

# Spielfilmanalyse: *Local Hero*

## I.

Nach etlichen Jahren, in denen die Filmstudios Großbritanniens überwiegend Mittelmäßiges produzierten, kann man neuerdings von einer regelrechten Renaissance des britischen Kinos sprechen. Als erster Höhepunkt dieses *New British Cinema* wird im allgemeinen der Film *Chariots of Fire* angesehen, der 1982 gleich vierfacher Oscar-Preisträger wurde. Seither ist in Großbritannien eine Fülle von bedeutenden Filmen entstanden, die starke Beachtung auf wichtigen Festivals und bei der seriösen Kritik fanden und nicht selten auch an den Kinokassen wohlwollend aufgenommen wurden. Einer jener Filme, die gleichermaßen bei den Besuchern der Lichtspielhäuser und den meisten Rezensenten erfolgreich waren – und zwar sowohl auf nationaler als auch auf internationaler Ebene –, ist *Local Hero*, der 1983 uraufgeführt wurde.

*Local Hero* war der dritte Spielfilm des Schotten Bill Forsyth, der seine Laufbahn als Werbe- und Dokumentarfilmer begonnen hatte. Seine beiden ersten Spielfilme, *That Sinking Feeling* (1980) und *Gregory's Girl* (1981), für die er auch die Drehbücher schrieb, brachten ihm bereits den Ruf eines äußerst talentierten Komödienregisseurs ein. Insbesondere mit *Gregory's Girl* profilierte er sich bei der Kritik als "a quirky, gentle humourist", der eine sehr persönliche, leise Art der Komik pflegt. Da *That Sinking Feeling* und *Gregory's Girl* – ebenso wie anschließend *Local Hero* und sein vierter Spielfilm *Comfort and Joy* (1984) – Schottland zum Schauplatz haben, wurde von den Rezensenten auch mit Genugtuung vermerkt, daß Forsyth ein Autor "im guten Sinne provinzieller Filme" sei.

Die Grundidee zu *Local Hero* verdankte Forsyth einem Hinweis des bekannten Produzenten David Puttnam, der einiges zum Wiedererstarken des britischen Kinos beigetragen hat (und z.B. auch für *Chariots of Fire* verantwortlich zeichnete). Puttnam hatte mehrere Zeitungsartikel gelesen "about these people in the Orkneys who had sold their land to an oil company for what seemed huge amounts of money".<sup>1</sup> Aus diesem Rohmaterial entwarf Forsyth das Skript, wobei es ihm wesentlich darauf ankam, von der bei dem Thema "Schottland und die Ölindustrie" naheliegenden Vorstellung von "oil rigs and the hardware of the business" wegzukommen und sich statt dessen auf "the human elements involved"<sup>2</sup> zu konzentrieren. In welcher Weise er dies durch die Anordnung der Filmfiguren tat, wird ein Aspekt der

nachfolgenden Analyse sein; außerdem werden die Eigenart der Komödienstruktur von *Local Hero* und die Anknüpfungspunkte, die es dafür in der Filmgeschichte, aber etwa auch bei Shakespeare, gibt, näher bestimmt werden. Grundlage der Untersuchung ist die auf Videokassette erschienene englischsprachige Originalversion des Films.

Zunächst soll dem Leser noch einmal die Handlung von *Local Hero* durch eine kurze Inhaltsangabe, die dem *Monthly Film Bulletin* entnommen wurde, in Erinnerung gerufen werden:

Of Hungarian origin but assumed to be Scottish, MacIntyre, a bright young executive with Knox Oil and Gas in Houston, Texas, is sent to Scotland to arrange for a new refinery in the coastal village of Ferness. Met in Aberdeen by the company's local representative Danny Oldsen, and shown a model for the project at the experimental laboratories (where Danny falls for Marina, a pretty oceanographer), MacIntyre arrives in Ferness with Danny after being delayed by mist and rescuing a rabbit stunned by their car. Already puzzled by parting instructions to watch the sky from company chairman Felix Happer (an enthusiastic amateur astronomer), and further disoriented by the rustic simplicities of Ferness, MacIntyre is bemused by the arrival of Victor Pinochkin, skipper of a Russian fishing boat who enjoys a profitable business partnership with the villagers. But while Danny is happily reunited with Marina, who pops out of the sea scouting for a new marine laboratory, MacIntyre finds himself being taken in hand by Gordon Urquhart, who doubles as village hotelier (dismaying MacIntyre by serving the rabbit for lunch) and as village lawyer (handling the community's business interests). While MacIntyre falls in love with both Ferness and Urquhart's wife Stella, Urquhart hammers out a deal agreeable to Knox Oil and highly remunerative to the villagers. When the Aurora Borealis appears in the sky during the Ceilidh, MacIntyre excitedly calls Felix Happer. Delighted to escape his eager therapist, Happer hurries to Ferness only to find the deal stalemated because Ben Knox, an old beachcomber, owns and refuses to sell the relevant stretch of beach. But Happer and Ben, sharing a passion for astronomy [...], soon agree on a plan to build an observatory instead of a refinery. To which, at Danny's prompting and to Marina's joy, is added a marine laboratory. Only MacIntyre, despatched to Houston to set things in motion, is not entirely happy.

## II.

"I wanted to make a film about someone who had no powers of reflection at all to begin with and put him in a situation that changed him, just by exposing him to very simple things like the cosmos and the world turning, so that, gradually, he is spiritually enriched by the experience".<sup>5</sup> So beschreibt Forsyth seine Absichten in bezug auf die Hauptfigur. MacIntyre wird in die Handlung als oberflächlich denkender, *yuppiehafter* Manager eingeführt, der sich von einem günstigen Vertragsabschluß in Schottland einen Aufstieg in der Hierarchie der Knox Oil verspricht. Geld ("I pull down

80,000 a year plus I have over 50,000 in mixed securities") sowie der Erwerb prestigeträchtiger Statussymbole (ein protziger Wagen, eine schicke Wohnung, eine "tönende" Armbanduhr, ein elektronisch gesicherter Aktenkoffer, elegante Anzüge) gelten ihm als Beweise für ein erfolgreiches Leben.

