

14. internationales forum des jungen films berlin 1984

35

34. internationale
filmfestspiele berlin

COMMITTED

Land	USA 1980 - 84
Produktion	Sheila McLaughlin & Lynne Tillman
Buch	Lynne Tillman, unter Mitarbeit von Sheila McLaughlin
Regie	Sheila McLaughlin & Lynne Tillman
Kamera	Heinz Emigholz
Schnitt	Sheila McLaughlin, unter Mitarbeit von Lynne Tillman
Musik	Phillip Johnston
Darsteller	Sheila McLaughlin, Victoria Boothby, Lee Breuer, John Erdman, Heinz Emigholz
Uraufführung	25. Februar 1984, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
Format	16 mm, s/w
Länge	77 Minuten

Zum Titel des Films COMMITTED

Das englische Wort 'committed' hat mehrere, sehr verschiedene Bedeutungen, die für den Film relevant sind und sich auf verschiedene Aspekte der Biografie und Persönlichkeit Frances Farmers beziehen. Es gibt für dieses Wortspiel keine deutsche Entsprechung.

'Committed' heißt zunächst 'eingewiesen' (in eine Anstalt), 'ausgeliefert' (zur Behandlung) oder 'inhaftiert' (im Gefängnis); dann aber auch 'begangen' (ein Verbrechen, eine Sünde). Sehr häufig findet sich 'committed' in der Bedeutung 'verpflichtet', 'engagiert' (für eine politische Sache oder moralische Überzeugung); aber es wird auch im Sinne von 'bloßgestellt', 'kompromittiert' gebraucht.

Kommentar der Filmemacherinnen

COMMITTED ist ein Spielfilm über die Schauspielerin Frances Farmer, die in den 40er Jahren in eine Irrenanstalt eingewiesen wurde. Der Film versteht sich nicht als Biografie, sondern als fiktionale Analyse bestimmter Bereiche ihres Lebens: er behandelt die gestörte Beziehung zwischen Mutter und Tochter; das soziale und politische Klima in den 30er und 40er Jahren; die Rolle der Psychiatrie als zunehmend mächtiger Determinante im amerikanischen Leben; und die destruktive Liebesgeschichte zwischen einer Frau und einem Mann.

Mit 21 Jahren wurde Frances Farmer über Nacht zum Hollywood-Star. Aber sie hatte schon vorher durch eine Reise in die Sowjetunion Schlagzeilen gemacht und war von ihrer Mutter öffentlich als Kommunistin denunziert worden; der Skandal hatte ganz Amerika erfaßt. Unmittelbar danach traf sie in Hollywood ein.

Es gelang ihr, während der nächsten 10 Jahre zu zweifelhaftem, prekären Ruhm zu kommen. Sie haßte Hollywood. Sie wurde Alkoholikerin. Als die Polizei sie wegen Trunkenheit am Steuer aufgriff, verlagerten sich ihre Schwierigkeiten in die bürgerrechtliche Sphäre, und ihr Abstieg begann.

Frances Farmers Lebensprobleme, die sie berühmt und berüchtigt gemacht hatten, erlaubten es ihrer Mutter schließlich, sie in eine staatliche Nervenklinik einzuliefern. Ein Richter, der ihre Karriere von Anfang an verfolgt und an ihren linksorientierten Überzeugungen Anstoß genommen hatte, erklärte sie für unzurechnungsfähig. Sie blieb fünf Jahre in der Klinik eingesperrt. Zahllose Behandlungen mit Medikamenten und Elektroschocks hatten keine Wirkung, vermochten sie nicht zu brechen. Dann wurde sie einer transorbitalen Lobotomie unterzogen (einer Gehirnoperation, die den Antrieb herabsetzt) und in den Gewahrsam ihrer Eltern entlassen.

In COMMITTED kommt die Gestalt der Frances Farmer selbst zu Wort; sie erzählt ihre Seite der Geschichte. Mit ihrer Selbstwahrnehmung und Sicht der Vergangenheit kontrastieren die Schilderungen und Wertungen anderer – besonders der Vertreter der gesetzlichen und psychiatrischen Institutionen, mit denen sie zu tun hatte, und ihrer Mutter.

COMMITTED betrachtet die Institution Psychiatrie, wie sie sich in den USA seit den 30er Jahren entwickelt hat. Im Einklang mit der Regierung versuchten die Psychiater festzusetzen, was für die Bürger als normal zu gelten hatte, und trugen damit zur Qualität und Definition des amerikanischen Lebens bei.

