicht-Gewitter aus Gelb, Blau und Rot. Gegen Ende,

Den Verlust der Weite, des Raumes, des Weges, der Bewegung, der Freiheit macht Ciminos ästhetisches Konzept deutlich.

wenn Nancy das Haus betritt, strahlt ihr die Eingangstür gelb entgegen, und Bosworth stirbt in einem sonnenrunden, gelben Lichtzirkel unter einem Hubschrauber, der danach in den weiten Nachthimmel abhebt. Die Familie ist wieder vereint, die Tür zum Haus fällt zu, *gunfighter* Brenda tritt, ausgeschlossen aus dieser Gemeinschaft, vom Schlachtfeld ab.

Die landschaftliche Idylle hält nie an; oft wird sie durch irgendwelche Aktionen getrübt, zerstört, in Frage gestellt. Man hat den Eindruck, auch die Landschaft lügt. Wenn die drei *outlaws* in der goldbraunen Herbstlandschaft an einem hinreissend darin eingebetteten See das Fluchtauto wechseln, pfeift der etwas einfältige Albert ziemlich dilettantisch das romantische Western-Lied vom *Red River Valley*. Als er das erste, nicht mehr gebrauchte Fluchtauto im See versenkt, spritzt das Wasser gelb auf. Später wird er in einer solchen, noch viel schöneren Western-Kulisse (die inspirierteste Szene des Films) von den Scharfschützen der Polizei niedergemäht, vor denen er sich in einem Schluchtsee, zwischen einer Wildpferdherde stehend, versteckt hat. Die Wildpferde treten eins nach dem anderen beiseite und geben *Wild Horse* Albert zum Abschuss frei. Warmes Sonnenlicht liegt jetzt trügerisch über dem Canyon, der Himmel ist hellblau mit weissen Wolkenchwaden. Eine Heimkehr und Verklärung? Oder ein Zynismus? Die Schüsse prasseln auf Albert ein, als kämen sie direkt aus der Natur. Wie Bosworth später geht auch Albert,

sich selber zur Legende stilisierend, ganz fatalistisch in den Tod und pfeift dabei erneut das (auch im *score* angestimmte) *Traditional vom Red River Valley*: ein anachronistischer Charakter, ein an der Realität gescheiterter Romantiker und Träumer, ein verhin- derter *westerner*.

Freiheit ist ein Paradies. Aber das Bild vom Paradies stimmt so nicht mehr. Die Wildpferde sind nicht mehr wild. Die Western-Landschaft ist ein musealer Nationalpark. So wie die kleine Schule in THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT, die der *outlaw* Thunderbolt sucht, als Relikt aus alten Pionier-Zeiten jetzt nur noch als Museum fungiert. Visionen von einem verschwundenen Amerika.

★

Michael Cimino liefert in seiner Adaption von Joseph Hayes' *The Desperate Hours* eine wilde Umkehr-Version des Wyler-Films, die Erstverfilmung des Hayes-Romans völlig gegen den Strich büstend. Cimino wandelt den Stoff unübersehbar seinem eigenen Themenkreis an, und das Drehbuch von Konner, Rosenthal und Hayes scheint in vielem *uncredited* den Ideen von Cimino zu folgen, der den Film auch selbst – für DeLaurentiis – produziert hat. Dennoch: Auch wenn die Mitautorenhaft Ciminos deutlich erkennbar ist – sein Konzept funktioniert nur intellektuell, in der Wirkung bleibt seine Version weit hinter der Wyler-Fassung zurück. ■

Daten zur Broadway-Uraufführung des Bühnenstücks *The Desperate Hours* von Joseph Hayes im Ethel Barrymore Theatre, Februar 1955:

Regie: Robert Montgomery; Szenenbild: Howard Boy; Kostüme: Robert Randolph. Darsteller (Rolle): Karl Malden (Dan Hilliard), Paul Newman (Glenn Griffin), James Gregory (Deputy-Sheriff Jesse Bard), Nancy Coleman (Eleanor Hilliard), George Grizzard (Hank Griffin), George Mathews (Robish), Fred Easley (Chuck Wright), Patricia Pearson (Cindy Hilliard), Malcolm Brodrick (Ralphie Hilliard), Judson Pratt (Deputy-Sheriff Tom Winston), Kendall Clark (FBI Special Agent Harry Carson), Rusty Lane (State Police Lieutenant Carl Fredericks), Mary Orr (Miss Swift, Ralphie's Teacher), Wryley Birch (Mr. Patterson).

Die wichtigsten Daten zu THE DESPERATE HOURS (AN EINEM TAG WIE JEDER ANDERE): Regie: William Wyler; Buch: Joseph Hayes nach seinem Roman und seinem Bühnenstück; Kamera: Lee Garmes; Trickaufnahmen: John P. Fulton; Spezialfotografie: Farciot Edouart; Bauten: Hal Pereira, Joseph MacMillan Johnson; Ausstattung: Sam Comer, Grace Gregory; technische Beratung: Fred S. Fosler; Musik: Gail Kubick; Ton: Hugo Grenzbach, Winston Leverett; Schnitt: Robert Swink; Kostüme: Edith Head; Maske: Wally Westmore.