Die Wandlung, die MacIntyre dann in Schottland durchmacht, käme für das Publikum womöglich allzu überraschend, würde nicht bereits sehr frühzeitig signalisiert, daß diesem "whizz-kid businessman" auch sentimentale Charakterzüge eigen sind: er ist es nämlich, der – im Gegensatz zu Danny – sofort dafür plädiert, das angefahrene Kaninchen in Obhut zu nehmen.

Die Reise nach Ferness wird für MacIntyre zu einem Ereignis, das das Wertesystem, auf das sich sein bisheriges Leben gründete, radikal in Frage stellt. Dem Zuschauer wird MacIntyres Lern- und Reifungsprozeß durch Veränderungen im Aussehen und Verhalten der Figur verdeutlicht: MacIntyre vernachlässigt seine Kleidung, rasiert sich nicht mehr, läßt seine teure Armbanduhr achtlos im Meer liegen. (Hier ist dem Regisseur eine eindringliche visuelle Metapher gelungen. Man sieht in Großaufnahme, wie die Uhr, die immer dann, wenn im Knox Oil-Hauptquartier *conference time* ist, ein akustisches Signal von sich gibt, vom Wasser überspült wird und ihr Mechanismus zu funktionieren aufhört. MacIntyre hat das unruhige, von Termindruck bestimmte Leben in Houston hinter sich gelassen und sich der beschaulichen Welt von Ferness angepaßt, wo die Uhren gewissermaßen anders gehen.<sup>10</sup>) MacIntyre, der sich selbst einmal mit den Worten "I need electricity" charakterisiert, genießt nun die Natur, begeistert sich für den Sternenhimmel, sammelt Muscheln. Und allmählich begreift er auch, welche irreparablen Schäden der Bau einer Raffinerie in dieser noch unzerstörten Landschaft anrichten würde: Als Victor das Projekt verteidigt, lautet seine wenig enthusiastische Antwort nur: "I don't know". Der Gipfel der Wandlung MacIntyres ist sein im Whisky-Rausch vorgetragenes Angebot an Gordon, mit ihm zu tauschen; der Alkohol hat MacIntyres Zunge gelöst und läßt ihn Gedanken und latente Wünsche äußern, die er in nüchternem Zustand kaum aussprechen würde.

Für MacIntyres Karriere dürfte sein Aufenthalt in Schottland nur wenig nutzbringend sein. Vom persönlichen Kontakt mit Happer hatte er sich einiges erhofft ("this could be it, rather big doings!"); er muß dann jedoch feststellen, daß ihn der Konzernchef bei dessen Ankunft in Ferness nicht einmal wiedererkennt. Obendrein soll bei den weiteren Aktivitäten der Ölgesellschaft in dem schottischen Dorf ausgerechnet der linkische, unbeholfene Danny, dem sich MacIntyre stets weit überlegen gefühlt hat, eine Führungsposition übernehmen, während MacIntyre von Happer reichlich unsanft in die USA zurückbeordert wird. Daß Ferness hingegen für MacIntyres zukünftiges Denken eine maßgebliche Erfahrung ist, deren Spuren nicht so schnell verschwinden werden, lassen die letzten Bilder des Films ahnen. Man

sieht MacIntyre in seinem Apartment in Houston, wo er melancholisch die gefundenen Muscheln auspackt, Photos des Dorfes und seiner Bewohner an die Wand heftet und dann in Erinnerungen versunken auf den Balkon tritt. Nach einem Schwenk über die Stadt zeigt die Kamera<sup>11</sup> noch einmal Ferness, und auf der Tonspur ist gleichzeitig das Klingeln eines Telefons zu hören. MacIntyre, sagt Forsyth, "has got more resources now, he can ring the vil-lage".<sup>12</sup>

### III.

Noch ehe Ferness<sup>13</sup> zum ersten Mal auf der Leinwand erscheint, wird dem Zuschauer bereits angedeutet, daß der Ort einen besonderen Charakter hat: Vor ihrer Abreise in die Highlands treffen MacIntyre und Danny den für das Projekt verantwortlichen Wissenschaftler, der ihnen ein Modell der Bucht vorstellt, so wie sie nach den Wünschen der Ölfirma später einmal aussehen soll. Am Ende dieser Szene murmelt der Wissenschaftler, der ganz besessen von seinen Entwürfen und offensichtlich leicht größenwahnsinnig ist ("we can divert the Gulf Stream and unfreeze the Arctic Circle!"), hingebungsvoll die Worte "dreamland, dreamland!" – wobei allerdings ironischerweise unklar bleibt, ob er an Ferness im ursprünglichen Zustand oder an seine Bau-pläne denkt, durch deren Ausführung die Ortschaft ja total zerstört würde.<sup>14</sup>

Die Andersartigkeit des Dorfes, seine Abgrenzung von der restlichen Welt, wird auch durch den plötzlich auftretenden dichten Nebel signalisiert, der MacIntyre und Danny zu einer Unterbrechung ihrer Fahrt zwingt. Forsyth bezeichnet ihn als "a kind of marker from one world to another"; nach eigenem Bekunden<sup>15</sup> bezieht er sich dabei auf Frank Capras Film *Lost Horizon*<sup>16</sup>, in dem die Ankunft von Reisenden in dem utopisch-idyllischen Ort Shangri-la in ähnlicher Weise verläuft. Außerdem wird hier auch eine Parallele zu Vincente Minnellis Musical *Brigadoon*<sup>17</sup> erkennbar, wo Amerikaner durch Nebelbänke in ein verwünschtes Highland-Dorf gelangen, das nur alle hundert Jahre zum Leben erwacht. Durch solche bewußten Anspielungen werden dem filmkundigen Publikum natürlich bestimmte Erwartungen an Ferness suggeriert.

