

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 33 (1991)
Heft: 176

Artikel: Spuren im Schnee : Misery von Rob Reiner
Autor: Bösiger, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866950>

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: 16.01.2026

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

Spuren im Schnee

MISERY von Rob Reiner

Auch wer seine Romane nicht kennt, jedoch ein erprobter Kinogänger ist, weiss, dass *Stephen King* immer wieder gut ist für spannende Vorlagen zu oft ebenso spannenden Filmen. Rob Reiner, der es mit Filmen wie *STAND BY ME* – basierend auf einem Roman Kings – oder *WHEN HARRY MET SALLY* geschafft hat, sich als Meister leichtfüssiger, aber gekonnt in Szene gesetzter Unterhaltungsfilme zu etablieren, greift für *MISERY*, sein neuestes Werk, erneut auf King zurück. Der Roman «*Misery*» ist die minuziöse Schilderung des Aufeinanderprallens von Fiktion und Realität; die Schilderung jenes Grenzbereiches, wo die Realität die Fiktion einzuholen oder gar zu manipulieren droht. Man kann als zweite Lesart den Film und dessen Vorlage auch als populäres Lehrstück über den Umgang mit Träumen und deren Gefährlichkeit betrachten. King führt in dem wie gewohnt in einem geradezu *cinematographischen* Stil geschriebenen Buch das Aufeinanderprallen der Welt eines Schriftstellers, dessen Erfolg ihn knebelt, von der «hohen» Literatur fernhält, mit der seiner Verehrerin *number one* vor Augen. Zwei Wunschebenen stossen aufeinander, die des Fans, der nicht wahrhaben will, dass der Schriftsteller im letzten Roman seiner «*Misery*»-Reihe die gleichnamige Heldin hat sterben lassen auf der einen, und die des Autors, der den Erfolg seiner ursprünglich als «Randprodukt» konzipierten «*Misery*» satt hat auf der anderen Seite. Es sind auch Lüge und Wahrheit, die sich hier wie im Duell gegenüberstehen. Deutlich macht King dabei, dass es die Fiktion ist, die die Flucht in eine Scheinwelt erlaubt, die Entfernung von der Lebenswirklichkeit geradezu provoziert.

Die Falle Einsamkeit

Wie schon in «*The Shining*», dem Roman Kings, den *Stanley Kubrick* zwischen 1978 und 1980 in ein filmisches Meisterwerk verwandelt hat, setzt auch «*Misery*» einen Städter der zum Spiegel der dunklen Seite des Ichs werdenden Einsamkeit der Berglandschaft aus. Der Schriftsteller Paul Sheldon – im Film gespielt von *James Caan* – erklärt seiner Agentin, dass er es satt hat, bis in alle Ewigkeit weitere Episoden im Leben der von ihm einmal geschaffenen Serienheldin «*Misery*» zu erfinden, es ihn zur wahren Literatur treibt. Gesagt, getan. Das Manuskript, das er abgibt, enthält *Miserys* letzten Streich: Sie stirbt. Wohlgenut zieht sich der Schreiberling also in die Einsamkeit der Berge zurück. Er dichtet

erfolgreich, vollendet sein literarisches Meisterwerk, sein Bekenntnis zur eigenen künstlerischen Wahrheit. Einem strengen Ritual folgend, raucht er nach vollbrachter Tat eine Zigarette und trinkt eine Flasche *Dom Perignon*. Draussen ist tiefer Winter.

Sheldon fährt mit seinem Ford Mustang auf der einsamen Bergstrasse Richtung Zivilisation. Doch die ungestüme Naturgewalt macht ihm einen Strich durch die Rechnung. Auf dem schneeglatten Untergrund kommt sein Wagen ins Schleudern. Der Wagen rast über den Strassenrand, überschlägt sich und bleibt liegen. Sheldon ist schwer verletzt, glaubt, seine letzte Stunde sei gekommen. Doch der rettende Engel naht: Die von der zu recht mit einem *Oscar* belohnten *Kathy Bates* gespielte *Annie Wilkes* rettet den bewusstlosen Schriftsteller aus dem Wrack. In Tat und Wahrheit, was wir jedoch erst später erfahren, hatte sie ihn verfolgt. Als er wieder aufwacht, findet er sich in ihrem einsamen Farmhaus wieder, versorgt und gepflegt. *Annie* ist ehemalige Krankenschwester, weiss von daher, wie mit dem Patienten umzugehen, der sich bei dem Unfall beide Beine gebrochen hat.