Der Film pendelt zwischen Vergangenheit und Gegenwart der Frances Farmer, zwischen Dokument und Fiktion, wechselnden Schauplätzen und wechselnden Bewußtseinszuständen. All dies steht im Zeichen der Tatsache, daß man sie – bis zu ihrer unausweichlichen Lobotomie – in der Irrenanstalt gefangen hielt, um sie zu 'heilen'.

Zum Phänomen Frances Farmer

Wer war Frances Farmer und warum gibt es zur Zeit zwei Off-Broadway-Stücke, einen großen Studiofilm (*Frances*), eine Fernsehverfilmung der Autobiografie (*Will there really be a morning*, CBS) und einen unabhängig produzierten Film (COMMITTED) über ihre kurze Karriere? Es ist das erste Mal, daß das Fernsehen, Hollywood und die unabhängige Avantgarde sich gleichzeitig mit einem Thema beschäftigen. Ist es darauf zurückzuführen, daß die Kultur der Intellektuellen mit der Massenkultur verschmilzt oder darauf, daß der Fall Frances Farmer für die verschiedensten Leute die verschiedensten – auch widersprüchlichen – Dinge repräsentiert?

Frances Farmer wurde 1914 in Seattle geboren. Ihr Vater war ein linksorientierter Rechtsanwalt, die Mutter eine engagierte Streiterin für höhere Ernährungsstandards, die sich mit den Bäckern und Kantinen Seattles anlegte. Sie lebten aneinander vorbei. Lillian Farmer war publicitysüchtig und liebte es, ihren Namen in der Zeitung zu lesen. Während des ersten Weltkriegs kreuzte sie rote, weiße und blaue Hühner, bis ein Huhn in den Nationalfarben entstand, das sie, um ihren Patriotismus zu beweisen, 'Bird Americana' nannte. Frances goß Wasser auf die Mühlen der Mutter, als sie mit 16 Jahren einen Wettbewerb gewann. Sie hatte einen frühreifen Nietzscheanischen Aufsatz mit dem Titel 'Gott stirbt' verfaßt, in dem sie die zweifelhaften Motive eines göttlichen 'Supervaters' untersuchte, der die Eltern ihrer Freundin sterben ließ, aber ihr triviales Gebet erhörte. Frances gewann 100 Dollar, aber die begeisterten Schlagzeilen

schlugen bald in Tadel um, weil sie Gott gelehnet hatte. Tosen-der Beifall der Medien, der sich rasch in bösartige Kritik verkehrte, sollte das Muster sein, das ihre Karriere begleitete.

Frances studierte zunächst Journalismus, dann Schauspiel. Sie schloß sich einer Gruppe weiblicher Bohemiens an, deren Verehrung des Group Theater und seiner politischen Aktivitäten sie zur Lektüre Stanislawskis anregte. Sie träumte davon, ebenfalls politisch aktiv zu werden. Ihren Lebensunterhalt verdiente sie als Platzanweiserin, verachtete aber das Kino, weil es die Wahrheit verfälschte. Sie wollte nach New York, wo richtiges Theater gemacht wurde.

Eine Dozentin kam auf die Idee, sie für eine Moskareise vorzuschlagen, die von der kommunistischen Zeitung 'The Voice of Action' für Studenten ausgeschrieben war, die für die radikale Arbeiterbewegung eintraten. (Es war die Zeit der 'Red Riots', von Unruhen, Bücherverbrennungen und Sprengung von Zusammenkünften, mit denen konservative Bürger die Polizei gegen die angeblich kommunistischen Umtriebe aufhetzen wollten.) Frances gewann die Reise und freute sich darauf, die Stanislawski-Methode aus erster Hand zu studieren und nach New York zu kommen. Doch Lillian Farmer hetzte die Presse gegen sie auf. Frances stand für die Angst aller Eltern in Seattle, daß der Weltkommunismus Töchter und Mütter entfremden würde. Lillian predigte, „Der Dolch der Sowjets hat sich tief ins Herz Amerikas gebohrt.“ Frances erklärte dagegen, sie interessiere sich für Rußland aus kulturellen, nicht politischen Gründen. Aber die nächste Schlagzeile lautete: „Studentin noch immer entschlossen, sich für die Roten einzusetzen.“ Frances fuhr trotzdem, obwohl ihre Mutter drohte, sich unter die Räder des Autobusses zu werfen. Zwischen Mutter und Tochter war ein offener Konflikt aufgebrochen.