Sobald die Handlung in Ferness selbst spielt, wird der besondere Charakter des Ortes im wesentlichen auf dreierlei Weise verdeutlicht. Erstens zeigt der Film immer wieder poetisch-stimmungsvolle Bilder der eindrucksvollen Landschaft und Natur, deren soghafter Effekt oft durch eine gleichzeitig ertönende geheimnisvoll-fremdartige Musik – man könnte von "Sphärenklängen" sprechen<sup>18</sup> – noch verstärkt wird (vor allem bei den Aufnahmen der Himmelserscheinungen). An solchen Stellen verlangsamt sich meistens das Erzähltempo<sup>19</sup>, und dem Zuschauer wird Gelegenheit gegeben, den Reiz

der Bilder für einige Momente zu genießen, bevor er seine Aufmerksamkeit wieder dem Fortgang der Geschehnisse widmet. Ein besonders gelungenes Beispiel ist etwa die Szene, in der MacIntyre und Danny kurz nach ihrer Ankunft am Strand entlang spazieren und dabei aufzählen, worauf sie in einer Welt ohne Öl verzichten müssten. Nachdem zunächst MacIntyre und Danny das Blickfeld der Kamera beherrschen, erfolgt ein Schnitt, und in einer Panorama-Einstellung ist die gesamte Küste zu sehen, so daß die beiden Figuren nun ganz winzig und unbedeutend erscheinen. Visuell wird dem Publikum so mitgeteilt, wie unerheblich die genannten Dinge ("automobiles", "paint", "polish", "ink", "nylon" etc.) im Vergleich zur malerischen Schönheit der Bucht sind. Forsyth knüpft hier an das für seine magisch-mystischen Landschaftsbilder bekannte Kino Michael Powells und Emeric Pressburgers<sup>20</sup> an: "I feel close in spirit to the Powell and Pressburger feeling, the idea of trying to present a cosmic viewpoint to people"<sup>21</sup>.

Zweitens wird Ferness in einer solchen Weise mit Houston kontrastiert, daß das schottische Dorf in vielem überlegen und sympathischer wirkt. Einige wenige Sekunden zu Beginn des Films genügen, um die texanische Ölmegropole für den Zuschauer zu charakterisieren. Man sieht, wie MacIntyre seinen Turbo-Porsche auf einer mehrspurigen, dicht befahrenen Straße zur Arbeitsstätte steuert, während aus dem Autoradio laute Musik und die schrille, flotte Stimme eines Diskjockeys zu hören sind.<sup>22</sup> Der Eindruck, den der Betrachter hier von der Stadt gewinnt, läßt sich in ein paar Stichworten beschreiben: Hochhäuser, Verkehrsprobleme, Umweltverschmutzung (der Rundfunksprecher sagt den aktuellen *lead level* der Luft an!), Hektik, Lärm. Bei Ferness hingegen müssten die entsprechenden Stichworte heißen: unverbaute Landschaft, Spaziergänger, urwüchsige Natur, Muße, Stille. Diese Gegensätzlichkeit wird in den schon erwähnten letzten Einstellungen des Films nochmals prägnant auf den Punkt gebracht: Nach der Aufnahme des dunklen Houston mit dem Klang einer heulenden Polizeisirene auf der Tonspur wird abgeblendet; es wird dann wieder aufgeblendet, und in einer Totalen erblickt man das sonnenbestrahlte, friedliche Dorf – wobei der Nacht-Tag-Kontrast, der sich vordergründig aus der Zeitverschiebung zwischen Amerika und Europa ergibt, sicherlich auch im übertragenen Sinn gemeint ist.

Was die Beziehungen zwischen den Menschen betrifft, wird Ferness dem Publikum ebenfalls als der positivere Ort präsentiert, denn der Umgang unter den Bewohnern ist dort enger, kommunikativer, herzlicher als in Houston. Dafür zwei besonders augenfällige Beispiele: Während es für das Dorf typisch ist, daß sich häufig größere oder kleinere Gruppen von Leuten zusammenfinden und miteinander unterhalten, wird im Gebäude der Knox Oil sogar das Gespräch mit dem Kollegen im nächsten Zimmer, der durch eine trennende Glaswand zu sehen ist, über das Telefon geführt. Und wie MacIntyres erfolglose Kontaktaufnahme mit ehemaligen Freundinnen vor

seiner Abreise nach Schottland und Happers zurückgezogenes Leben ohne Familie andeuten, sind die Beziehungen zwischen den Geschlechtern in Houston offenbar problematisch. Gordon und Stella dagegen werden – die immer wiederkehrenden Liebesszenen beweisen dies – als "the most compatible couple in the world" (so das Drehbuch)<sup>23</sup> gekennzeichnet.<sup>24</sup>

