Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 36 (1994)
Heft: 193

Artikel: Zimmer ohne Aussicht : The Remains of the Day von James Ivory
Autor: Kremski, Peter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867067

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

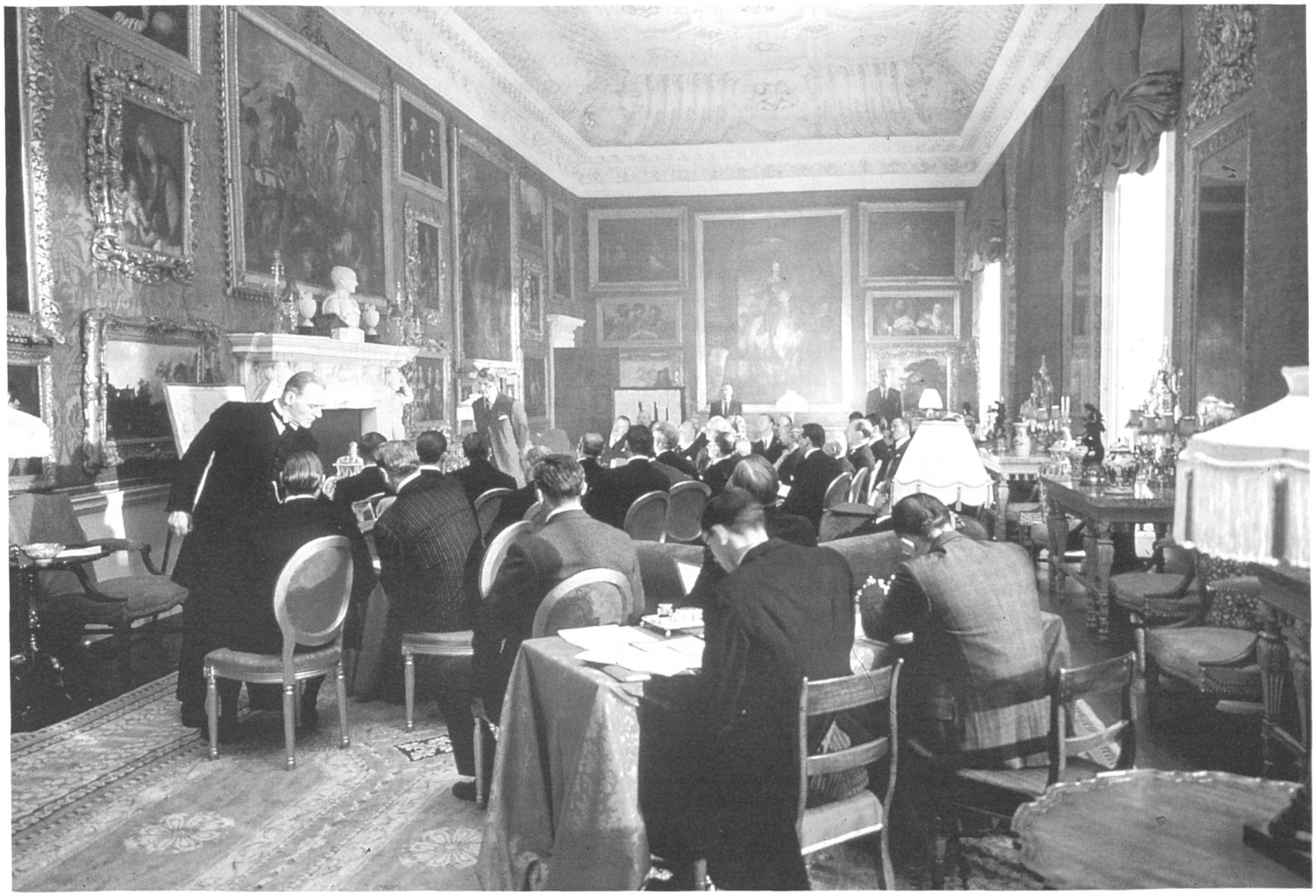
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

