

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 30 (1988)
Heft: 163

Artikel: Die Filme von Alan J. Pakula : Motivketten des Erstickens
Autor: Midding, Gerhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866797>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.11.2024

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



Die Filme von Alan J. Pakula:

Motivketten des Erstickens

Die Figur des Prospero in Shakespeares «Sturm» ist vielleicht das schönste Beispiel der abendländischen Kultur dafür, dass ein Vater in den Augen seiner Kinder immer auch ein Magier ist. Der Taschenspielertrick («Ich war schon immer ein grosser Bewunderer von Harry Houdini»), durch den sich Harold von den Fesseln befreit, die ihm seine Entführer Treat und Phillip angelegt haben, macht ihn zum veritablen Vater dieser «Kellerkinder». Vaterfiguren bevölkern mannigfaltig Alan J. Pakulas Oeuvre: Manchmal beherrschen sie eine schwarze Magie (Kristy Mc Nichols Vater im vorletzten Film DREAM LOVER), manchmal sind sie vertrauenswürdige Mentoren (der Chefredakteur im Watergate-Film ALL THE PRESIDENT'S MEN), manchmal bestimmen sie sogar über den Tod hinaus das Leben der Kinder (Meryl

Streeps Vater, der als antisemitischer Hetzer ebensolche Schuld an der Tragödie in SOPHIES CHOICE trägt wie die Nazis).

Selbstverständlich gibt es keine Väter ohne Kinder, und Pakulas neuester Film belegt einmal mehr, wie sehr ihn das Spannungsverhältnis zwischen Unschuld und Erfahrung fasziniert, aus dem nicht nur seine Liebeskomödien ihre Lebendigkeit bezogen, sondern das auch die Dramaturgie der detektivischen Ermittlung in seinen Politthrillern bestimmte. So konzentriert er sich auch in ORPHANS auf den bizarren Erziehungsprozess, der in dem Moment beginnt, in dem der betrunkenene Gangster Harold die verfallene Villa am Stadtrand Newarks betritt, in der zwei verwilderte Waisen ein Dasein führen, das in gleichem Masse Assoziationen zu Truffauts L'ENFANT

SAUVAGE und den «Dead End Kids», den halbwüchsigen Kriminellen des Genrekinos der dreissiger und vierziger Jahre, zulässt.

Die Konsequenz, mit der Pakula über Jahrzehnte hinweg seine Themen verfolgt, bestätigt die einzigartige Position, die er im Hollywoodkino einnimmt – zumal die hartnäckige Weigerung seines neuen Films, seine Bühnenherkunft zu verleugnen, ihn denkbar unkommerziell, fast wie einen Karriereausrutscher erscheinen lässt.

In einem wohlbehüteten Mittelklasse-Vorort New Yorks aufgewachsen, studierte Pakula in Yale «Drama», arbeitete nach seinem Abschluss zunächst im Cartoon-Department der Warner Bros. und wurde – nicht einmal 25jährig – Assistent des Produktionschefs der Paramount. 1957 ging er als Produzent mit dem ehemaligen TV-Regis-

seur Robert Mulligan eine überaus fruchtbare Partnerschaft ein, in deren Verlauf sich die Funktionen beider nur schwer von einander differenzieren lassen, denn ein Film wie TO KILL A MOCKINGBIRD nimmt unzweifelhaft die formalen und thematischen Interessen des späteren Regisseurs Pakula vorweg, der 1969 (im Alter von immerhin schon 41 Jahren) seinen ersten Film inszenierte: THE STERILE CUCKOO, die Verfilmung des Erstlingsromans des «Milagro»-Autors John Nichols.

Sein ursprünglicher Berufswunsch, Psychoanalytiker zu werden, hat in vielfacher Form Einfluss auf Pakulas Kino genommen. Er ist nicht allein an ihrer Praxis interessiert (die Analyse in KLUTE, die Untersuchung des Traumverhaltens in DREAM LOVER), als Regisseur versetzt er sich selbst oft in eine Beobachterposition und fixiert die Schauspieler über weite (Zeit-) Räume hinweg in einer Einstellung. Schauspielerführung ist für ihn zunächst die Erforschung einer Persönlichkeit, das Spiel ein emotionales Werkzeug, dessen Benutzer er genau kennen will. Seine für Hollywood-Verhältnisse extrem langen Probezeiten schaffen nicht nur Vertrauen der Schauspieler untereinander, sie lehren Pakula auch, den Instinkten seiner Darsteller zu vertrauen und von ihnen Risiken zu verlangen. Die fulminante Bühnengeschäftigkeit der Protagonisten von ORPHANS mag dem unemphatischen Pakula-Stil fremd sein, sie bestätigt jedoch, dass er in erster Linie ein *actor's director* ist.

Die deutlichsten Spuren hat Pakulas Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse jedoch in der Tetralogie seiner Politthriller (KLUTE, THE PARALLAX VIEW, ALL THE PRESIDENT'S MEN und ROLLOVER) hinterlassen, die zu den kompromisslosesten Darstellungen des Entfremdungsprozesses von einer Gesellschaft, die sich als potentiell bedrohlich erweist, zählen. Die Nüchternheit dieser Filme – Pakula ist kein Regisseur, dem das Genre des Thrillers als bloße Folie zur Überwindung eigener Kindheitsängste dient – weisen ihn als historischen und psychologischen Chronisten der amerikanischen Gegenwart aus. Mit seismographischer Genauigkeit registriert er die Erschütterungen, denen das Selbstverständnis seines Landes nach den Kennedy-Morden, Watergate und der Ölkrise ausgesetzt war. Pakula macht ihre Schmerzhaftigkeit dadurch um so deutlicher, dass er Embleme des Pioniergeistes mit der aktuellen Krise konterkariert: Warren Beatty verhandelt in THE PARALLAX VIEW auf einer