Je mehr Sheldon gesundet, desto mehr offenbart sich die wahre Natur seines Aufenthaltes bei *Annie Wilkes*. Sie ist seine, wie sie selbst sagt, grösste und treueste Verehrerin. Und ihr Ziel ist kein geringes:

Als Leserin des letzten «*Misery*»-Romanes kann sie es nicht verkraften, dass der Autor die Heldin hat sterben lassen. Selbstredend wird das Manuskript von *Sheldons* literarischem Meisterwerk das erste Opfer; es wird feierlich verbrannt. Mit einer verqueren Mischung aus moralischer Argumentation und persönlicher Betroffenheit zwingt sie Sheldon dazu, «*Misery*» wieder auferstehen zu lassen. Sie kauft ihm Schreibmaschinenpapier, richtet ihm im Krankenzimmer, das mit fortschreitender Genesung den Charakter einer eigentlichen Gefängniszelle erhält, einen Schreibtisch her. In «Zusammenarbeit» mit und vor allem unter Kontrolle von *Annie* soll «*Miserys*»-Wiedergeburt entstehen. Parallel zu dieser Entwicklung läuft die von *Sheldons* Agentin ausgelöste Suchaktion. Der alte Sheriff des Or-

tes findet das Wrack, Fernsightteams rücken an, berichten über das mysteriöse Verschwinden des Erfolgsautors, seinen wahrscheinlichen Tod. Der Sheriff mag auf Grund der Spuren, die *Annie Wilkes* Brecheisen an der Türe auf der Fahrerseite hinterlassen hat, nicht recht an einen Erfrigungstod glauben. Langsam und systematisch steuert die Geschichte ihrer Kulmination entgegen. Während *Sheldon*, der nun dank Rollstuhl über eine begrenzte Mobilität verfügt, in *Annies* Abwesenheit das Haus unter die Lupe nimmt, nach Fluchtmöglichkeiten sucht, wird die Ausweglosigkeit seiner Situation immer klarer.

Gewissermassen *en passant* entdeckt der Gefangene auch noch Zeugnisse aus der Vergangenheit seiner Pei-

James Caan



nigerin, die als Krankenschwester wegen Kindstötung angeklagt gewesen war. Die Spannung, die sich im wesentlichen auf die Frage konzentriert, ob es *Sheldon* gelingen wird, dieser Situation zu entkommen, findet ihre



Kathy Bates

ten auf der menschlichen Seele dienen, konzentriert sich King in «*Misery*» gänzlich auf die divergierenden Psychologien der beiden Hauptfiguren.

Leading part ist hier für den Leser und den Kinzuschauer die Figur des Schriftstellers *Sheldon*. Im Roman führt er mit seinen die Handlung im Sinne von *action* ergänzenden Gedanken durch die Geschichte. Seine Reflexion verleiht «*Misery*» eine Mitte, eine Ebene, auf der der Leser durch den Blick des Protagonisten dazu in die Lage versetzt wird, Stellung beziehen zu können. Und um seine Figuren literarisch möglichst effizient zu illustrieren, bedient sich King einer bereits berühmt gewordenen Sprache. Gezielt zieht er als Hilfsmittel Gegenstände des täglichen Gebrauchs zur Charakterisierung seiner Figuren bei. Das können Getränke wie «*Dom Perignon*», Auto- oder Zigarettenmarken, Kleidungsstücke oder andere Objekte sein. Und das hat nichts, aber auch rein gar nichts mit *product placement* zu tun. Im Gegenteil: King greift da auf höchst intelli-

„Erst sehr spät im Verlauf der zwei Jahre, die man meist an einem Filmprojekt sitzt, weiss man, wer eine Rolle spielen wird. Als Drehbuchautor hat man für gewöhnlich mit den Schauspielern, wenn überhaupt, nur kurz vor Beginn der Dreharbeiten zu tun.“

Nahrung in dem langsamen Fluss der Informationen, die der Protagonist sich über seine Lage beschaffen kann.

Das Potential des Bösen

Kings Prinzip, das so eindrücklich unter anderem auch in «*The Shining*» zu verfolgen war, feiert in *MISERY* einen neuen Triumph: Eine scheinbar alltägliche Situation wird bis zum Extrem ausgekostet, übersteigert. Der Wahn des Einzelnen – so gewissermassen die Quintessenz – offenbart sich nur in aussergewöhnlichen Situationen. Das Normale wird systematisch als Potential des Abnormalen enttarnt. Während in «*The Shining*» noch parapsychologische Phänomene als Transportmittel für diese Gegenüberstellung von Licht und Schat-

gente Weise eine Methode auf, die unter anderem von den Drehbuchautoren des goldenen Hollywood der dreissiger Jahre schon perfekt beherrscht wurde, bei dieser Sparte der schreibenden Zunft auch heute noch eine besondere Wichtigkeit hat. Sie illustriert ökonomisch direkt, lässt auf langatmige Beschreibungen einer Figur verzichten – ist ein meines Erachtens nicht zu unterschätzender Bestandteil der Semiotik des zwanzigsten Jahrhunderts.