Drittens wird Ferness als ein Ort geschildert, der die Kraft besitzt, Menschen unterschiedlichster Herkunft zu integrieren und, wenn nötig, deren Denkweise zu verändern. MacIntyre, dessen durch den Besuch des Dorfes eingeleitete Wandlung schon skizziert wurde, ist ja nicht die einzige Figur, die dort eintrifft; vielmehr durchzieht dieses Motiv der Ankunft von Fremden<sup>25</sup> den gesamten Film. Da wäre der *Lowland*-Schotte Danny zu nennen, bei dem der Aufenthalt in dem *Highland*-Dorf, ähnlich wie bei MacIntyre, ein intensiveres Gefühl für die Schönheit der Natur<sup>26</sup> und darüber hinaus ein größeres Selbstbewußtsein bewirkt (man denke an die Szene, in der Danny sich beim Konzernchef für Marinas Meereslaboratorium verwendet). Da ist Happer, der aus Houstons nervöser Welt regelrecht nach Ferness flieht und angesichts der unverdorbenen Landschaft seine Pläne revidiert. Da ist der sowjetische Seeman Victor, ein – wenn auch unorthodoxer – Vertreter der sozialistischen Länder, der schon seit Jahren nach Ferness kommt und bei den Bewohnern äußerst beliebt ist (als er seinen Besuch über Funk ankündigt, erschallt im Dorf der Ruf: "The Russians are coming!" – und dies keineswegs als Warnung, sondern als freudige Nachricht). Schließlich ist da noch der afrikanische Geistliche, den es schon vor langer Zeit nach Ferness verschlagen hat und der sich dort, trotz seiner anderen Hautfarbe, so wohl fühlt, daß er das Amt des Pfarrers übernommen hat.

Tendenziell hat Ferness also durchaus Züge einer Idylle; andererseits aber wird das Dorf nicht als ein völlig märchenhafter Ort gezeichnet (und unterscheidet sich in dieser Beziehung grundlegend von einem Shangri-la oder Brigadoon). Trotz seiner geographischen Abgeschiedenheit nämlich ist Ferness von der modernen Zeit nicht unberührt geblieben. Dies wird symbolisch durch die immer wieder von der Kamera erfaßte Telefonzelle bekräftigt: Sie macht einerseits den inselartigen Status des Dorfes deutlich, gleichzeitig aber auch seine lockere Anbindung an die übrige Welt.

Der anderen, modernen, mitunter gar nicht so idyllischen Seite des Lebens in der Ortschaft wird in der Darstellung freilich nicht viel Raum gewidmet; sie wird lediglich durch kleine Details beiläufig angesprochen, wie z.B. durch die öfters auftretende Punkerin. Außerdem erfährt der Zuschauer etwa, daß es in Ferness ökonomische Probleme gibt: Die Bewohner sind gezwungen, mehrere Berufe gleichzeitig auszuüben, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen (das ist der realistisch-ernste Hintergrund des auf den ersten Blick nur als komische Einlage erscheinenden Verkleidungsspiels Gordons, der zunächst als Wirt, dann als Makler fungiert); und die Fischer können

sich die Hummer, die sie fangen, selbst nicht leisten. Daß die Stille des Ortes schon vor dem Raffinerieprojekt sowohl von innen als auch von außen bedroht ist, wird dem Betrachter zum einen durch den *running gag* des durchs Bild rasenden Motorradfahrers mitgeteilt (dabei ist es von besonderer Ironie, daß ausgerechnet MacIntyre – der ja selbst schnelle Autos bevorzugt – wiederholt unter ihm zu leiden hat); den gleichen Effekt haben die regelmäßig auftauchenden Düsenjäger, die das Meer als Übungsgelände für Bombenabwürfe benutzen (wiederum wirkt es hier ironisch, daß MacIntyre diese Beeinträchtigung der Ruhe mißbilligt – "they really spoil a very nice area" –, während er selbst an der Verwandlung des Ortes in einen lauten Ölhafen mitarbeitet).

Daß Ferness kein irdisches Paradies ist, wird schließlich auch durch den Umstand dokumentiert, daß die *villagers* selbst (bis auf eine Ausnahme) das Vorhaben der Knox Oil vehement unterstützen. Um auf diesen Aspekt des Films genauer eingehen zu können, ist jedoch zunächst ein kurzer Exkurs notwendig, der *Local Hero* näher in die Geschichte des englischen Kinolustspiels einordnet.

#### IV.

Forsyth verarbeitet in *Local Hero* ein klischeehaftes Schottlandbild, das dem Kinopublikum bereits aus zahlreichen anderen – britischen und amerikanischen – Filmen<sup>27</sup> geläufig ist und sich beschreiben läßt als "the image of the isolated Highland/rural community facing disruption from the outside world"<sup>28</sup>. Insbesondere erinnert *Local Hero* an eine Reihe englischer Filmkomödien aus den vierziger und fünfziger Jahren, die größtenteils in den berühmten Ealing Studios<sup>29</sup> in London entstanden sind, z.B. *Whisky Galore*<sup>30</sup>, *Laxdale Hall*<sup>31</sup> oder *The Maggie*.<sup>32</sup> C. McArthur stellt den typischen Inhalt dieser Filme folgendermaßen dar: "Central [...] was a detestation of modernity as it related to the city and to the power of capital[...]. Set against these ills, the films construct a set of contrary humane values invested in a range of lovable rural eccentrics [...]. Their narratives are constructed in terms of the modern world [...] getting its come-uppance at the hands of shrewd and canny highland Scots"<sup>33</sup>.

Tatsächlich hat Forsyth in einem Interview bestätigt, daß ihm *Whisky Galore* beim Abfassen des Drehbuchs als Bezugspunkt diente.<sup>34</sup> Diese Anlehnung an altbekannte Erzählmuster ist ihm von einigen britischen Rezensenten übelgenommen worden<sup>35</sup>, obwohl Forsyth – wie ein kurzer Vergleich mit *Whisky Galore* beweisen wird – keineswegs einfach das vorgefundene Handlungsschema übernommen, sondern es ironisch-subversiv verdreht und auf den Kopf gestellt hat.<sup>36</sup>