Zwei Monate später war Frances in New York, nagte am Hungertuch und versuchte mit allen Mitteln, die heiligen Weihen des Group Theater zu erlangen. Gelegentlich fiel ihr ein Werbejob als Fotomodell in den Schloß. Schließlich ließ sie widerstrebend Testaufnahmen des Paramount-Studios über sich ergehen, glaubte jedoch nicht an Erfolg – und sowieso stand Hollywood für alles, was sie verabscheute. Kurz darauf, kaum 21 Jahre alt, hatte sie einen Siebenjahresvertrag in der Tasche.

Kaum hörte Lillian von diesem Vertrag, waren alle Zwickigkeiten vergessen. Sie glaubte, ihre Tochter habe ihre politischen Überzeugungen ausgetanzen, sei endlich erwachsen und normal geworden. Frances errang schnell die Aufmerksamkeit des Studios, das sie sofort in *Too Many Parents* einsetzte und gleich anschließend in *Rhythm on the Range*, als erotische Partnerin von Bing Crosby. Obwohl man sie wiederholt aufforderte, sich mehr wie ein Star zu benehmen, auf ihre Garderobe zu achten und ihr altes Auto abzustoßen, tat sie, was sie wollte. Sie war Kettenraucherin, trug Hosen von der Stange und heiratete den Nachwuchsschauspieler William Anderson (Leif Erikson). Sie besuchten keine Parties, sondern verbrachten ihre Zeit mit Büchern und sorgfältigem Rollenstudium. Dieser Fleiß machte sich bezahlt: Frances wurde für den Prestigefilm *Come and get it* an Goldwyn ausgeliehen. Ihr Spiel überzeugt noch heute durch seine emotionale Intensität. Weniger als ein Jahr nach ihrer Abstempelung als böse Kommunistin wurde sie in ganz Amerika als 'Aschenputtel' gefeiert.

Aber der Schuh paßte ihr nicht. Nach der Premiere, die ihr zu Ehren in Seattle stattfand, schrieben die Lokalblätter zwar begeistert über die glamouröse Heimkehr der Geächteten. Aber Frances, deren Wahrheitsliebe pathologisch war, verhielt sich abweisend: „Erinnern Sie sich nicht? Ich bin der Freak aus West Seattle.“

Frances konzentrierte sich ganz auf die beiden einzigen Dinge, die für sie zählten: die Wahrheit und die Kunst, die nicht zu trennen waren. Ihre Hollywoodkollegen konnten nicht begreifen, wieso sie die Motivation ihrer Rollen so ernst nahm. In *Toast of New York* kämpfte sie darum, die Josie als hartgesottenes Flittchen zu interpretieren, aber man bedeutete ihr, sich sanfter zu gebärden. *Ebb tide* mit Ray Milland und *Exclusive* mit Fred MacMurray festigten ihren Ruf als Kassenattraktion. Sie war hoffnungslos überarbeitet, und sie hielt sich nicht an die Spiel-

regeln. Sie weigerte sich, Interviews zu geben. Sie widmete sich linken Aktivitäten, wohl zum Ausgleich für ihren Narzißmus, den sie sich nicht gestatten wollte. Sie sammelte für die spanischen Loyalisten und demonstrierte gegen die unwürdigen Lebensbedingungen der Landarbeiter. Den Löwenteil ihres Geldes spendete sie für politische Zwecke.

Frances stieß Paramount weiter vor den Kopf, als sie Urlaub beantragte, um während der Sommersaison Theater zu spielen. Harold Clurman trug ihr die Rolle der Lorna in 'Golden Boy' an. Die Aufführung wurde zum größten wirtschaftlichen wie künstlerischen Erfolg des Group Theater, und die Kritiker überschlugen sich. Doch trotz ihrer Begeisterung für die Rolle verlor Frances schnell alle Illusionen über die Moral der Group, deren unsolidarisches, destruktives Verhalten nicht dem Ideal entsprach, das sie seit ihrer Schulzeit im Herzen trug. Ihre politische Enttäuschung fiel mit einer persönlichen zusammen. Sie fand heraus, daß Clifford Odets eine Liebesbeziehung mit ihr nur aufrecht erhalten hatte, um die Aufführungen der Group zu sichern. Gottes Tod hatte sie akzeptieren können, weil sie ihn durch die Kunst ersetzte. Aber nun erwies sich auch die Kunst als korrupt. Odets, der sie mit Heiratsanträgen geködert hatte, kehrte plötzlich zu seiner Frau, Luise Rainer, zurück und überließ es Clurman, seinen knappen Abschiedsbrief zu überreichen. Mit ihrem Glauben an die Kunst brach auch die Welt zusammen.