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

Zimmer ohne Aussicht

THE REMAINS OF THE DAY
von James Ivory



Der Schauplatz: Darlington-Hall, ein *manor-house* in Oxfordshire, eines jener grandiosen herrschaftlichen Schlösser, die die stolze Tradition des britischen Empire emblematisieren. Doch die Macht und die Herrlichkeit sind nur noch Fassade. Eine Zeichnung von Darlington-Hall ist das erste Bild im Film. Es wird durchbrochen und aufgerissen von einer Kreisblende: Limousinen rollen durch den herrschaftlichen Park auf das reale Darlington-Hall zu, vor dem ein profanes Zelt errichtet ist. Dort findet eine Auktion statt, ein Ausverkauf der alten Werte. Das traditionsreiche britische Herrenhaus geht an einen Amerikaner. Das Imperium wird kolonisiert.

James Ivory, selbst ein Amerikaner, der sich in den vornehmen englischen Herrschaftshäusern eingenistet hat, um Filme über den vergangenen Glanz des Empire zu machen, ist ein Meister des *period piece*. Dass Ivory Architektur studiert hat, sieht man seinen Filmen an. Die Geschichte der Menschen, von denen Ivory erzählt, ist auch die Geschichte der Häuser, in denen diese Menschen wohnen. Die Häuser umhüllen die Personen wie eine zweite Haut, verschmelzen mit ihnen zu einer symbiotischen Einheit, geben ihnen eine metaphorische Identität. Das Haus *Howards End* in dem gleichnamigen Film, den Ivory vor THE REMAINS OF THE DAY gedreht hat, rückt schon dadurch, dass es dem Film seinen Titel gibt, in den Mittelpunkt, um den sich alles dreht, und wird zur eigentlichen Hauptfigur. *Howards End* scheint so identisch mit seiner Besitzerin Ruth Wilcox zu sein, dass man noch in den leeren Räumen ihre Anwesenheit spürt, selbst dann noch, wenn Ruth Wilcox schon längst nicht mehr lebt.

Auch *Darlington-Hall* ist ein Geisterhaus. In der Exposition sieht man (nach der Versteigerungs-Szene), wie der alt gewordene Butler Stevens, der den Glanz des Hauses Darlington noch miterlebt hat, die dunklen Fensterläden öffnet, um das Haus für die Gegenwart aufzuschliessen. Eine Handlung, die im Bildhintergrund geschieht. Im Vordergrund stehen steif, schön und verloren ein paar junge Diener nutzlos herum, als gebe es für sie nichts mehr zu tun. Vor- und Hintergrund, das sind zwei Räume, die durch eine Türöffnung miteinander verbunden sind: Das Vergangene und das Gegenwärtige, Glanz und Elend liegen hier dicht nebeneinander. Ein Bild des Niedergangs, das zeigt, was von den grossen Tagen übrigblieb. Die *Zeit*, die *zwischen den Räumen* liegt, umfasst an und für sich zwei Jahrzehnte; über die Türschwelle ist es nur ein Schritt von den dreissiger in die fünfziger Jahre. Aber dieses poetische Bild veranschaulicht auch, wie in der Gegenwart die Vergangenheit enthalten ist und dass sich in der psychischen Realität des alten Butlers das Vergangene unauslöschlich eingebrannt hat. In einer Überblendung verschwinden dann die jungen Diener wie Gespenster der Vergangenheit, die sie in der Tat auch sind, und jetzt ist der alte Butler ganz allein.

Gleich darauf gibt es wieder eine solche Einstellung, die zwei Zeitebenen in einem einzigen Bild miteinander verbindet. Der alte Stevens blickt durch ein grosses, kreisrundes Guckloch in einer Tür auf einen dahinter liegenden Gang, über den so wie immer die Haushälterin Miss Kenton geht, die vor zwanzig Jahren das Haus verlassen hat. So hat Stevens sie im Gedächtnis behalten, in seiner Vorstellung hat sie sich nie verändert, für ihn ist sie der Zeit entzogen. In einer Überblendung ins Leere verschwindet Miss Kenton; es bleibt der tote Raum. Stevens öffnet die Tür, und in einer Überblendung verschwindet auch er.