In der während des Zweiten Weltkriegs spielenden Komödie *Whisky Ga-*

lore geht es darum, daß ein Schiff, dessen Fracht aus Whiskyfässern besteht, auf einer kleinen Hebrideninsel strandet. Weil es auf der Insel wegen der Kriegseinwirkungen keinen Alkohol mehr gibt, versuchen die trinkfreudigen Einwohner, an die Ladung heranzukommen. Dies will jedoch der Hauptmann der lokalen *home guard* – bei dem es sich nicht um einen Schotten, sondern um einen auf die Insel abgeordneten Engländer handelt – aus prinzipiellen Erwägungen verhindern, obwohl das Schiff samt Ladung ohnehin untergehen wird; mit allerlei Tricks wird er schließlich von den Einheimischen überlistet. Die Parallele zu *Local Hero* ist deutlich: In beiden Filmen wollen die Bewohner aus einem unvorhergesehenen Ereignis (der Strandung des Whisky-Frachters bzw. der Wahl des Dorfes als Standort eines Ölhafens) für sich den größten Nutzen ziehen; dabei müssen sie sich gegen Fremde (den englischen Hauptmann bzw. MacIntyre) durchsetzen und ihnen nötigenfalls Sand in die Augen streuen (dieser letzte Aspekt ist in *Local Hero* nicht ganz so ausgeprägt, jedoch erinnert vor allem die Szene, in der die *villagers* heimlich aus der Kirche laufen, während MacIntyre mit dem Pfarrer spricht, stark an Sequenzen aus *Whisky Galore*). Freilich ist die Motivation der jeweiligen Lokalbevölkerung in beiden Fällen völlig unterschiedlich: In *Whisky Galore* verteidigen die Inselfschotten ihre Weltsicht und ihr althergebrachtes Wertesystem gegen den Vertreter einer ihnen fremden und in ihren Augen unsinnigen Lebensauffassung. In *Local Hero* hingegen sind die *highlanders* nur allzu bereit, die Zerstörung ihrer eigenen Lebensform in Kauf zu nehmen und sich einer fremden anzupassen ("we won't have anywhere to call home but we'll be stinkin' rich", sagt Gordon); von dem die typischen Ealing-Komödien kennzeichnenden Leitspruch, "small is beautiful, old is good"<sup>37</sup>, haben sie sich weit entfernt.

Eine andere Parallele zu *Whisky Galore* ist die Ähnlichkeit MacIntyres mit dem Sergeant der Insel-Heimwehr, der ebenfalls Engländer ist, aber im Gegensatz zum Hauptmann das Wertesystem der Schotten akzeptiert und durch eine Heirat in ihre Gemeinschaft aufgenommen wird. Seine Integration vollzieht sich symbolisch, als er einige Worte Gälisch spricht. In vergleichbarer Weise wird MacIntyres Annäherung an die Welt von Ferness unter anderem dadurch kundgetan, daß er gälische Worte (Urquhart, slàinte) auszusprechen lernt. Doch auch diesem Vorgang gibt Forsyth eine subtile ironische Wendung: Als MacIntyre einer Gruppe von Dorfbewohnern mit "slàinte!" zuproset, stellt sich heraus, daß dieser Ausdruck ihnen überhaupt nicht geläufig ist.<sup>38</sup>

Die Rolle, die in *Whisky Galore* die gesamte einheimische Bevölkerung innehat, nämlich die des Bewahrers tradiierter Lebensvorstellungen, hat Forsyth in seinem Film auf eine einzige Person übertragen, auf den *beachcomber* Ben. Diese Figur soll im nächsten Abschnitt im Zusammenhang mit dem Filmschluß erörtert werden.



Als unverkennbarer Vertreter der Welt der Ealing-Komödie ist Ben bei vielen britischen Rezensenten nicht gut weggekommen; die Figur wurde als "dread cliché of the pawky Scot" kritisiert, "a man so content with his [...] wisdom [...] that he is secure from the blandishments of the consumer society"<sup>39</sup>. In der Tat wird Ben als ein philosophierender, naturverbundener, in der Geschichte des Ortes bewanderter<sup>40</sup> Sonderling charakterisiert, der es – die Anspielung auf Diogenes und dessen Faß ist unübersehbar<sup>41</sup> – vorzieht, direkt am Wasser in einer aus Strandgut zusammengezimmerten Behausung zu wohnen, die aus der Ferne wie ein Uferfelsen aussieht und nicht einmal einen normalen Eingang besitzt (was MacIntyre zu dem resignierenden Ausruf veranlaßt: "How do you do business with someone who doesn't have a door!").

Daß der *beachcomber* MacIntyre gewieft an der Nase herumführt, daß er bissig-ironische Kommentare von sich gibt ("did you want to buy a comet as well?"), daß er stur auf seinem Nein beharrt und sich auch nicht durch gutes Essen oder riesige Summen Geldes bestechen läßt, all dies mag man zu Recht als unrealistische, klischeehafte Leinwandfiktion abtun. Andererseits aber verleiht der Umstand, daß Ben der *einzig*e Dissident in Ferness bleibt, der Darstellung der Gesamtsituation wiederum ein gewisses Maß an Wahrscheinlichkeit, wenn man in Betracht zieht, daß der in Aussicht gestellte Reichtum aus begreiflichen Gründen ("you can't eat scenery!", meint Victor entschuldigend) eine enorme Verlockung für die Bevölkerung ist.