Miniaturnachbildung eines Union-Pacific-Zuges mit einem FBI-Agenten, der Wallstreet-Abenteurer Kris Kristofferson rechtfertigt in ROLLOVER mit dem Credo «Dieser Geist hat einmal den Westen erschlossen!» seine Finanzmanipulationen. Dem Mythos des Westerners, der auf rechtschaffene Weise – man denke an George Stevens SHANE, auf den Pakula (der als Assistent an der Produktion beteiligt war) implizit und explizit in einem Grossteil seiner Filme Bezug nimmt – alle Probleme löst, spürt er auch in den Archetypen des Privatdetektivs (KLUTE), des wahrheitsbesessenen Reporters (ALL THE PRESIDENT'S MEN) und des modernen Cowboy (COMES A HORSEMAN) nach und konfrontiert seine Wertmassstäbe mit einer abstrakten, unpersönlichen Gegenwart. Auch in ORPHANS lässt er einen US-Mythos wieder aufleben, den des self-made Gangsterbosses, den er freilich allein schon durch die Kleidung (welche geradewegs aus dem Kino der vierziger Jahre zu stammen scheint) zur anachronistischen Figur macht.

Die Bedrohung ist in seinem Oeuvre nicht allein an das Thrillergenre gebunden, er entdeckt sie auch in der romantischen Komödie STARTING OVER (die vielen Schlösser an Jill Clayburghs Apartmenttür und ihre erste Begegnung mit Burt Reynolds, den sie für einen potentiellen Vergewaltiger hält, sprechen eine deutliche Sprache) und in der Literaturverfilmung SOPHIES CHOICE (in der die Allgegenwart der Lüge auf privater und politischer Ebene zur Katastrophe führt). An der Bildsprache des *film noir* orientiert (der in Pakulas Jugend seine Blütezeit erlebte und mit Bestimmtheit zu seinen prägenden Kinoerfahrungen zählte), taucht er all seine Filme in ein beunruhigendes chiaroscuro, dessen er sich auch nach der Trennung von seinem brillanten Chefkameramann Gordon Willis in der Zusammenarbeit mit dem am europäischen Kunstfilm geschulten Nestor Almendros, Giuseppe Rotunno und Sven Nykvist versichert. Die akzentuierende Verwendung des Weitwinkelobjektivs in ORPHANS verdeutlicht, dass die Villa für die Waisen nicht allein Heimstatt, sondern auch ein Gefängnis ist. Darüber hinaus schärft sie aber auch den Blick darauf, wie stark der Lebens- und Bildraum der Figuren in Pakulas Kino eingeschränkt ist. Fensterrahmen, Türen, sich in der Tiefe verlierende Flure, aber auch andere Figuren machen ihnen den Raum streitig. Die Klaustrophobie wird zur existentiellen Erfahrung, die auch die Motivkette des Er-

stickens (vom asthmatischen Helden in LOVE AND PAIN AND THE WHOLE DAMNED THING bis zur angeblichen Allergie Phillips, die ihn die Luft ausserhalb der Villa meiden lässt) in Pakulas Filmen belegt. Zudem signalisiert die Vorliebe des Regisseurs für ein visuelles Ungleichgewicht (er verlagert das Zentrum der Komposition sehr oft an die Ränder und Seiten) und der Wechsel der Einstellungsgrößen (die Totalen, in ORPHANS eigentlich nur behutsame Erinnerungen an die Existenz einer Aussenwelt, bedeuten immer eine beunruhigende Neuorientierung), wie verloren die Figuren in ihrem Lebensraum sind.

Die Entfremdung von der Gesellschaft erklärt auch die Zwiespältigkeit, die der Begriff Vertrauen gewinnt. Die auf ihrer Unabhängigkeit beharrenden Figuren nehmen Annäherungsgesten – wie etwa das Angebot des Gangsters Harold, den Jungen durch eine Umarmung zu «ermutigen» – gleichermaßen als Bedrohung und Fürsorge wahr. Dass Vertrauen nicht nur Grundlage, sondern auch Folge einer guten Erziehung sein sollte, weiss Harold wie jeder gute Vater. In einer der schönsten Szenen in ORPHANS versichert er den Jungen der beruhigenden Ordnung des Universums an Hand eines simplen Stadtplanes. Danach entlässt er ihn in die neugewonnene Freiheit und uns Zuschauer mit ebensoviele Fragen nach dem Woher?, Weshalb? und Wohin? zurück wie damals SHANE.

Gerhard Midding

Die wichtigsten Daten zu ORPHANS:

Regie: Alan J. Pakula; Drehbuch: Lyle Kessler nach seinem eigenen Theaterstück; Kamera: Donald McAlpine; Kamera-Assistenz: Dan Lerner; Schnitt: Evan Lottman; Ausstattung: George Jenkins; Kostüme: John Boxer; Make-up: Allan Weisinger; Musik: Michael Small.

Darsteller (Rolle): Albert Finney (Harold), Matthew Modine (Treat), Kevin Anderson (Phillip), John Kellog (Barney), Anthony Heald (Mann im Park), Novella Nelson (Mattie), Elizabeth Parrish (reiche Frau), B. Constance Bary (Frau auf Kreuzung), Frank Ferrara (Taxifahrer), Clifford Fearl (Portier).

Produktion: Lorimar Productions; Produzent: Alan J. Pakula; Co-Produzentin: Susan Solt; assoziierter Produzent: John H. Starke. USA 1987; Farbe, Technicolor; 120 Min. CH-Verleih: Citel Films, Genève.