Nach diesen Bildern, die seine psychische Architektur beschreiben, sieht man Stevens in ein Auto einsteigen und Darlington-Hall verlassen. Er begibt sich auf eine Reise, die ihn nur äusserlich von Darlington wegführt. Weil Darlington *in ihm* ist, kann er nie von Darlington fortkommen. Er schleppt es für immer und ewig mit sich, egal wohin er geht. Er ist mit Darlington in einer symbiotischen Beziehung untrennbar verbunden.

Stevens' Reise durch die Gegenwart ist zugleich eine Reise in die Vergangenheit. In der gesamten Struktur des Films stehen die Bilder der Gegenwart und die der Vergangenheit nebeneinander und kommentieren sich, so wie in der Exposition bereits die Zeitebenen in einer einzigen Einstellung nebeneinander koordiniert waren.

Stevens will Miss Kenton nach Darlington zurückholen, also die Vergangenheit restituieren. Darüber hinaus kreisen seine Gedanken während der Fahrt stets um Vergangenes, Verdrängtes, Unaufgearbeitetes, ohne dass sich ihm bei diesem Versuch einer Vergangenheitsbewältigung das Bewusstsein jemals wirklich erhellt, ohne dass er letztlich zu befreienden Erkenntnissen und klärenden Entscheidungen gelangt. In szenischen Rückblenden vergegenwärtigt die filmische Erzählung die Vergangenheit, illustriert damit Stevens' Erinnerungen und analysiert sein Bewusstsein.

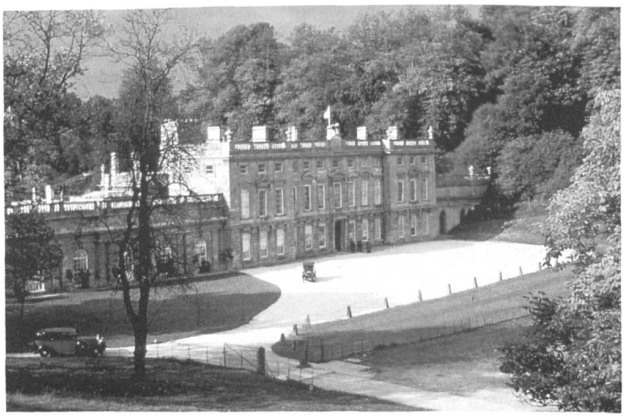
In einer der ersten Rückblenden-Szenen sieht man Stevens mit seinem Vater, einem früheren Butler, der jetzt die Funktion eines Butler-Gehilfen übernehmen soll und wie ein älterer Doppelgänger von Stevens aussieht, eine Treppe im Dienerschafts-Trakt von Darlington-Hall hochsteigen und auf einem Gang ankommen. Dann verschwinden beide in einer Überblendung mit der Tür, in der sich das Guckloch befindet. In der zunächst leeren Kreisform des Gucklochs erscheint nun – ganz real – Miss Kenton, die genau so über den Gang geht, wie sie Stevens noch zwanzig Jahre später als Phantom seiner Imagination heimsuchen wird.

❧

Stevens und Darlington-Hall sind eins. Darlington-Hall ist sein Leben. Wie das Haus ist Stevens feststehend und unverrückbar. Sein Leben ist statisch. Es gibt keine Entwicklung. Der Amerikaner Lewis kauft mit Darlington-Hall den ehrwürdigen Butler als zusätzliches Relikt einer vergangenen Epoche, übernimmt ihn als Inventar, als ein Möbelstück von antiquarischem Wert.