Zur Strafe für ihre Eskapaden gab ihr Paramount nur noch B-Rollen und ließ sie in demütigender Weise an andere Studios aus. Frances linderte ihre Enttäuschung mit Alkohol und der Einnahme von Amphetaminen (zur Gewichtskontrolle). Es war damals noch nicht bekannt, daß größere Dosen dieser Mittel erratic, schizoide Verhalten hervorrufen und daß die Verbindung mit Alkohol lebensgefährlich sein kann. Frances versuchte ernsthaft ihre Hollywoodkarriere in Ordnung zu bringen und ihren Ausbruchversuch zu sühnen. Sie begann Gesellschaften zu besuchen und Höflichkeit zu üben. Aber sie trank zuviel, und eines Tages wurde sie, auf dem Wege zu einer dieser Parties, wegen Trunkenheit am Steuer aufgegriffen. Mit der ihr eigenen Verachtung aller Autorität beleidigte sie die Polizei und erregte einen Skandal. Ihre Strafe wurde zur Bewährung ausgesetzt. Wäre die Geschichte Errol Flynn passiert, so hätte der Alkohol seinem männlichen Draufgänger-Image nur noch gutgetan. Doch eine Frau wurde ausgestoßen. Als man Frances eines Nachts kreischend vor den Richter zerrte, weil sie ihre Bewährungsauflage nicht erfüllt hatte, wurde sie – ohne Anwalt – zu 180 Tagen Gefängnis verurteilt. „Habe ich keine bürgerlichen Rechte?“ schrie sie.

Was sich als nächstes zutrug, ist schockierend, aber wahr. Nach amerikanischem Gesetz hat jeder Psychiater das Recht, Inhaftierte auf ihren Geisteszustand zu untersuchen. Ein solcher Arzt hatte den Fall Farmer in den Zeitungen verfolgt, befaßte sich mit ihr und diagnostizierte eine manisch-depressive Psychose. Im Januar wurde Frances der Heilanstalt überstellt; in der folgenden Verhandlung erklärte man sie, mit Blick auf ihren unkonventionellen Lebensstil, ihre politische Ausrichtung und ihre finanzielle Zerrüttung (durch die Spenden), für unzurechnungsfähig. Auf Erlaubnis der Mutter, die es als Ernährungsspezialistin besser hätte wissen müssen, erfolgte eine Schockbehandlung mit Insulin. Plötzlicher Gedächtnisschwund und Konzentrationsstörungen alarmierten Frances so, daß sie nach Seattle floh.

Doch die Nachwirkungen des Insulins führten zu einer Charakterveränderung. Frances war plötzlich nicht mehr die liebe 'kleine Schwester' ihrer Mutter. Im Winter 43/44, kurz nach ihrem 30sten Geburtstag, entschloß sie sich, Hollywood aufzugeben und sich wieder ihrer ersten Liebe, der Schriftstellerei, zuzuwenden. Als Lillian das erfuhr, sah sie alle früheren Ängste bestätigt. Nur eine Verrückte konnte sich die Erfüllung des 'amerikanischen Traums' versagen. Es kam zu heftigen Wortwechseln und schließlich zur Einlieferung in die Nervenklinik auf Betreiben der Mutter. Der Vorsitzende der Verhandlung, die wiederum Frances' Unzurechnungsfähigkeit feststellte, war ein konservativer Jurist, der sich besonders im Kampf gegen die Gewerkschaften hervorgetan hatte. Er hätte, da er Frances schon früher

als Atheistin und Linke angeprangert hatte, als befangen abgelehnt werden müssen.

Wie konnte all das im Land der Meinungsfreiheit passieren?

W. Arnold, Frances Farmers Biograf, verweist auf die Vernunft-ehre zwischen Regierung und Psychiatrie, die 1930 auf dem Internationalen Kongreß für Psychohygiene eingeläutet worden war. In einem arroganten (und profaschistischen) Manifest kamen die Kongreßteilnehmer zu der Übereinkunft, „daß nur Psychiater die überlegene Intelligenz und fachliche Befähigung besitzen, menschliches Verhalten grundlegend und dauerhaft zu verändern ... Die Psychiatrie muß jetzt entscheiden, wie die nähere Zukunft der Menschheit aussieht ...“. Auch ein Dr. Nicholson hatte den Kongreß besucht, ein anerkannter Nervenarzt, der alle Anarchisten, Anhänger der Arbeiterbewegung und Radikalen für verrückt erklärte. Er überwies Frances nach Steilacoom, einer Klinik, die für ihren kriegsbedingten Personalmangel und die Tatsache bekannt war, daß sie den Soldaten des benachbarten Fort Lewis als Bordell diente. Hier wurde sie mit Elektroschock behandelt, für 8 Stunden in eisiges Wasser geworfen und lebte in ständiger Furcht vor Vergewaltigung. Schließlich war sie verzweifelt genug, den Ärzten die geforderte Reue vorzuspielen.