Bens Weigerung, die Bucht an Knox Oil zu verkaufen, führt beinahe dazu, daß die Komödie in ihr Gegenteil umschlägt: Schließlich nämlich marschieren die frustrierten Dorfbewohner drohend zum Strand hinunter – offenbar mit der Absicht, den *beachcomber* mit Gewalt umzustimmen. Just in diesem Augenblick trifft aber Happer in Ferness ein; rechtzeitig genug, um eine tragische Entwicklung zu verhindern und um in kürzester Zeit (zusammen mit Ben) ein lustspielgerechtes Happy End in die Wege zu leiten. Dieser glückliche Ausgang – man ist versucht, ihn "Happer's End" zu nennen – beseitigt sämtliche Schwierigkeiten und befriedigt alle Wünsche: Knox Oil erwirbt die Bucht, um dort ein Observatorium und ein Meereslaboratorium statt der Raffinerie zu errichten; auch ein Öllager wird gebaut, jedoch als umweltschonende *offshore*-Anlage; die Dorfbewohner bekommen das ihnen versprochene Geld, ohne daß ihr traditionelles Leben und die Landschaft zerstört werden. In diesem unrealistischen Schluß wird noch einmal der Einfluß Capras auf *Local Hero* deutlich, denn Forsyth orientiert sich hier wohl unter anderem<sup>42</sup> an den märchenhaften Happy Ends solcher Filme wie etwa *Mr Smith Goes to Washington*<sup>43</sup> oder *It's a Wonderful Life*<sup>44</sup>, in denen Capra

bekanntlich sein naiv-optimistisches "Evangelium der Güte und Verständigung"<sup>45</sup> verkündet.

Genau wie Capra muß sich auch Forsyth den Vorwurf gefallen lassen, daß die angeschnittenen Probleme nicht gelöst, sondern mit Hilfe durchsichtiger "plot manipulations"<sup>46</sup> lediglich eskamotiert werden. Forsyth ist aber zuzubilligen, daß er mit Happer eine Figur geschaffen hat, die im Rahmen der Filmhandlung konsistent erscheint und deren Eingreifen am Schluß daher auf den Zuschauer durchaus glaubwürdig wirken kann (auch wenn eine solche Person in der empirischen Realität nur selten vorzufinden sein dürfte). Denn Happers Sinneswandel, zugunsten eines Observatoriums auf die Raffinerie zu verzichten, ist ja keineswegs eine Überraschung. Vielmehr wird Happer von Anfang an als "halbverrückter"<sup>47</sup>, an den Geschäften seiner Firma nur mäßig interessierter Millionär geschildert, der seine gesamte Zeit seinem Hobby, der Astronomie, widmet. Ebensowenig kommt das auf Anhieb gute Verhältnis zwischen Ben und Happer, das zur Herbeiführung des Happy Ends notwendig ist, für den aufmerksamen Betrachter unerwartet, denn Forsyth hat diese Entwicklung sorgfältig vorbereitet, indem er beide Figuren so anlegt, daß sie auffällige Gemeinsamkeiten besitzen: Sowohl der *beachcomber* als auch der Konzernboss sind einsame Gestalten, die an einem isolierten, ungewöhnlichen Ort (Bens Strandhütte, Happers abgeschotetetes Apartment mit Planetarium) wohnen; beide sind schon älter und exzentrische Außenseiter; beide verstehen etwas vom Sternenhimmel; "Knox" heißt die Firma Happers, und genauso lautet Bens Nachname.

Happers Ankunft in Schottland hat zunächst einen quasi-magischen Charakter, der dem mancher Naturaufnahmen des Films nicht unähnlich ist. Wie bei jenen Bildern ertönt nämlich auch hier eine geheimnisvolle, "kosmische", Ungewöhnliches ankündigende Musik. Eine extrem helle, kometenähnliche Lichtkugel schwebt über die Leinwand – wie jeder Kinofreund weiß, illustrieren solche Aufnahmen häufig die Begegnung mit dem Außer- und Überirdischen<sup>48</sup> –, und erst nach einer Verzögerung ist die sehr alltägliche Quelle dieser vermeintlichen Himmelserscheinung, Happers Helikopter, für den Betrachter identifizierbar. Offensichtlich macht sich Forsyth die Kinokonvention, die Gegenwart des Überirdischen durch gleißendes Licht zu signalisieren, zunutze, um Happers dramaturgische Funktion als alles ins Lot bringender *deus ex machina* optisch klarzustellen – wobei der Hubschrauber zeitgemäß die antike Theatermaschinerie ersetzt – und um dadurch gleichzeitig das Happy End zu ironisieren (was *Local Hero* von Capras Filmen erheblich unterscheidet).

Von *echter* Magie hingegen muß man bei einer anderen Figur sprechen. Marina ist, was die realistische Ebene des Films angeht, eine überaus qualifizierte Wissenschaftlerin ("five degrees in oceanography"), die einen ökologischen Standpunkt vertritt und damit als Kontrastfigur zu jenem *mad scientist*

agiert, der das Raffinerieprojekt betreut. Zugleich wird sie jedoch konsequent als ein Fabelwesen, und zwar als eine Art Nixe, gekennzeichnet. So befindet sie sich etwa stets in der Nähe von Wasser, wenn sie von der Kamera erfaßt wird; sie scheint eher im Meer als auf dem Land zu Hause zu sein (ihr Name ist also berechtigt!); und wie eine Nahaufnahme enthüllt, sind ihr an den Füßen gar Schwimmhäute gewachsen. Manchmal geschieht ihr Erscheinen derart plötzlich, daß ihre Gesprächspartner und der Betrachter im Kino nicht nachvollziehen können, woher sie gekommen ist, und unwillkürlich an Zauberei denken.<sup>30</sup> Als Meerjungfrau hat Forsyth sie folgerichtig auch mit der Fähigkeit ausgestattet, die Zukunft korrekt vorherzusagen, und sie kann daher Danny und die Zuschauer in bezug auf das Raffinerieprojekt schon frühzeitig mit den Worten beruhigen: "I don't see that happening here!"; um ihrer Prophezeiung noch mehr Nachdruck zu verleihen, tauchen dann obendrein sofort Nordlichter am Himmel auf. Und als ihr gegenüber die Sage erwähnt wird, wonach Robben in Wirklichkeit Nixen seien, kann sie diese Vorstellung mit Bestimmtheit zurückweisen, denn – so suggeriert der Film – sie muß es ja schließlich wissen.