Abgesehen von seiner späteren Autofahrt, sieht man nie, dass Stevens das Haus verlässt. Und auch in der Fahrbewegung kommt es zum Stillstand. Das Auto bleibt stehen, der Sprit ist alle. Ivorys Film steckt voller symbolischer und allegorischer Bedeutungen.

Genauso ist Stevens ein starrer, unbeweglicher Charakter. Er verändert sich nicht, und er lernt nichts aus seiner Geschichte. Die Autofahrt ist eine Scheinbewegung. Sie führt nirgendwo hin als nach Darlington zurück. Stevens ist wieder da, wo er



immer schon war. Und er wird allein bleiben, so wie Miss Kenton weiterhin ein Gespenst seiner Imagination sein wird. Nichts bewegt sich wirklich.

❧

Wenn Stevens zu Miss Kenton sagt: «Sie sind unglaublich wichtig für dieses Haus», ist das eine Liebeserklärung. Das Haus ist Stevens, Stevens ist das Haus. Miss Kenton scheint seine metaphorische Umschreibung auch so zu verstehen, wie sie unterschwellig gemeint ist, und die vordergründig förmliche, offizielle Phrase in ihrer privaten Bedeutung zu dekodieren. Dennoch bewegt sich daraus nichts, weil sich Stevens dieser Bedeutungsebene gar nicht bewusst ist und gar nicht weiss, was er meint, wenn er so etwas sagt. Miss Kenton, die Darlington zu dem Zeitpunkt schon verlassen wollte, bleibt (vorerst). Auch das ist eine indirekte Liebeserklärung, die sich im Professionellen verliert.

❧

Vorderhaus/Hinterhaus. Hinter den grossen, hohen, prachtvollen Herrschaftsräumen liegt der Dienerschafts-Trakt mit schmalen Gängen und vergleichsweise engen, kargen spartanischen Zimmern, alles in allem dunkel und düster, eine Existenz im Schatten einer anderen.

Die Zimmer entsprechen den Personen, die sie bewohnen. Das Zimmer von Stevens' Vater vermittelt in besonderem Masse ein Gefühl von Kälte, Leere, Einsamkeit, Todesnähe. Das Licht ist schwach. Das kleine, höher gelegene Fenster bietet wenig Aussicht. Später wird der sterile, "tote" Raum dann wirklich ein Totenzimmer sein, so wie das ganze Haus irgendwann nur noch ein Mausoleum ist.

Wenn Stevens in Kazuo Ishiguros Roman zum erstenmal das Zimmer seines Vaters betritt, reagiert er betroffen. Er erkennt die Gefängnishaftigkeit, in der sein Vater lebt, begreift das Zimmer des anderen als Zelle, versteht es ansatzweise vielleicht sogar psycho-ästhetisch als äusseres Bild für einen inneren Zustand, für eine psychische Disposition. Hier endet allerdings die Erkenntnisfähigkeit des Butlers. Was er nicht begreift: dass sein Vater nur ein Spiegelbild von ihm selber ist. Beide negieren ihre eigene Persönlichkeit, schneidern sich eine Rolle zurecht, hinter der sie sich verstecken können, ent-individualisieren sich zur blossen Chiffre. Sie eliminieren sogar ihren Vornamen, haben auch ein völlig unpersönliches und unverwandtschaftliches, ein rein professionelles Verhältnis zueinander, reden sich gegenseitig nur mit "Mr. Stevens" an, bezeichnen damit ihre Austauschbarkeit und werden einander zum Abbild. Wenn der eine Mr. Stevens das Zimmer des anderen betritt, ist das im Grunde so, als hätte er eine Vision. Er sieht eine Extrapolation seiner selbst in die Zukunft, blickt auf sich selbst, auf das, was aus ihm werden wird: Der grosse Butler und Zeremonienmeister, der das ganze Haus im Griff hat und eine monumentale Dienerschaft wie ein Stabschef organisiert, schrumpft zu einem einsamen, alten Mann, der in seiner Profession heruntergekommen ist und nur noch zum Gehilfen taugt. Stevens sieht in den Spiegel, aber es wird ihm nicht bewusst. Er erkennt sich nicht selbst.

