

Kaleidoskop des Lebens
Zwischen Fruchtfliege und Erdbeben

Renate Volst

Etwa 1908 hatte der Filmregisseur D. W. Griffith die Literarisierung des filmischen Erzählens damit begründet, daß er seine Leseerfahrung mit den Romanen des bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts, vor allem die Montagen paralleler Handlungen bei Dickens, auf den Film übertragen habe. Zur gleichen Zeit bekannte ein Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, Leo Tolstoi, in einem Interview im Jahre 1908, zwei Jahre vor seinem Tod, daß er schreiben möchte, wie eine Filmkamera filmt. (Aus: Joachim Paech, Literatur und Film. Stuttgart: Metzler, 1988, S. 122)

Überträgt man diese Arbeitstechnik (die zur Jahrhundertwende noch einer Rechtfertigung bedurfte) und diese Sehnsucht in die Gegenwart und setzt statt D. W. Griffith Robert Altman und statt Leo Tolstoi Raymond Carver, ist man bei einer schnellen Szenenfolge und bei einem Film der letzten Jahre angelangt - den *Short Cuts*. Dem Film Robert Altmans diene als literarische Vorlage eine Auswahl von Erzählungen Raymond Carvers.

Altman wählte als Schauplatz seines wechselhaften Spiels nicht die nordwestliche Pazifikküste, an der Carver seine Geschichten ansiedelt, sondern die widersprüchliche Metropole Los Angeles. Die typischen amerikanischen Vorstädte - Downey, Watts, Compton, Pomona, Glendale - bieten Altman die Möglichkeit, "ein Zusammentreffen von Personen dem Zufall zu überlassen". Das Kino als Teil des urbanen Lebens und der Film als Projektion von Urbanität revolutionierte schon früh Vorstellungen von Form und Inhalt des neuen Mediums.

(Vertov) begann Bewegungsvorgänge zusammenzukleben ("Der Mann mit der Kamera", Moskau 1929), ganz gleich, ob dann eine Feuersbrunst neben einem Kegelabend oder ein Tanz neben einem Mord zu stehen kam; dabei achtete er auf die Kontinuität oder Musikalität der Bewegungsvorgänge. (...) Auf dieser rhythmischen Grundlage entstand der erste reine Filmstil, eben die Montage. (Aus: Fritz Mierau, Russen in Berlin. Leipzig: Reclam, 1991, S. 492.)

Robert Altman: "It's like the blues in a way. They're all depressing stories. But just by seeing pieces of them and lifting rooftops to look at these people, and catching a part of their behaviour, you get the essence of a full story. You get the feeling for those characters and their lives. But you never get bored with the story, because immediately I take you to another strand and you keep seeing pieces of these stories develop. Hopefully, they will all, in aggregate, present a spherical kind of structure that the audience will respond to. (Aus: Projections. A Forum for Filmmakers. Edited by John Boorman and Walter Donohue, No 2. London: faber and faber, 1993, S. 169)

Einige der Kurzgeschichten Carvers sind mit wenigen Änderungen übernommen, so die Geschichte von Scotty (*A Small, Good Thing*), der nach einem Autounfall stirbt und dem Zuckerbäcker Andy Bitkower, der die Eltern des Kleinen wegen einer nicht abgeholten Geburtstagstorte terrorisiert. Altman greift in diese Geschichte

vordergründig nur wenig ein, gibt ihr aber einerseits einen versöhnlicheren Ausgang, indem er zwar Casey/Scotty gemäß der literarischen Vorlage sterben, jedoch den schwarzen Jungen, der bei Carver seinen Schußverletzungen erliegt, überleben läßt, andererseits einen schmerzlicheren: der Großvater Caseys (eine Figur, die Altman einfügt) erscheint überraschend im Krankenhaus, jedoch läßt sich der Vertrauensbruch zwischen Vater und Sohn vor etlichen Jahren am Krankenbett des Enkels nicht wiedergutmachen. Oder die Geschichte von Stuart und Claire Kane (*So Much Water so Close to Home*), für die ein Angelwochenende, zu dem Stuart mit drei Freunden aufbricht, zum Prüfstein ihrer Beziehung wird.

*On Friday afternoon these four men left for a three-day fishing trip to the Naches River. (...) The first evening at the river, even before they could set up camp, Mel Dorn found the girl floating face down in the river, nude, lodged near the shore in some branches. (...) That night, after they had cooked their fish and potatoes and had more coffee and whiskey, they took their dishes down to the river and rinsed them off a few yards from where the body lay in the water. (Aus: Raymond Carver: *Where I'm Calling From*. London: Harvill, 1993, S. 174,75)*

