

# Film am Bildschirm

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **37 (1985)**

Heft 10

PDF erstellt am: **21.09.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Wolfram Knorr

**Vergiftete Pralinés**

**Zur Highsmith-Reihe am Fernsehen DRS**

Spannungsliteratur ist von Anfang an in einen schizoiden Prozess verwickelt. Die Gesellschaft pflegt mit ihr einen ambivalenten Umgang. Thriller, Krimis, Detektivromane, oder wie immer man die Gattung bezeichnen will, befriedigen zwar Bedürfnisse, doch diese Bedürfnisse dürfen nicht zu weit gehen. Das gesellschaftliche Harmonieverlangen versucht den Negativismus dieses Genres in Schach zu halten. Wahrheiten (zu denen auch Verbrechen ge-

hören), müssen eingegrenzt werden, wenn sie der Gesellschaft nicht schädlich werden sollen. Es ist schwer zu sagen, was bei dieser Eingrenzung bewusste Politik und was spontane Regulierung ist.

Tatsache bleibt jedenfalls, dass der Krimi – vom artifiziellen «Whodunit» bis zum «hard boiled»-Reisser à la Chandler – den moralischen Konsens respektiert: Am Ende siegt das Gute. Mag sich die Optik verschoben haben, mag der Hunger nach Negativität und Zynismen grösser geworden sein, ein sinnlicher Realismus für unsere Zeit geboten sein – dem Verlangen nach Harmonie wird am Ende stattgegeben. Eine Ausnahme aber gibt es: die Amerikanerin Patricia Highsmith. Ihre Romane – inzwischen weit über 20 – sind wie vergiftete Pralinés.

In einem Gespräch (nachzulesen in dem Diogenes-Band «Über Patricia Highsmith») gestand sie einmal: «Wenn ich in einer Strasse eine hungernde Katze und ein hungerndes Kind anträfe, ich würde, wäre ich unbeobachtet, die Katze füttern.» Aufschlussreich an diesem Be-

kenntnis, dessen Wahrheitsgehalt nicht unbedingt ernst zu nehmen ist, ist die Hinzufügung «wäre ich unbeobachtet». Diese Bemerkung ist der Schlüssel zum Geheimnis, warum die Amoralität ihrer Werke so fasziniert und auch funktioniert: Sie sind exakt aus der Perspektive des Unbeobachtetseins geschrieben; denn wer sich unbeobachtet fühlt, tut sehr oft Dinge, die mit der herrschenden Moral nicht unbedingt übereinstimmen.

Auch wenn sich die Highsmith immer wieder dagegen wehrt, unter die Krimi-Autoren rubriziert zu werden, ist sie gewissermassen – im Sinne von Peter Sloterdijks «Kritik der zynischen Vernunft» – der «Kyniker» des Thrillers: Sie speit so viel frische «Negativität» aus, dass der Gedanke an «Kunstgenuss» verfliegt. Der Leser ist nicht vom Stil fasziniert (er ist einfach, präzise und faktisch), sondern von den Obsessionen, Neurosen und verqueren Gedankengängen ihrer männlichen Helden, die aus Fehleinschätzungen, Angst, Irrtümern und Zufällen zu Mördern werden. Der Leser



**Farley Granger, Robert Walker und Leo G. Carroll in Hitchcocks «Strangers on a Train».**

wird zum verständnisvollen Mitwischer des unbeobachteten Helden.

In ihrem vertracktesten Roman «Lösegeld für einen Hund» ist es ein stellungsloser, leicht paranoider Mann, der einem Ehepaar dessen Hund entführt und Lösegeld verlangt. Er bekommt es, der Hund aber bleibt verschwunden. Ein junger, ehrgeiziger Polizist geht der Sache nach, findet den Entführer und übergibt ihn der Psychiatrie. Wieder freigelassen, verfolgt er nun den Polizisten, belästigt dessen Freundin, verdächtigt ihn der Bestechung, bis der den Psychopathen erschlägt. Ein karrieresüchtiger Polizei-Kollege benutzt den Mord, um den Polizisten aus der Stellung zu verdrängen, was erst gelingt, als er ihn in angeblicher Notwehr erschiesst.