Die Szene, die darauf antwortet, spielt in seinem eigenen Zimmer. Miss Kenton betritt es, und im Roman heisst es wieder explizit, dass sie das Zimmer des Butlers wie eine Gefängniszelle empfindet, also so, wie ihm selber das Zimmer seines Vaters erschienen ist. Durch Ivorys Inszenierungskunst und durch das in seiner Verhaltenheit ausdrucksstarke, doppelbödige Spiel von Anthony Hopkins und Emma Thompson wirkt diese Szene im Film besonders eindringlich. Der Subtext ist wieder allegorisch.

Ivory lässt Miss Kenton aus der Kamera heraus als schwarzen Schatten in Stevens' Zimmer treten. Die Vorhänge sind bis auf einen Spalt zugezogen, was an das verhangene Fenster im Totenzimmer von Stevens' Vater erinnert. Stevens selbst sitzt wie ein Schatten in einer dunklen Ecke seines Zimmers, in einem schwarzen Sessel, scheinbar ein Buch lesend, vielleicht aber auch halb im Schlaf.

Schattenfiguren: Es ist nicht das einzige Mal, dass Stevens und Miss Kenton so ins Bild gesetzt werden. Schon vorher, als Stevens im Zimmer seines sterbenden Vaters steht, wird sein eigener Schatten düster an die Wand projiziert. Und als Miss Kenton Stevens kurz darauf die Nachricht vom Tod des Vaters bringt, sind beide nur als Schattenriss zu sehen. Aus dem Zimmer des toten Vaters verabschiedet sich der Film dann mit einer Abblende ins Schwarze, eine Zäsur setzend: Der Tragödie erster Teil ist zu Ende.

Dass Stevens und Miss Kenton häufig im Halbschatten oder als Silhouetten zu sehen sind, vermittelt den Eindruck, dass sie in ihrer Per-

sönlichkeit reduziert sind, tot im Leben. Wenn Miss Kenton nun das Zimmer von Stevens betritt, versucht sie nichts anderes, als aus ihrer Schattenexistenz herauszutreten und auch Stevens ins Leben zurückzuholen, die hermetische Welt, in der er sich verschanzt, zu öffnen. Sie geht auf ihn zu, treibt ihn in die Enge, bis vor das verhangene Fenster. Die Kamera folgt ihr, ist auf ihrer Seite, blickt ihr über die Schulter. Es ist die einzige Szene, in der ein Gefühl von Nähe hergestellt wird. Stevens scheint Miss Kenton berühren zu wollen. Stattdessen weist er sie aber aus seinem Zimmer, weil sie ihm zu nahe gekommen ist. Der Annäherungsversuch ist gescheitert. Berühren werden sich Stevens und Miss Kenton erst zwanzig Jahre später, beim endgültigen Abschied, wenn sie sich die Hände reichen.

Auf diese Zimmer-Szene antwortet wieder eine andere, die sich aber nicht in der Romanvorlage findet, sondern von Ivory und *Prawer Jhabvala* konstruiert ist. Sie funktioniert wie eine Umkehrung der Szene, auf die sie sich bezieht. Diesmal ist es Stevens, der das Zimmer Miss Kentons betritt, weil er im Vorbeigehen hört, dass sie weint. Miss Kenton wird endgültig Darlington-Hall verlassen und einen anderen heiraten, nachdem Stevens einen letzten verdeckten Annäherungsversuch als "Belanglosigkeit" abgetan hat. Stevens tritt in ihr Zimmer, aber ignoriert ihre Tränen und tadelt sie wegen professioneller Nachlässigkeiten. Auch in dieser Szene werden Gefühle *sichtbar*, aber nur die von Miss Kenton.