Anderen Geschichten entnimmt Altman die Idee, um die er (und sein Koautor Frank Barhydt) seine eigenen Geschichten entwickelt, oder die er kurz als Zitat auftauchen läßt. Ist bei Raymond Carver in *Jerry and Molly and Sam* ein kleiner, lauter Köter die Ursache von Familienzwickigkeiten, so zeigt Altman im Film deutlicher, wo der Hund begraben liegt: in den Verführungphantasien eines "uniformierten" Familienvaters. *Collectors* ist die Geschichte eines arbeitslosen Mannes, der von seiner Frau getrennt lebt und eines Tages Besuch von einem Teppichreinigungsvertreter bekommt. Bei Carver entwickelt sich der Vertreter von einem harmlosen, der Einlösung eines Gewinns eines Preisausschreibens bedachten Mannes zu einem geheimnisvollen und beklemmenden Putzgeist, den man nicht mehr los wird und dessen Wahn man am Ende hilflos gewähren läßt. Ganz anders im Film, da gehört die Rolle des Hartnäckigen von Anfang an Stormy Weather, dem Exehemann, der, allen Zurückweisungen seiner von ihm getrennt lebenden Frau Betty zum Trotz, sich und seine vermeintlichen Ansprüche ständig in ihr Gedächtnis rufen will - letzten Endes verwüstet er die ehemals gemeinsame Wohnung, mit Ausnahme des Fernsehers und dem Spielzeugturm ihres Sohnes. Gerade als er eines der letzten Möbelstücke mit der Kettensäge zerschneidet, läutet es an der Tür und der Vertreter erledigt inmitten des Chaos so schnell als möglich seinen Auftrag. So bleibt Betty bei ihrer Rückkehr von einem amourösen Wochenendausflug zumindest der Trost eines frisch schamponierten Teppichs.

Eine Episode ist nicht den Kurzgeschichten Carvers entnommen - es ist die komplexe Beziehung zwischen der Jazzsängerin Tess Trainer und ihrer Cello spielenden Tochter Zoe. Diese beiden stellen nicht nur die musikalischen Brücken des Films her, sie sind auch das verbindende Element aller Episoden - zwei Paare treffen sich zufällig bei einem Konzert von Zoe, kommen ins Gespräch und vereinbaren einen gemeinsamen Grillabend mit selbstgefangenen Fischen, andere besuchen die Bar, in der Tess jeden Abend singt. Die Musikerinnen sind der unsichtbare Faden, der alles zusammenhält. So geheimnisvoll die Beziehung der Frauen ist, so geheimnisvoll ist die Regie des Zufalls und die Unabwendbarkeit von Katastrophen - die Invasion der Fruchtfliegen, die den Film eröffnet und das Erdbeben, das ihn beschließt. Sie führen die Menschen zusammen oder sind Ursache beiläufiger Begegnungen.

Robert Altman: "Originally I had three stories of my own that I put in Short Cuts, but I've cut them all out except the one about these two musicians, one of whom, the daughter commits suicide. Everybody who has read the script says, 'This doesn't make any sense. Why did she commit suicide? (...)

When I look at a film and I see somebody behaving in a certain way, that's what interests me. And I think the audience wants to see something that they haven't seen before, something that they can believe is true but they don't know why. That's what thrills me." (Aus: Projections. A Forum for Filmmakers. Edited by John Boorman and Walter Donohue, No 2. London: faber and faber, 1993, S. 172)

Überall an der Reling Gesichter, in den Bullaugen Gesichter. Leewärts weht ein schaler Geruch von dem bauchigen Dampfer her, der ein wenig krängend vor Anker liegt, eine gelbe Quarantäneflagge hängt schlaff an seinem Fockmast.

"Ich möchte eine Million Dollar dafür geben", sagt der alte Mann, an seinem Riemen ruhend, "um zu wissen, weshalb die alle zu uns kommen."

"Sie kommen eben einfach, Paps", sagt der junge Mann, der im Heck sitzt.

"Leben wir denn nicht im Land der unbegrenzten Mööchlichkeiten?"

"Eins aber weiß ich", sagt der Alte. "Als ich ein kleiner Junge war, da kam im Frühling Wildirland mit den ersten Maifischzügen ... Jetzt gibt es keine Maifische mehr, und diese Menschen, Gott mag wissen, wo sie herkommen."

"Wir leben eben im Land der unbegrenzten Mööchlichkeiten."

(Aus: John Dos Passos, "Manhattan Transfer". Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993, S. 43)

Ein Sich Begegnen der einzelnen Figuren hat Carver nicht vorgesehen, doch Altman läßt sie aufeinandertreffen und vergrößert so den Eindruck des Vielfältigen, des Konflikthaften, des Grotesken. Die Verbindungen stellen sich teils zufällig her, teils sind sie Bestand der Unzulänglichkeiten der handelnden Personen und werden gewaltvoll, manchmal absurd im Geheimen verborgen. Carvers Geschichten sind nicht spektakulär, manchmal grotesk wie in *Collectors*, manchmal beängstigend in ihrer Konsequenz - so in der Geschichte von Jerry und Bill (*Tell The Women We Are Going*), die auf ein Ziel losmarschieren, das sie, wie auch der Leser, nicht ahnen können, weil das Zerstörende in der Banalität des Alltäglichen liegt und das Wissen um die Freiheit des eigenen Zugriffs abhanden gekommen ist. Viele dieser Elemente bleiben im Film erhalten und werden nur durch Situationskomik und witzig geführte Dialoge entschärft bzw. beschleunigt. Aber trotz der Abweichungen und Hinzufügungen Altmans entspricht der Film der knappen und dokumentarischen Schreibweise Carvers, bereichert um die bewußt gelenkte Zufälligkeit von Begegnungen und dem größeren Handlungsspielraum in der gleichbleibenden Enge der Verhältnisse.