Meister gesellt sich zu Meister

Dass dieses bildhafte Schreiben noch nicht ausreicht, um «*Misery*» zu verfilmen, dass es vielmehr noch einer Umsetzung der Sprach- in Filmbilder bedarf, liegt in der

Natur der Sache. Und gerade die Adaption eines bereits so *cinematographisch* geschriebenen Werkes stellt besondere Anforderungen. Kings Konzentration auf die innere Stimme der Hauptfigur und die weitgehende Eingrenzung der Perspektive auf das, was innerhalb des Hauptschauplatzes geschieht, stellen denn zwei Komponenten dar, die im Film nur schwer verwendbar sind. Natürlich wäre streng genommen auch dies möglich, aber es ist doch wenig zeitgemäss und trägt dem Medium nur ungenügend Rechnung.

Dass William Goldman, der Autor, der mit vier Millionen Dollar (!) für seine Umsetzung von Kings Roman entlohnt wurde, es für seine Drehbucharbeit somit zum Prinzip erhoben hat, der Situation des Gefangenseins die Suche nach dem "Gefangenen" gegenüberzu-

chende Bildwelt erschaffen hat. Ähnlich geschickt hat Goldman einen Grossteil der inneren Stimme Sheldons nach aussen transportiert, Aktion daraus werden lassen, die uns Zuschauern etwas über den Seelenzustand des Protagonisten erzählt.

So wie dies Stanley Kubrick bei der Adaption von «The Shining» verstanden hat, wird der *huis clos* auch in MISERY durch den Kontrast zwischen Innenraum und Aussenwelt erfahrbar gemacht. In THE SHINING begleitet ein Helikopterflug den VW-Käfer des Ehepaars Jack und Wendy Torrance auf seiner Fahrt zu dem hoch in den Bergen gelegenen «Overlook-Hotel». Kubrick findet für Weite und Bedrohung, die von der Landschaft, der alpinen Einöde ausgehen, ein adäquates Bild. In MISERY ist es der Sheriff, der die endlos scheinenden Wälder

allerdings kaum an Kubricks THE SHINING heranreicht. Es zählt zu Reiners Charakteristika, dass er sich mehr auf die Führung des Handlungsablaufs und eine dementsprechende Arbeit mit den Schauspielern konzentriert, das Visionäre ausklammert.

Diesem Profil entspricht auch die Kameraarbeit von Barry Sonnenfeld, der zwar stets dem Konzept der Auspielung von Mikro- gegen Makrokosmos folgt, aber in der Nuancierung doch mehr den Aspekt der *action* betont. Wenn beispielsweise Sheldon mit seinem Rollstuhl durch das Wohnzimmer von Annie Wilkes jagt, folgt die Kamera den von dem "Gefangenen" entdeckten Elementen des alltäglichen Wahnsinns mit sachlicher Distanz. Die Beziehung zwischen Objekt und Betrachter wird über das Gesicht von James Caan und den weite-

tischen Serien-Heldin hochzuschreiben, als auch die spätere Einsicht, dass Literatur doch etwas "ernsthafteres" ist, abgenommen werden. Kathy Bates ihrerseits gewinnt der Figur der Annie Wilkes jene Vielschichtigkeit ab, die ihre psychische Labilität und Angeschlagenheit nicht einfach als Markenzeichen des Bösen schlechthin einstufen lassen. Wenn der Zuschauer bis zum Schluss Verständnis für Annie aufbringen kann, Mitleid mit ihr entwickelt, so ist das auch das Verdienst dieser Schauspielerin.

Überhaupt gelang es Reiner, durch die geschickte Besetzung Brechungen in den Stoff hineinzulegen, die von der Höllenfahrt, die Sheldon vom Moment seines Unfalles an beginnt, ablenken. Erwähnt werden müssen hier noch Richard Farnsworth und Frances Sternhagen als altes Polizistenehepaar, die von Reiner gezielt gegen das Klischee des einsamen Bergdorfscherriffs geführt wurden. Der von ihnen bestimmte *subplot* liefert – nebst seiner Hauptaufgabe: der Suche nach Sheldon – Momente des Auf-

„Auf jede Handlung gibt es eine Reaktion, und jede Entscheidung kann einen vor neue erzählerische Probleme stellen. Wir haben beispielsweise sehr viele spektakuläre Szenen aus dem Buch bei unserer Adaption herausgeworfen.“