Inszeniert ist das auch formalästhetisch als Umkehrung zu der früheren Szene in Stevens' Zimmer. Dort standen sich die Personen in grosser Nähe, Auge in Auge, in aufrechter Position, gleichwertig gegenüber: von der Kamera in Augenhöhe aufgenommen, zum Teil auch über die Schulter Miss Kentons beobachtet. Die Gegenszene zeigt Miss Kenton weinend, in erniedrigter Position, aus der Rolle gefallen, im wahrsten Sinne des Bildes "am Boden zerstört", ohne Blickkontakt, mit zur Seite gewandtem Gesicht, während Stevens aufrecht über ihr steht. Haltung bewahrt, professionell triumphiert. Aufgenommen von der Kamera in Kniehöhe: So wie vorher die Kamera über Miss Kentons Schulter blickte, betrachtet sie jetzt die Szene aus der Perspektive von Stevens' Hosenbein.

Damit endet der Tragödie zweiter Teil. Die Handlung springt jetzt ein letztes Mal in die Gegenwart, um auf dieser Zeitebene zum Finale zu kommen und die Wiederbegegnung von Stevens und Miss Kenton nach zwanzig Jahren zu resümieren.

Vor der letzten Zimmer-Szene sah man noch Miss Kenton nach ihrem missglückten Versuch, ein letztes Mal auf Stevens zuzugehen, im Dunkel ihrer nur einen Spalt geöffneten Zimmertür verschwinden und wieder zum Schatten werden. Und man sah Stevens im Anschluss daran in den Keller hinabsteigen, um eine Weinflasche heraufzuholen, die aber seinen Händen entgleitet und in Scherben zerbricht, so dass sich der Wein rot über die Kellertreppe ergiesst.

Während Miss Kenton auf ihrem Zimmer ihre Tränen ganz real fliessen lässt, finden Stevens' unterdrückte Emotionen ihren Ausdruck nur in externer Symbolik. So auch später, im Finale, nach dem endgültigen Abschied von Miss Kenton, wenn er allein bei strömendem Regen im Auto sitzt: Die Regentropfen, die auf die Windschutzscheibe fallen, hinter der sein Gesicht verschwimmt, werden zum symbolischen Substitut der Tränen, die er nicht weint.

❧

Kazuo Ishiguro, in Japan geboren, in England aufgewachsen, sieht in seinem Roman «The Remains of the Day» die immer noch feudal-aristokratisch funktionierende feine englische Gesellschaft des vergehenden Empire mit den Augen eines Japaners. Butler Stevens mit seiner Selbstaufopferung für seinen Dienstherrn, mit seiner vasallenhaften Ergebenheit bis in den Tod, mit seiner Selbstbeherrschung bis zur Selbstverleugnung und seinem idealistischen Streben nach Würde, auch mit seiner Liebe fürs Zeremonielle hat etwas von einem Samurai. Aber der Wiedererkennungswert bei diesem Trauerspiel um versäumtes Leben ist ganz universell.

In der erzählerischen Struktur arbeitet Ishiguro mit einem dialektischen Muster, dem Ivory und Prawer Jhabvala in ihrer Adaption folgen. Den zwanziger und dreissiger Jahren stehen die fünfziger Jahre gegenüber. Auf den Glanz folgt der Untergang des Hauses Darlington. Szenen der einen Periode korrespondieren mit Szenen der anderen.

Entsprechend einer räumlichen Gliederung in Vorder- und Hinterhaus entfaltet sich das Handlungsgeschehen in Darlington-Hall auf einer gesellschaftlich-politischen und auf einer privaten Ebene. Auf beiden Ebenen führt die Handlung in die Katastrophe. Während der Herr (Lord Darlington) politisch versagt und sein Haus in den Untergang führt, weil er mit den Nazis kollaboriert, versagt der Diener (Stevens) als noch grösserer Narr gleich doppelt. Als indifferenter Zeuge der diplomatischen Verhandlungen wird er auf politischer Ebene mitschuldig, weil er sich weigert, Stellung zu beziehen, sich mit der Position des Untertans entschuldigt und vorgibt, nichts zu sehen und nichts zu hören. Darüber hinaus führt ihn sein Kadavergehorsam gegenüber Lord Darlington dazu, alle persönlichen und privaten Belange hinter seine professionellen Pflichten zurückzustellen.