Durch diese Präsenz des Übersinnlichen wird der manipulative Schluß des Films für den Zuschauer noch ein wenig akzeptabler gemacht, weil in einer Welt, in der Meerjungfrauen existieren, sicherlich auch ein kleines Wunder, das alles zum Guten wendet, nichts Besonderes ist.

## VI.

Die Unbekümmertheit, mit der Forsyth Elemente des Magischen in seinen Film einfügt, deutet auf einen Einfluß Shakespeares hin, in dessen sogenannten Romanzen übernatürliche Kräfte ja charakteristische Ingredienzen sind. Diese Annahme wird durch die Tatsache gestützt, daß es darüber hinaus noch mehrere andere Parallelen zwischen *Local Hero* und Stücken wie *Cymbeline*, *The Winter's Tale* oder *The Tempest* gibt<sup>31</sup>: die überraschenden Umschwünge im Handlungsverlauf; die ungewöhnlichen Schaufeffekte; die "sprechenden" Frauennamen<sup>32</sup>; Tanz und Gesang; das Überlappen von realistischen und poetisch überhöhten Darstellungsweisen; die Thematik des Gegensatzes zwischen Natur und Zivilisation; der versöhnliche, die Harmonie wiederherstellende Schluß.

Besonders wichtig für die Gesamtstruktur des Films ist außerdem der Umstand, daß Forsyth – vermutlich wiederum teilweise inspiriert von Shakespeares letzten Dramen, die häufig als Tragikomödien eingeordnet werden – versucht hat, *Local Hero* als Komödie mit kritisch-moralischen Untertönen und potentiell tragischen Aspekten anzulegen. Hierzu hat der Regisseur in Interviews mehrfach eindeutig Stellung bezogen. Forsyth ver-

steht sich als "serious-minded and didactic film-maker" und wollte keinen Film drehen, bei dem es sich nur um "a piece of entertainment" handelt. "If there is nothing more to comedy than laughs then a lot of effort is going for nothing", sagt Forsyth; "it is important to make people reflect morally [...]". Obviously I want to entertain people but I don't think there is anything wrong with trying to turn their brains over as well".<sup>32</sup>

Daß Forsyth dies bis zu einem gewissen Grad schafft, vor allem durch den hintergründigen Einsatz von Ironie, dürfte die vorliegende Analyse von *Local Hero* bestätigt haben; freilich besteht auch die Gefahr, daß die ernste Kehrseite seiner Komödie, da sie erst bei genauerem Hinsehen auszumachen ist, von Teilen des Kinopublikums ignoriert wird.<sup>33</sup>

## VII.

Was Marinas Doppelfunktion als Wissenschaftlerin und Seejungfrau betrifft, ist Forsyths nachfolgende Äußerung aufschlußreich: "I didn't want the mermaid thing to be resolved any more than it was; I wanted that to be half explained and half not explained".<sup>34</sup> Der Regisseur beschreibt hier ein Gestaltungsprinzip, das den gesamten Film durchzieht: Vieles wird nämlich in *Local Hero* lediglich angedeutet, bleibt offen, wird nicht weiterentwickelt oder zu Ende geführt. Andere Beispiele für diese absichtlich lückenhafte Erzählstruktur sind etwa:

- der Ortsgeistliche Murdo Macpherson. Wie kommt er als eingewanderter Afrikaner zu seinem urschottischen Namen?
- Victor. Sein genauer Lebenshintergrund bleibt dunkel. (Ist er mit der Frau, die ihn schimpfend an Land bringt, verheiratet, und welcher Art ist sein Verhältnis zur Besitzerin des Lebensmittel Ladens in Ferness, mit der er während des *ceilidh* zärtlich tanzt?)
- das Kind, das die Dorfbewohner in mehreren Szenen bei sich haben. Als MacIntyre sich nach den Eltern des Babys erkundigt, wird seine Frage geflissentlich überhört. (Ist vielleicht Victor der Vater?)
- der Name "Knox". Ist Alexander Knox, der Gründer der Knox Oil, dem Happers Vater später die Firma abkaufte, möglicherweise ein Vorfahr des *beachcomber* Ben Knox?
- die Verhandlungen zwischen Happer und Ben. Was die beiden alles miteinander besprechen, bleibt den *villagers* und dem Kinopublikum verborgen; nur lautes Gelächter dringt aus Bens Hütte.
- das ungeklärte Schicksal des Psychiaters Moritz. Als Happer Houston verläßt, hetzt er Scharfschützen der Polizei auf ihn<sup>35</sup>; danach taucht Moritz im Film nicht mehr auf und wird auch nicht mehr erwähnt.
- das Klingeln des Telefons in der letzten Einstellung. Stimmt die Vermutung, daß MacIntyre der Anrufer ist?
- der ironisch-mehrdeutige Titel des Films. Wer ist denn nun eigentlich der *local hero*: Gordon, Ben, MacIntyre oder Happer? Jede dieser Figuren ließe sich aus triftigen Gründen mit dem Titel in Verbindung bringen.<sup>36</sup>

Diese Technik des Aussparens, die den – vor allem durch die übliche Hollywood-Dramaturgie<sup>37</sup> geprägten – Sehgewohnheiten des durchschnittlichen Kinobesuchers widerspricht, fordert den Zuschauer dazu auf, seiner Phantasie freien Lauf zu lassen und die Handlung selbständig weiterzuspinnen.<sup>38</sup> Daß mancher Betrachter dies auch wirklich tut, läßt sich bei *Local Hero* mindestens in einem Fall belegen; wird doch in der zu Beginn dieses Aufsatzes zitierten Inhaltsangabe des Films, die in einer renommierten Fachzeitschrift erschienen ist, behauptet: "Ben's father founded the company bought out by Happer's father!"<sup>39</sup>

## VIII.

Mit *Local Hero* hat Forsyth eine der eindrucksvollsten Komödien des neueren britischen Films gedreht. Sie hebt sich, wie die Analyse ergeben hat, durch eine Reihe von Besonderheiten von den heute gängigen Kinolustspielen ab, vor allem