William Goldman

stellen, ist die den *suspense* fördernde richtige Entscheidung. Wobei – und dies zieht sich durch alle Arbeiten von William Goldman – die Spannung stets alterniert zwischen der oberflächlichen, auf Aktionen beruhenden und der psychologischen, die aus der Anlage der Charaktere resultiert. William Goldman, der als Autor der Drehbücher zu Filmen wie MARATHON MAN, BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID oder ALL THE PRESIDENT'S MEN zu Ruhm gelangt ist, mit «*Adventures in the Screen Trade*» ein zum Bestseller avanciertes Sachbuch über seine Zunft geschrieben hat, dieser Goldman versteht es einmal mehr, die Mittel visuellen Erzählens meisterhaft bis zum Anschlag auszureizen. Er setzt dabei nicht einfach um, fügt vielmehr dem Stoff neue Ebenen hinzu. So etwa das Gegenüber von Mikro- und Makrokosmos. Bereits im Drehbuch ist somit jenes Alternieren von Halbnahen und Grossaufnahmen auf der einen sowie Totalen auf der anderen Seite vorgeschrieben, für das Regisseur Rob Reiner die entspre-

auf der Suche nach Sheldons Wagen überfliegt, dabei auch den Hof von Annie Wilkes unter sich zurücklässt. Ist der Flug in THE SHINING reine Kameraposition und damit Ansatz zu einer auf den Konflikt, der sich zwi-



schen den Schauplätzen auftut, abzielenden Metapher, so symbolisiert das Anschwellen des Fluglärms für Sheldon die Hoffnung auf eine Rückkehr in den Makrokosmos, aus dem er mit seinem schleudernden Mustang herauskatapultiert wurde. Der Helikopter wird zum Bindeglied zwischen den beiden Ebenen, auf und mit denen MISERY spielt.

Kabinettstück für zwei Schauspieler

MISERY hat als Filmstoff die Anlage zu einem Klassiker seines Genres. Rob Reiner bietet gekonntes Regiehandwerk, das in der künstlerischen Vision, die den Parabelcharakter des *plot* hätte verstärken können,

ren Verlauf der Handlung hergestellt. Die Kamera bleibt im off-side. Wehmütig erinnert man sich da an den Kameramann John Alcott, der es verstanden hat, zusammen mit Stanley Kubrick, der ja als versessener Bilderfeiler und -perfektionist bekannt ist, THE SHINING Momente abzugewinnen, in denen ein Schwenk, eine Fahrt die Psychologie einer Figur zum Ausdruck bringt. Bis hin zum hysterischen Showdown bleibt MISERY im Gegensatz dazu kühl-verhalten.

Rob Reiner, der Meister des gekonnten guten Unterhaltungsfilms, hat MISERY zu einem spannenden Kinoerlebnis verdichtet, das dem Betrachter vor allem als Kabinettstück zweier hervorragender Schauspieler in Erinnerung bleibt. James Caan, der für meinen Geschmack viel zu selten auf der Leinwand zu sehen ist, spielt den Paul Sheldon mit jener Mischung aus Coolness, bitterer Verzweiflung und Ironie, die die Figur erst zu einem Charakter formen, dem sowohl die Bestrebung, sich von der Slum-Herkunft mittels einer roman-

atmens in Form einer leisen Ironie. Nach WHEN HARRY MET SALLY ist es Rob Reiner somit erneut gelungen, intelligent sein Kinopublikum zu unterhalten. Freilich bleiben hier wie dort Visionen, die über das einfache Nacherzählen einer Geschichte hinausgehen würden, aus. Aber dafür gibt es ja beispielsweise einen Stanley Kubrick ...

Johannes Bösigger

Die wichtigsten Daten zu MISERY:

Regie: Rob Reiner; Drehbuch: William Goldman nach dem Roman «Misery» von Stephen King; Kamera: Barry Sonnenfeld; Kamera-Assistenz: M. Todd Henry; Schnitt: Robert Leighton; Produktions Design: Norman Garwood; Art Director: Mark Mansbridge; Ausstattung: Garrett Lewis; Kostüme: Gloria Gresham; Musik: Marc Shaiman.

Darsteller (Rolle): James Caan (Paul Sheldon), Kathy Bates (Annie Wilkes), Richard Farnsworth (Buster, der Sheriff), Frances Sternhagen (Virginia, seine Frau), Lauren Bacall (Marcia Sindell, Agentin), Graham Jarvis (Libby), Jerry Potter (Pete), Tom Brunelle (Moderator), Julie Payne (Reporterin), Archie Hahn III. (Reporter), Wendy Bowers (Bedienung).

Produktion: Castle Rock Entertainment in Zusammenarbeit mit Nelson Entertainment; Produzenten: Andrew Scheinman, Rob Reiner. USA 1990. 35 mm, Farbe, Dolby Stereo, Dauer: 107 Min.; CH-Verleih: Elite Film, Zürich; D-Verleih: Jugendfilm, Berlin.

Der Roman «Misery» von Stephen King ist unter dem Titel «Sie» als Taschenbuch Nummer 8293 in der Allgemeinen Reihe des Wilhelm Heyne Verlags, München, mit zahlreichen Bildern aus dem Film neu aufgelegt worden.