Frances wurde in den Gewahrsam ihrer Mutter entlassen, aber es kam wie immer. Sie floh aus der Pressekonferenz, die von Lillian einberufen worden war, und schlug eisern alle Angebote Hollywoods aus. Nach ständigen Reibereien und Kämpfen siegte die Mutter. Sie brachte Frances zurück nach Steilacoom, diesmal mit dem Makel der Rückfälligkeit.

In den folgenden 5 Jahren wurde Frances unablässig brutal gequält und gedemütigt (z.B. durch Vorführung ihrer Filme). Sie wurde von Wärtern festgehalten und reihenweise von betrunkenen Soldaten mißbraucht – ein billiges Vergnügen, für ein paar Dollar einen Filmstar zu bumsen. Bekannt dafür, Behandlungen auszuhalten, die andere längst zum willenlosen Objekt gemacht hätten, wurde ihr jedes neue Mittel gespritzt, jede Therapie an ihr getestet. Obwohl keine Unterlagen existieren, ist es höchstwahrscheinlich, daß Frances 1949 einer transorbitalen Lobotomie unterzogen wurde (die keine Narben hinterläßt, weil sie durch die Augenhöhle erfolgt). Fest steht, daß sie in den Fängen von Dr. Walter Freeman war, einem Gehirnrchirurgen, der mit der Geschwindigkeit prahlte, mit der er lobotomieren konnte. Jedenfalls wurde Frances 1950 entlassen, als antriebsarme, gleichgültige, gedrückte Persönlichkeit. Gehorsam fuhr sie nach Hause, um für ihre alten Eltern zu sorgen, bis ihr dämmerte, daß sie gar nicht mehr ihrem Sorgerecht unterstand.

Sie floh nach Eureka, Kalifornien, wo sie zurückgezogen als Alkoholikerin lebte – bis sie eines Tages von Talentmaklern aufgespürt wurde. Sie erkannten nicht, wie ausgebrannt sie war, und betrieben ihr Comeback mit dem Film *This is your life*. Später zog Frances nach Indianapolis, konvertierte zum Katholizismus, moderierte ein billiges Nachmittagsprogramm im Fernsehen und dementierte alle Gerüchte, mit ihrer Wohnungsgenossin Jean Ratcliff ein lesbisches Verhältnis zu haben. Sie starb 1970 mit 56 Jahren an Kehlkopfkrebs, wahrscheinlich als Spätfolge der vielen Medikamente, die man ihr verabreicht hatte.

Carrie Rickey 'Frances Farmer's Dark Victory', The Village Voice, 30. 11. 82.; gekürzt

Beobachtungen zum Stil von COMMITTED

Unabhängige Produktionen, die weder ein kommerzielles Budget zur Verfügung haben noch überhaupt mit Hollywood konkurrieren oder den konventionellen Spielfilm als Vorbild nehmen wollen, haben es nicht leicht, wenn sie dennoch eine fiktionale Dramaturgie anstreben. Entsprechend interessant sind im allgemeinen die Ergebnisse, unabhängig davon, ob man sie als geglückt ansieht oder nicht. Denn in jedem Fall werden Muster durchbrochen, Konventionen ausrangiert und innovative Lösungen gefunden – in jedem Fall also gerät die Filmgrammatik in Bewegung und mit ihr das Wahrnehmungsraster der Zuschauer.

Im Falle von COMMITTED ist der gewählte Weg besonders unkonventionell und – gemessen am Projekt – überraschend. Die

Geschichte der Frances Farmer hat ja, wie die Hollywoodproduktion *Frances* zeigt, durchaus melodramatisches Potential, wenn man sie daraufhin zuschneidet. Aber das entsprach nicht den Intentionen der Filmemacherinnen. Sie ist außerdem von historischem, politischem, ideologischem und feministischem Interesse; und hier galt es, eine Form zu finden, die gleichzeitig emotional berühren und argumentativ beschäftigen würde. Was entstand, ist eine Art dokumentarischer Fiktionalisierung: eine Reihe dramatisch aufbereiteter, sketchhafter, filmisch verfremdeter, überspitzter und überhöhter Szenen, die weitmöglichst im Einklang mit den biografischen Fakten stehen.