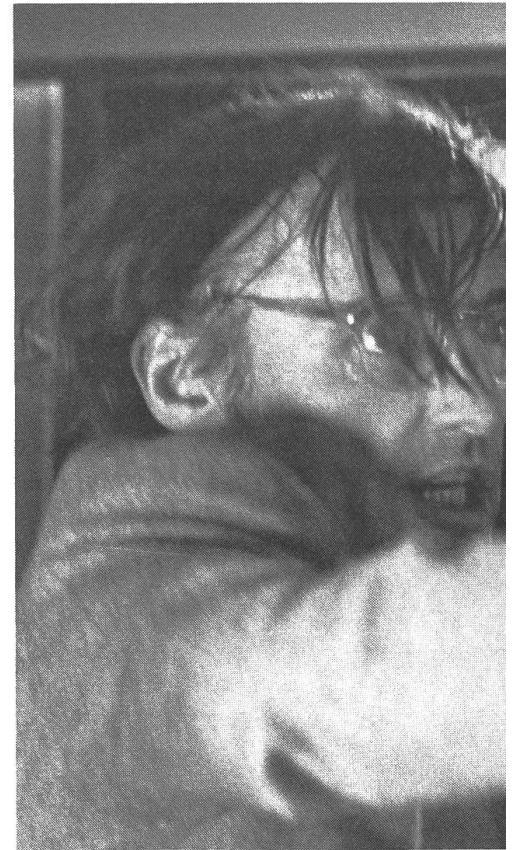
Realistisch ist diese Geschichte nicht, eine Darstellung der korrupten Polizei schon gar nicht; die Story ist eher absurd. Wichtig aber ist auch nicht der Handlungsablauf, sondern die dichte Aneinanderreihung, ja klaustrophobische Verklebung von Alltäglichkeiten, Nichtigkeiten, Egoismen und Kleinkram, die, angesichts der massiven Häufung, umschlagen ins Tragische.

Man wundert sich: Ein gutsituiertes Ehepaar zahlt wegen eines verschwundenen Hundes Lösegeld und spricht einen Polizisten an. Man wundert sich weiter, dass ein Polizist einen solchen Fall überhaupt so ernst nehmen kann – doch beim Lesen hört man ganz schnell auf, sich zu wundern – weil alles so furchtbar plausibel ist: Warum soll ein kinderloses Ehepaar, das an seinem Hund hängt, nicht Lösegeld bezahlen, nicht zur Polizei gehen undsoweiter? Eine einmal entschiedene Handlung zieht die nächste nach sich, weil immer alles aus der Sicht der Betroffenen ge-

schildert wird. Die Innenansicht ist es, aus der die Realität wahrgenommen wird und ein (dramaturgisches) Harmoniebedürfnis gar nicht aufkommen lässt.

Diese raffinierte Balance – einerseits dingliche Erzählstruktur mit aktionsreicher Handlung, andererseits die rein psychologische Motivation –, reizt viele Filmregisseure immer wieder dazu, Highsmith-Romane zu verfilmen. Doch zweierlei übersehen die Filmmacher dabei allzu gern: Erstens die Umsetzung der raffinierten Balance und zweitens die Aufhebung des Harmoniebedürfnisses. Beides ist im Film tatsächlich schlecht zu realisieren. Anders als in der Literatur unterliegt der Film, will er kommerziell reüssieren, dem unbedingten «Harmoniebedürfnis-Gesetz», also einem Ende, in dem das Gute siegt und das Böse bestraft wird. Damit aber verfälscht man eklatant die Highsmith'schen Intentionen.

Klassisches Beispiel dafür ist René Clements *«Plein soleil»*, die Verfilmung des Romans *«Der talentierte Mr. Ripley»*. Ripley, die grandiose Personifizierung der permanent waltenden Ungerechtigkeit und Amoralität im Werk der Highsmith, ist ein ausgesprochener Dandy, Parvenü und Zyniker, der einen Freund umlegt, in dessen Identität schlüpft und damit das Erbe des Ermordeten übernimmt. Das Böse bleibt also ein lohnendes Geschäft, wenn es auch mit schweisstreibender Arbeit verbunden ist (Leiche beseitigen, Unterschriften fälschen, fremde Angewohnheiten annehmen, eine Legende aufbauen usw.). Vier Romane hat sie ihrem Lieblingshelden gewidmet, ohne dass er bislang erwischt worden wäre. Beweggrund für Ripleys Handeln war Frechheit aus der unteren Position. Das Sprengende und «Kynische» an dieser Figur ist die



moderne Erkenntnis: Wir leben unter der Intendanz von Spielern.

Auch wenn die seriöse Literatur-Rezeption nach wie vor hartnäckig Literatur-Literatur heranzieht, um Analogien zur zeitgenössischen Gesellschaft zu ziehen – *den* modernen Typus schuf die Highsmith. Ihr Held sagt mehr über unsere sozialpsychologische Befindlichkeit aus als jeder andere Held der sogenannten Hochliteratur. Wer klärt heute auf, und wer ist der Aufgeklärte? Angesichts des Verhaltensdurcheinanders («Funktional Kapitalagent, intentional Demokrat; systembezogen Verdinglichungsfunktionär, lebensweltbezogen Selbstverwirklicher», Sloterdijk), kann nur der nach oben kommen, der die Klaviatur dieser Gemischtheit am Zynischsten beherrscht.