Das erzählen Roman wie Film deutlich erkennbar in zwei Akten, die in ihrer Dramaturgie einander gleichen. Für den reibungslosen zeremoniellen Ablauf einer internationalen Konferenz, die im Vorderhaus von Darlington-Hall stattfindet, ignoriert Stevens, dass im Hinterhaus sein Vater gerade im Sterben liegt. Übernimmt er auf der professionellen Ebene im formellen Bereich Verantwortung, so zeigt er sich auf privater Ebene verantwortungslos. Im zweiten Akt (dreissiger Jahre) geschieht analog noch einmal, was im ersten Akt (zwanziger Jahre) geschah, und Stevens macht noch einmal die gleichen Fehler. Verlor er am Ende des ersten Akts den Vater, ohne eine Spur von Anteilnahme zu zeigen, so verlässt ihn am Ende des zweiten Akts Miss Kenton, was er nur teilnahmslos registriert, während er wieder alle Zeit dafür opfert, einer besonders fatalen politischen Konferenz zu dienen. Sein tatsächliches Scheitern und Versagen empfindet er in tragischer Ironie als triumphale Momente professioneller Bewährung.

Der erste Akt endet mit einer Abblende ins Schwarze, und so endet auch der Film, wobei sich zu der zweiten, der finalen Abblende noch

das leise Ticken einer Uhr addiert: Die Zeit läuft.

❧

Ishiguros Roman ist eine Ich-Erzählung, lädt also voller Tücke ein zur Identifikation. Aber Stevens ist ein Protagonist, der auch als Erzähler mit der Zeit seine Glaubwürdigkeit weitgehend verspielt. Irgendwann beginnt der Leser, zu ihm auf kritische Distanz zu gehen, weil Stevens' Reflexionen und Selbstrechtfertigungen im grotesken Gegensatz zu seinen Handlungen (beziehungsweise Nicht-Handlungen) als Protagonist stehen und seine Versäumnisse und Defizite offensichtlich werden. Während der dramaturgische Schwerpunkt des Romans mehr auf der Gegenwartsebene liegt und im Roman das reflektive Moment gegenüber dem szenisch-dramatischen überwiegt, haben Prawer Jhabvala und Ivory in ihrer Adaption mehr versucht, den Dreissiger-Jahre-Teil szenisch herauszuarbeiten und dabei vieles an eigenen Ideen und Szenen (so auch: Weinkeller – Stevens bei der weinenden Miss Kenton – Stevens hinter der verregneten Windschutzscheibe im Auto) hinzugefügt.

Das ganze visuelle Konzept des Films ist im Roman nicht vorgezeichnet. Auch die brillante Montage der Zeitebenen hat bei Ishiguro keine Entsprechung, ist allein das Werk Ivorys und seiner *collaborateurs* (Prawer Jhabvala, *Pierce-Roberts, Marcus*). Die filmische Adaption von Ivory und Prawer Jhabvala verhält sich gegenüber der literarischen Vorlage nicht illustrativ, sondern lässt ganz deutlich die persönliche Handschrift autonomer *auteurs* erkennen.