Dabei springen verschiedene dramaturgische und filmische Eigenheiten ins Auge, die in besonderer Weise vom Üblichen abweichen: der Verzicht, die Szenen kausal zu verknüpfen oder in ihrem chronologischen Zusammenhang zu erklären; die häufigen, sehr umfassenden, expositorischen Monologe; die Wortlosigkeit und visuelle Stille vieler Szenen; die Schräglage der Kamera.

COMMITTED entwickelt keine Spielhandlung mit Anfang, Mitte, Höhepunkt und Ende, und dementsprechend entsteht keine Spannungskurve, die das Publikum nach gewohnter Art bei der Stange halten oder ihm signalisieren würde, was und wieviel noch zu erwarten steht. Vielmehr werden Verlauf und Wendepunkte der Biografie Frances Farmers vorausgesetzt (der Film ist nur verständlich, wenn man die Ereignisse kennt). Die Szenen sind teils in chronologischer Reihenfolge, teils aber auch un- oder sogar achronologisch montiert: die Liebesgeschichte mit Clifford Odets, die sich lange vor der Einlieferung in die Heilanstalt zutrug, ist ohne Datierungshinweis eingeschoben; viele Stellen sind statische Stimmungsbilder, ihre chronologische Platzierung irrelevant. Dadurch erlebt man den Film in fast zeitloser, gleichmäßiger Gegenwartigkeit – selbst die Lobotomie, die authentische Katastrophe, wird zwar gegen Ende, aber nicht als Klimax behandelt. Lediglich auf der akustischen Ebene gibt es dezidierte Rückgriffe in die Vergangenheit: die verbalen Reminiszenzen der Personen.

Faktisch informative, Vergangenes aufarbeitende Dialoge oder Monologe kennt man in Theater und Film hauptsächlich als Eröffnungshilfe. Die Konvention der Exposition erlaubt sogar, gegen die Gesetze der Wahrscheinlichkeit zu verstoßen: die Personen dürfen sich zwecks rascher Einführung der Zuschauer auch erzählen, was eigentlich längst alle wissen, ohne damit als obsessiv oder vertrottelt zu gelten. In COMMITTED wird diese Konvention aber nicht nur zur Eröffnung, sondern durchgehend immer wieder verwendet – und mit ihr eine zweite, seit der Antike geläufige Theaterkonvention: die der Unperson eines oder einer Vertrauten (Diener, Amme oder andere unscheinbare und selbstlose Figuren), der man sein Herz ausschütten kann, ohne die dramatische Handlung weiterzutreiben. Beide stilistischen Mittel fügen sich in den Befund, der sich schon aus dem Verzicht auf die Spannungskurve ergab. Offenbar vermeidet der Film sehr bewußt, die Zuschauer reibungslos in das Geschehen zu verwickeln, besteht auf einer distanzierenden, statisch-stockenden, nur gegen den Strich der Illusion möglichen Rezeption. 'Unpleasure', wie der unübersetzbare englische Begriff lautet, ist das Programm.

Als dritter Punkt war die – akustische und optische – Stille vieler Szenen aufgefallen. Oft sieht man Frances allein, und vielfach hat sich der Film selbst der musikalischen Untermauerung enthalten, die an solchen Stellen üblich ist. Im Hollywoodfilm ist Stille meist eingesetzt, um zeitweise Beklemmung und Spannung zu erzielen, z.B. bei einem Bankeinbruch. In COMMITTED, wo ja keine Spannung intendiert ist, tritt ebenfalls Beklemmung ein, ist jedoch nicht punktuell auf den Augenblick konzentriert, sondern zieht sich als gedrückte Atmosphäre über den ganzen Film. Ein Gefühl der Stagnation vermittelt auch die extrem ruhige Kamera. Viele Szenen bestehen aus einer einzigen, unbewegten Einstellung. Und oft sind Einstellungen viel länger gehalten, als man braucht, um ihren visuellen Gehalt zu erschöpfen. Ihre langsame Entleerung und anhaltende Präsenz über den Punkt der Sättigung hinaus entspricht dem Inhalt des Films, in dem es so sehr um die Qual des Eingesperrtseins, die nicht gelebte Zeit geht.