In dieser konsequenten, amoralischen Darstellung Ripleys liegt seine Sprengkraft. Der französische Filmregisseur René Clément kappt seinem 1959 gedrehten Film die perfide Boshaftheit, indem er *«Plein soleil»*



**Dennis Hopper  
und Bruno Ganz  
in Wenders  
«Der amerikanische  
Freund».**

ein «Happy End» anklebte; damit bleibt der Film nichts anderes als ein gut gemachter Thriller. Zwar war die Entscheidung, Alain Delon als Ripley zu besetzen, exzellent, aber die dem Roman innewohnende anarchistische Kraft konnte auch er nur halbherzig einbringen. So bleibt der Film – gemessen an seiner Vorlage – flach.

In der Reihe der zahlreichen Verfilmungen widerfuhr bezeichnenderweise nur dem ersten Roman «*Strangers on a Train*» eine adäquate Umsetzung. Alfred Hitchcock realisierte ein Jahr nach Erscheinen des Buchs (1950) die verrückte Geschichte eines krankhaften Mannes, der eines Tages einen bekannten Tennis-Champion zu folgendem irren Plan zu überreden versucht: Er, der Tennis-cracker, solle den Vater des Fremden umbringen; dafür

werde der Fremde die Ehefrau (die sich gegen eine Scheidung sträubt) des Tennisstars um die Ecke bringen. Ein wahrhaft genialer Plan für ein perfektes Verbrechen – wenn der Tennis-mann mitmacht; doch der hat überhaupt kein Interesse daran. Brenzlich wird es für ihn erst, als der Fremde seinen Teil des Plans bereits erfüllt hat.

Wenn auch Hitchcock den Schluss des Films änderte, die hysterische Atmosphäre, die der irre Plan eines perfekten Alibis auslöst, diese ganze paranoide Stimmung, die im Grunde genommen heimliche Mordgelüste des Tennischampion (der endlich seine Frau loswerden will) plötzlich alptraumhaft zur Realität werden lässt, dies alles hat Hitchcock perfekt visualisiert. Doch dazu ist zu sagen, dass es zwischen Hitchcock und Highsmith ohnehin eine Verwandtschaft gibt: im Aufbrechen von Identitätsproblemen, verdeckt perversen Sehnsüchten und der Amoralität der Figuren.

Alle weiteren Versuche, vor allem die der deutschen Filmregisseure Wim Wenders («*Der amerikanische Freund*», nach «*Ripleys Game*») und Hans W. Geissendörfers («*Die gläserne Zelle*», «*Ediths Tagebuch*»), scheiterten an der Unfähigkeit, seelische Tiefen auszuloten und spielerisch umzusetzen. Während Wenders ohnehin verblasenen Sensibilismus zelebriert und mit eklatanten Fehlbesetzungen operiert (Dennis Hopper und Bruno Ganz), die mit «*Ripley's Game*» nichts, aber auch gar nichts mehr gemeinsam haben, versuchte sich Geissendörfer – sich zwar genauer an die Vorlagen haltend – im psychologischen Kammer-spiel, das jedoch über routinisiertes Staatstheater-schauspiel nicht hinauskommt. Die Figuren und ihre Konflikte erscheinen unendlich banal und unglaubwürdig.

Kurios, aber wahr: Die einzige, neben Hitchcock respektable Verfilmung, gelang einem deutschen Fernsehregisseur – Franz Peter Wirth, der in einem zweiteiligen Fernsehfilm den Roman «*Tiefe Wasser*» verfilmte. Dabei gehören gerade die «*Tiefen Wasser*» zu Highsmith' tückischsten, sanftesten, geradezu entsetzlich normalen Mordgeschichten, die beim Lesen eine Verfilmung fast unvorstellbar machen.