Darsteller (Rolle): Humphrey Bogart (Glenn Griffin), Fredric March (Dan Hilliard), Arthur Kennedy (Deputy-Sheriff Jesse Bard), Martha Scott (Eleanor Hilliard), Dewey Martin (Hal Griffin), Gig Young (Chuck Wright), Mary Murphy (Cindy Hilliard), Richard Eyer (Ralphie Hilliard), Robert Middleton (Sam Robish), Alan Reed (Detective), Bert Freed (Winston), Ray Collins (Sheriff Masters), Whit Bissell (Carson), Ray Teal (Lieutenant Fredericks), Michael Moore (Detective), Ric Roman (Sal), Pat Flaherty (Dutch), Beverly Garland (Miss Swift), Louis Leltieri (Bucky Walling), Ann Doran (Mrs. Walling), Walter Baldwin (Patterson).

Produktion: Paramount; Produzent: William Wyler; Associate Producer: Robert Wyler. USA 1955 (Uraufführung: Oktober 1955). Länge: 112 Min., 35mm, Schwarzweiss, VistaVision.

Die wichtigsten Daten zu DESPERATE HOURS (24 STUNDEN IN SEINER GEWALT): Regie: Michael Cimino; Buch: Lawrence Konner, Mark Rosenthal, Joseph Hayes nach dem Roman und dem Broadway-Stück von Joseph Hayes; Kamera (auch Kameraführung): Doug Milsome; Special Photographer: Roland Neven; Special Effects Coordinator: Thomas L. Fisher; Production Designer: Victoria Paul; Art Director: Patricia Klawonn; Set Decorator: Crispian Sallis; Set Designer: Tom Lindblom; Musik: David Mansfield; Schnitt: Peter Hunt; Kostüme: Charles DeCaro.

Darsteller (Rolle): Mickey Rourke (Michael Bosworth), Anthony Hopkins (Tim Cornell), Mimi Rogers (Nora Cornell), Lindsay Crouse (FBI Special Agent Brenda Chandler), Kelly Lynch (Nancy Breyers), Elias Koteas (Wally Bosworth), Shawnee Smith (May Cornell), David Morse (Albert), Danny Gerard (Zack Cornell), Gerry Bamman (Ed Tallent), Matt McGrath (Kyle), John Christopher Jones (Neff), Dean Norris (Maddox), John Finn (Lexington), Christopher Curry (Chabon), Stanley White (Devereaux), Peter Crombie (Connelly), Ellen Parker (Kate), Elizabeth Ruscio (Judge), Kenneth Bass (Repairman), Mike Nussbaum (Mr. Nelson), Ellen McElduff (Bank Teller).

Produktion: DeLaurentiis Communications Company; Produzenten: Dino DeLaurentiis, Michael Cimino; Executive Producer: Martha Schumacher; Line Producer: Mel Dellar. Drehorte: Zion & Capitol Reef National Parks (Utah), Telluride (Colorado), San Juan-Mountains (Colorado), Salt Lake City (Utah), Ventura Studios (Utah). USA 1989/90. 105 Min., 35mm, Farbe. D-Verleih: Tobis, CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

Joseph Hayes

Geboren 1918 in Indianapolis. 1941 nach New York überwechselnd. Dort Verlagsredakteur von Theaterstücken. Schreibt TV-Skripts, Hörspiele, Kurzgeschichten, Bühnenstücke (vor allem Komödien), Romane. Seine Frau Marrijane Hayes (Jahrgang 1919), mit der er seit 1938 verheiratet ist, arbeitet ebenfalls als Schriftstellerin, gelegentlich auch als seine Co-Autorin. Lebt heute als freier Autor in Florida.

Arbeiten als Schriftsteller (Auswahl):

- 1949 *Leaf and Bough* (Bühnenstück)
- 1954 *The Desperate Hours / An einem Tag wie jeder andere* (Roman)
- 1955 *The Desperate Hours* (Bühnenstück)
The DESPERATE HOURS / AN EINEM TAG WIE JEDER ANDERE (Drehbuch für die Verfilmung von William Wyler)
- 1957 *Bon Voyage / Bon Voyage* (Roman; Co-Autor: Marrijane Hayes)
- 1958 *Hours after Midnight / Die Stunden nach Mitternacht* (Roman; verfilmt von Jürgen Goslar 1962 unter dem Titel NEUNZIG MINUTEN NACH MITTERNACHT)
- 1959 *The Midnight Sun* (Bühnenstück)
- 1962 *Don't Go Away Mad / bongo bongo bongo* (Roman)
- 1963 *Calculated Risk* (Bühnenstück)
- 1964 *The Third Day / Der dritte Tag* (Roman; verfilmt 1965 von Jack Smight: THE THIRD DAY / DER DRITTE TAG)
- 1967 *The Deep End / Sonntag bis Mittwoch* (Roman)
- 1971 *Like Any Other Fugitive / Zwei auf der Flucht* (Roman)
The Outrageous Fortunes of B.C. Chadwick III (Roman)
- 1974 *The Long Dark Night / Eine lange dunkle Nacht* (Roman)
- 1976 *Missing...and Presumed Dead / Der Schatten des Anderen* (Roman)
- 1979 *Island on Fire / Insel auf dem Vulkan* (Roman)
- 1980 *Winner's Circle / Sekunde der Wahrheit* (Roman)
- 1982 *No Escape / Die dunkle Spur* (Roman)
- 1985 *Tomorrow Is Too Late / Morgen ist es zu spät* (Roman)
- 1988 *A Wild Justice / An einem Abend im Herbst* (Roman)
- 1989 DESPERATE HOURS / 24 STUNDEN IN SEINER GEWALT (Drehbuch mit Lawrence Konner und Mark Rosenthal für die Verfilmung von Michael Cimino)

Bis auf *bongo bongo bongo* (1966) und *Der dritte Tag* (1960) erschienen die deutschen Ausgaben der Romane von Joseph Hayes im selben Jahr wie die Originalausgaben oder ein Jahr danach.