❧

Was Ivory und Prawer Jhabvala auch anders machen: Sie geben ihren Protagonisten Vornamen. Stevens untersagt Miss Kenton (so auch im Roman), seinen Vater William zu nennen, und verbietet ihr damit, persönlich zu werden. Die professionelle Würde lässt für ihn keinen Vornamen zu. Sein Vater ist für ihn nur "Mr. Stevens", so wie er selbst für jedermann, einschliesslich seinem Vater, auch nur "Mr. Stevens" ist. Erst als der Vater im Sterben liegt, nennt er (im Film) den Sohn einmal *Jim* und wendet sich ihm damit zum ersten und einzigen Mal persönlich zu. Transparent wird damit, dass die Verhältnisse auch anders sein könnten, dass alles Unglück und alles Versagen in der Unterdrückung des Individuellen und Persönlichen liegt. Der Verzicht auf den Vornamen erscheint so wie eine symbolische Selbstkastration, die an der Kommunikations- und Handlungsunfähigkeit ursächliche Schuld trägt. Später, in der Gegenwart der fünfziger Jahre, muss sich der Butler (auf der Poststelle, also ausserhalb des Hauses) noch einmal selber mit vollem Namen als *James Stevens* identifizieren.

Miss Kenton wiederum verliert Stevens in dem Augenblick, als sie einen Vornamen erhält und von Stevens' Nebenbuhler Benn als *Sarah* beziehungsweise *Sally* angeredet wird. Benn seinerseits ist als ehemaliger Butler, der aus seiner Profession aussteigt, eine Gegenfigur zu Stevens. Er will nicht länger "Mr. Benn" sein und fordert seinen Vornamen *Tom* wieder ein, womit er seine vordem reduzierte Persönlichkeit wieder komplettiert. Die Szenen mit Benn und Miss Kenton sind allesamt Eigenerfindungen des Films.

Am Ende erlaubt es sich der Film anzudeuten, dass James Stevens eine neue Haushälterin mit Vornamen Ruth einstellen wird, mit der er auf professioneller Ebene (wie gewohnt: unter Verdrängung aller Emotionen?) die Organisation des Hauses gemeinsam leiten will. James und Ruth, das sind auch die Vornamen von Ivory und Prawer Jhabvala.

Peter Kremski ●

Die wichtigsten Daten zu THE REMAINS OF THE DAY (WAS VOM TAGE ÜBRIGBLIEB)*:*

Regie: James Ivory; Buch: Ruth Prawer Jhabvala nach dem gleichnamigen Roman von Kazuo Ishiguro; Kamera: Tony Pierce-Roberts; Schnitt: Andrew Marcus; Produktions-Design: Luciana Arrighi; Art Director: John Ralph; Set Decorator: Ian Whittaker; Kostüme: Jenny Beavan, John Bright; Maske: Christine Beveridge; Frisuren: Carol Hemming; Musik: Richard Robbins; Orchester-Arrangements: Robert Stewart; musikalische Leitung: Harry Rabinowitz; Ton: David Stephenson.

Darsteller (Rolle): Anthony Hopkins (James Stevens), Emma Thompson (Sarah Kenton), James Fox (Lord Darlington), Christopher Reeve (Jack Lewis), Peter Vaughan (William Stevens), Hugh Grant (Reginald Cardinal), Michel Lonsdale (Giscard Dupont d'Ivry), Tim Pigott-Smith (Tom Benn), Patrick Godfrey (Spencer), Peter Cellier (Sir Leonard Bax), Ben Chaplin (Charlie), Paul Copley (Harry Smith), Peter Eyre (Lord Halifax), Lena Headey (Lizzie), Brigitte Kahn (Baronin), Ian Redford (Taylor), Pip Torrens (Dr. Richard Carlisle), Rupert Vansittart (Sir Geoffrey Wren), Wolf Kahler (Botschafter von Ribbentrop), Terence Bayler (Ladearbeiter).

Produktion: Nichols-Calley-Merchant Ivory Production (London) für Columbia; Produzenten: Mike Nichols, John Calley, Ismail Merchant; ausführender Produzent: Paul Bradley; assoziierter Produzent: Donald Rosenfeld. Grossbritannien/USA 1993. Format: 35mm, Panavision; Dolby; Farbe: Technicolor. Dauer: 134 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève; D-Verleih: Columbia TriStar, München.