Manche der langen Einstellungen sind von großer kompositorischer Eindringlichkeit: Frances mit einer Krankenschwester (der 'Vertrauten') im Garten der Anstalt, zwischen langen Reihen von Gartenbänken, deren Latten diagonal durchs Bild laufen und wie die Gatter eines Schlachthofs aussehen. Oder Gruppenszenen im Aufenthaltsraum, bei denen alle Personen in zentrifugaler Weise an die Bildränder gepreßt sind, während der freie Raum in der Mitte sich wie ein Loch zwischen ihnen auftut.

Eindringlich, merkwürdig und beunruhigend ist schließlich auch die schräge Kameraperspektive, die den Film prägt. Während schräge Winkel im Hollywoodkino die Ausnahme bilden, durch den Inhalt motiviert sein müssen (emotionale Krise) oder der Simulation einer physischen Schräglage vorbehalten sind (sinkendes Schiff), ist die schräge Kamera in *COMMITTED* ein so durchgehendes Prinzip, daß selbst die gelegentlich geraden Horizontalen als Variationen der Schräge erscheinen. Und obwohl die Handlung durchaus Szenen enthält, in denen seelische Ausnahmestände vorkommen, ist die schräge Perspektive keineswegs auf sie beschränkt oder stets für sie gewählt. Damit ist die traditionelle Filmsprache hier außer Kraft gesetzt; die Kameraperspektive ist keine Aufforderung zur subjektiven Einfühlung, sondern dient dazu, die Sichtweise des ganzen Films zu irrealisieren – und/oder dem Film einen Stempel der Abweichung und Originalität aufzudrücken.

Interessant bei diesem Vergleich ist, daß *COMMITTED* viele Mittel des Hollywoodfilms so selbstverständlich in anderer Funktion einsetzt, als ob gar keine historische Tradition bestünde. Und daß manche dieser Mittel – wie der expositorische Monolog oder der Dialog mit einer stummen Vertrauensperson, aber auch die Schräglage der Kamera – im konventionellen Film seltene (geduldete) Randerscheinungen sind, hier aber zu zentraler Bedeutung erhoben werden. Doch auch die umgekehrte Feststellung trifft zu: gängige, konstitutive Montagemuster Hollywoods wie etwa das Schuß/Gegenschuß-Verfahren kommen gelegentlich, als Randerscheinungen in *COMMITTED* vor. Ebenso Großaufnahmen im Augenblick erhöhter Intensität oder auch – nach längeren Strecken der Abstinenz – musikalische Untermauerung. So macht dieser Film es den Zuschauern unmöglich, feste Erwartungen zu entwickeln, sich auf Regeln zu verlassen. Ihm gerecht zu werden, ist nicht einfach, weil er Mut und Leerlauf, formale Komplexität und formale Sturheit anders mischt, als man es gewöhnt ist.

Christine Noll Brinckmann

Biofilmographien

Sheila McLaughlin, geboren in New York. Filmemacherin und Schauspielerin. Filmbildung an der London Filmmakers Cooperative, 1971 - 74. Lebt in New York.

Schauspielerische Arbeit am Theater: 'Pandering to the masses' (Regie: Richard Foreman), 1974; 'Paris/Chacon' (Regie: Meredith Monk), 1976; 'The Juniper tree' (Regie: Joan Jonas), 1978; 'Journey in which I discover ...' (Regie: Amy Taubin), 1979.

Schauspielerische Arbeit im Film: Hauptrolle in *Normalsatz* (Heinz Emigholz), 1982; *Das Frühstück der Hyäne* (Elfi Mikesch), 1983; Nebenrolle in *Born in flames* (Lizzie Borden), 1983.

Eigene Filme: *Inside out* (Regie, Kamera, Schnitt), 1978. 16 mm, schw/w, 20 Min. (Forum 1979) *COMMITTED*.

Lynne Tillman, geboren in New York. Filmemacherin und Autorin. Mitarbeit (ab 1970) am Electric Cinema und der Dutch Filmmakers Kooperative in Amsterdam. Erste filmische Arbeit in Holland. Lebt in New York.

Veröffentlichungen: 'Weird fucks' (Roman), 1982; demnächst in deutscher Übersetzung im Verlag Roter Stern unter dem Titel 'Tagebuch einer Masochistin und andere Texte'. 'Living with Contradictions', 1982; 'Madame Realisms'. Zahlreiche Aufsätze und Erzählungen in Zeitschriften (zu Sheila McLaughlins Film *Inside out* in 'Frauen und Film' 27, Februar 1981):

Filme: *Earth angel* (Regie), 1975. 16 mm, Farbe, Ton, 5 Minuten; *Gestures* (Regie), 1978. 16 mm, schw/w, stumm, 5 Minuten; *COMMITTED*.