Vic van Allen ist ein ruhiger, unaggressiver Mensch, Verleger und Musikliebhaber. Sein Hobby ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit Schnecken. Hinter seiner Garage hat er sich sein ganz individuelles Domizil geschaffen, seine persönliche Welt, in die er sich zurückzieht, wenn wieder mal seine Frau ihn sadistisch mit anderen Männern quält. Sie treibt ziemlich bunt, die Gute; sie weiss das und genießt es. Immer wieder kommen neue Liebhaber ins Haus, und Vic versucht, die Fassung



zu bewahren. Die idyllische Kleinstadt, in der das Paar lebt, rümpft längst die Nase über Vic und dessen Frau, ist aber gleichzeitig voyeuristisch an den Affären interessiert. Eines Tages erzählt Vic, dass er einen der Männer, die um seine Frau herumschwarzenzelten, umgebracht habe. Niemand glaubt ihm, aber merkwürdig ist das Ganze schon, weil der betroffene Mann ja tatsächlich verschwunden ist.

Und dann kommt einer jener wunderbaren, einfachen Highsmith-Sätze, die ein Film niemals adäquat herstellen kann: Als Vic sich gerade mit einem neuen Liebhaber im Swimming-pool befindet, hat er Lust, ihn unterzutauchen, «und eben als er daran dachte, schwamm Vic auf ihn zu ...» Filmbilder vergrößern, stumpfen derartige «Lustgefühle» einfach ab, schon alleine deshalb, weil wir Leser uns zwar mit dem Film-Vic identifizieren können, aber jener Vic *nicht* sind (wie beim Lesen des Romans).

Gleichwohl gelang Franz Peter Wirth eine äusserst subtile Darstellung, zu der – grotesk – der kleine Fernsehschirm mit seiner typischen TV-Dramaturgie (viel Grossaufnahmen, lange Einstellungen, sparsame Schnitte) offenbar positiv beigetragen hat. Die Intimität bleibt gewahrt und fördert (im Gegensatz zur grossen Leinwand) das Einfühlungsvermögen.

Auf die Frage, wie sie die Verfilmungen ihrer Bücher sehe, antwortete sie: «*Dites-lui que je l'aime*» von Claude Miller nach dem Buch «Der süsse Wahn» war vulgär. Im Grunde interessieren mich die Verfilmungen meiner Bücher nicht. Ich möchte mich da nicht einmischen, selbst wenn man mich dazu auffordert. Jedem seinen Beruf» (nachzulesen im Diogenes-Buch).

Trotzdem: Mit vergifteten Pralines zu «handeln» – dieser Mut fehlt den Filmemachern. Da ist die Highsmith dem Kino noch weit voraus. ■

### Patricia Highsmith: Filme in Sachen Mord

Das Fernsehen der deutschen und rätoromanischen Schweiz (DRS) zeigt in seiner Reihe mit Filmen nach Vorlagen von Patricia Highsmith folgende Titel:

- 17. 5.: *«Dites-lui que je l'aime» (Süsser Wahn)* von Claude Miller (Frankreich 1977) → ZOOM 23/77
- 19. 5.: *«Strangers on a Train» (Der Fremde im Zug)* von Alfred Hitchcock (USA 1951) → ZOOM 7/76
- 31. 5.: *«Plein soleil» (Nur die Sonne war Zeuge)* von René Clément (Frankreich/Italien) → Filmberater 19/60
- 15./16. 6.: *«Tiefe Wasser»*, Fernsehspiel von Franz Peter Wirth (BRD 1983, ZDF/ORF)
- 21. 6.: *«Der amerikanische Freund»* von Wim Wenders (BRD 1977) → ZOOM 21/77

Urs Meier

## Wie man einen «Fall» macht

*Die Kampagne des «Hofer-Clubs» gegen den Fernsehgottesdienst mit Dorothee Sölle im Fernsehen DRS*

Um den Passionsgottesdienst, den das Schweizer Fernsehen am Palmsonntag und am Gründonnerstag ausgestrahlt hat, gab es in einem Teil der Schweizer Presse eine ungewöhnliche Auseinandersetzung. Der Vorgang ist aufschlussreich. Er zeigt, wie einige Gruppierungen am rechten Rand des politischen Spektrums denken und agieren, und er gibt einen gewissen Aufschluss über die Resonanz ihrer Kampagnen in der Öffentlichkeit.

Das Ressort Musik des Fernsehens DRS hat anlässlich des Bach-Jahres drei Sendungen zur Johannespassion produziert. Der heiss diskutierte Gottesdienst ist das Mittelstück dieser musikalischen Trilogie. Er hat die Aussage der Passionsmusik Bachs liturgisch vergegenwärtigt und damit eine originale Verbindung zwischen Musik und Gottesdienst geschaffen, die dem Werk angemessen ist. Dieser Konzeption entsprechend wurde die Sendung als Gemeinschaftsproduktion des Ressorts Musik mit dem Ressort Gesellschaft und Religion realisiert, wodurch auch der evangelische Fernsehbeauftragte (der