Filme über Frances Farmer:

Notebook (1. Teil der 'Amerikanischen Trilogie') BRD 1978, B, R. K.: Volker Koch; D: Carla Egerer (Frances Farmer), William Del Visco (Clifford Odets); 24 min, s/w, dt. u. engl.

Frances USA 1981/82, R: Graeme D. Clifford; B: Eric Bergen, Christopher De Vore, Nicholas Kazan; K: Laszlo Kovacs; D: Jessica Lange (Frances Farmer), Sam Shepard (Harry York), Kim Stanley (Mutter), Bart Burns, James Karen; 140 min, Farbe, V: Senator-Film

Will There Really Be a Morning? USA 1982 (CBS-TV-Produktion) R: Fielder Cook; D: Susan Blakely (Frances Farmer), John Heard (Clifford Odets)

COMMITTED

Ausgewählte Bibliographie

Zusammengestellt von Hans-Jürgen Tast

Frances Farmer 'Will There Really Be a Morning?' Dell-Bock, New York, 1973, Pb., 279 S.

Kenneth Anger 'Tochter des Zorns' in 'Hollywood Babylon' Rogner & Bernhard, München, 1977, Ln., 306 S., zahlr. s/w-Abb. oder 'rororo' 4408, Reinbek, 1979, Pb., 306 S., zahlr. s/w-Abb.

Volker Koch 'A Threat and a Promise' (Filmscript) 1977, in 'Volker Koch: Papiere & Bilder – Filmtexte', Eigenverlag, München, 1979

Edith Farmer Elliot 'Look Back in Love' Gemaia Press, Sequim, USA, 1978, Pb., 275 S., 28 s/w-Abb.

William Arnold 'Shadowland' Mc Graw-Hill Book comp., New York etc., 1978, Hln., 260 S., 39 s/w-Abb.

Brigitte Tast, Hans-Jürgen Tast 'Frances Farmer – Eine Fotogeschichte' 'Kulleraugen' Nr. 10, Verlag Brigitte Tast, Schellerten, 1979, Pb., 76 S., 37 s/w-Fotos

Brigitte Tast, Hans-Jürgen Tast 'Frances Farmer' 'Kulleraugen-Materialsammlung' Nr. 7, Verlag Brigitte Tast, 1984, Pb., 32 S. ca. 10 s/w-Fotos

Zeitschriften- und Zeitungsbeiträge:

Bernd Lubowski 'Frances Farmer machte eine der tragischen Karrieren der Traumstadt Hollywood' in 'Berliner Morgenpost' (Berlin), 10-02-78

Brigitte Tast, Hans-Jürgen Tast Interview mit Kenneth Anger über Frances Farmer in 'interview' (Hamburg), Frühjahr 1979, S. 16, nochmals abgedruckt in 'Szene Hamburg' (Hamburg), Nr. 8, August 1983, S. 44

gt (= Uta Gote) 'Frances in der Schlangengrube' in 'Hannoversche Allgemeine Zeitung' (Hannover), 16-06-79

Dietrich Kuhlbrodt 'Kulleraugen' in 'Frankfurter Rundschau' (Frankfurt), 23-07-79, S. 17

Hans J. Scheurer 'Kulleraugen mit Fotogeschichten' in 'ZOOM-Magazin für Fotografie und Film' (München), Nr. 12, Dezember 1979, S. 6

Cindy Frazier 'Frances Farmer: Died for Our Sins' in 'Lesbian Tide' (Los Angeles), Januar/Februar 1980, S. 6 u. 7

Kraft Wetzel 'Tochter des Zorns' in 'Frankfurter Allgemeine Zeitung' (Frankfurt), 09-02-80, S. 24

Sue Russell 'Frances Farmer' in '19' (London), Februar 1983, S. 26 - 28

E.O. Jauch 'Aschenputtel, Heilige und Tochter des Zorns' in 'Szene Hamburg', (Hamburg), Nr. 8, August 1983, S. 42 - 46

Wolf Donner 'Hölle Hollywood' in 'tip' (Berlin), Nr. 18/83, S. 32 - 36

Michael Schaper 'Der Widerspenstigen Lähmung' in 'Stern' (Hamburg), Nr. 35, 25-08-03, S. 198 u. 199

Hans-Jürgen Tast 'Heilige Frances, Tochter des Zorns' in 'epd – Kirche und Film' (Frankfurt), Nr. 10, S. 10 - 13