- durch eine souveräne Handhabung sanfter ironischer Ausdrucksmittel,
- durch den Versuch, bewußt an ältere Formen der Filmkomödie (Capra, *Ealing comedies*) anzuknüpfen, sie zu modifizieren und miteinander zu kombinieren,
- durch die Absicht, so etwas wie eine „contemplative comedy“<sup>40</sup> zu schaffen, die zwar in erster Linie ein optimistisches Lustspiel bleibt, die gleichwohl aber auch deutlich gesellschaftskritische Züge trägt und sich bisweilen dem Typ der Tragikomödie annähert, den Shakespeare in seinen Romanzen entwickelt hat,
- durch das Neben- und Ineinander von realistischen und phantastisch-poetischen Erzählweisen und Inhalten<sup>41</sup>,
- durch das Gestaltungsprinzip der lückenhaften Fiktion, mit dessen Hilfe das kreative Potential des Zuschauers entfaltet werden soll.

Diese Art des Lustspiels mit ihrer eigenwilligen Verschmelzung sehr unterschiedlicher Elemente könnte dem Genre, das ja weithin durch die Form der grellen, überglügten Filmkomödie dominiert wird, neue Impulse geben.

Kempen

Günter Burger

## Anmerkungen

1 Hugh Hudson, Großbritannien 1981.

2 J. Walker, *The Once and Future Film: British Cinema in the Seventies and Eighties* (London 1985), S. 167.

3 M. Thibaut, "Kostüm und Erfahrung: Anmerkungen zu einer Renaissance des britischen Kinos", *Frankfurter Rundschau*, 15. Juni 1985, S. ZB3. - Bei Forsyths jüngstem Spielfilm, *Housekeeping* (USA 1987), handelt es sich freilich weder um eine Komödie, noch spielt er in Schottland.

- 4 Forsyth, zit. n. J. Preston, "Glasgow Optimist, Cinema Hero", *The Times*, 5 March 1983, S. 7.
- 5 Forsyth, zit. n. A. Hunter/M. Astaire, *Local Hero: The Making of the Film* (Edinburgh, 1983), S. 17 und Preston, a.a.O., S. 7.
- 6 Thorn EMI Video TVA 9017092.
- 7 T. Milne, "Local Hero", *Monthly Film Bulletin*, 1983, S. 87.
- 8 Preston, a.a.O., S. 7.
- 9 Hunter/Astaire, a.a.O., S. 92.
- 10 Vgl. auch A. Walker, *National Heroes: British Cinema in the Seventies and Eighties* (London, 1985), S. 188.
- 11 Chefkameramann des Films war Chris Menges, der kürzlich mit *A World Apart* (Großbritannien 1988) sein Debüt als Regisseur gegeben hat.
- 12 J. Brown, "A Suitable Job for a Scot", *Sight and Sound*, 52 (1983), 160.
- 13 Es handelt sich um eine fiktive Gegend in den North West Highlands. Die an der Bucht spielenden Sequenzen wurden in der Nähe von Mallaig, die Dorfszenen bei Pennan, Banffshire gedreht (Hunter/Astaire, a.a.O., S. 24).
- 14 Vgl. J. Brown, "Land beyond Brigadoon", *Sight and Sound*, 53 (1984), 43.
- 15 Brown, "A Suitable Job", a.a.O., S. 160.
- 16 USA 1937, nach dem vielgelesenen Roman von J. Hilton.
- 17 USA 1954.
- 18 Komposition Mark Knopfler. Vgl. auf der Langspielplatte *Local Hero* (Vertigo 811038-1) die Stücke "The Rocks and the Water", "The Rocks and the Thunder" und "Stargazer".
- 19 D. McVay, "Local Hero", *Films and Filming*, 1983, S. 37.
- 20 Siehe vor allem: *A Canterbury Tale* und *I Know Where I'm Going* (Großbritannien 1944 bzw. 1945).
- 21 Hunter/Astaire, a.a.O., S. 87.
- 22 Übrigens heißt der Sender, den MacIntyre eingestellt hat, "KNOX"; er gehört also vermutlich zum Wirtschaftsimperium der Ölfirma.
- 23 Zit. n. Hunter/Astaire, a.a.O., S. 49.
- 24 So wie Houston von Forsyth dargestellt wird, überrascht es nicht, daß manche Einwohner von Neurosen geplagt werden, – was der Film anscheinend durch die Figur des Psychiaters Moritz unterstreichen will, der an Happer seine seltsamen Therapien ausprobiert. Freilich ist die mit Moritz verbundene Komik reichlich platt geraten.
- 25 Vgl. auch Brown, "Land beyond Brigadoon", a.a.O., S. 42.
- 26 Diese Parallele wird auch sprachlich ausgedrückt. "Holy cow!", ruft MacIntyre beim Anblick des Meteorschwarms aus; "Holy mackerel!" sind Dannys Worte, als er die Nordlichter erblickt.
- 27 Vgl. dazu C. McArthur, "Scotland and Cinema: The Iniquity of the Fathers", in: ders. (Hg.), *Scotch Reels: Scotland in Cinema and Television* (London, 1982), S. 40-69; Brown, "Land beyond Brigadoon", a.a.O., S. 40-46; A. Michie, "Scotland: Strategies of Centralisation", in: C. Barr (Hg.), *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema* (London, 1986), S. 252-271.
- 28 Brown, "Land beyond Brigadoon", a.a.O., S. 42.
- 29 Zur Geschichte der Ealing Studios siehe: C. Barr, *Ealing Studios* (London, 1977); G. Perry, *Forever Ealing: A Celebration of the Great British Film Studio* (London, 1981).
- 30 Alexander Mackendrick, Großbritannien 1949.
- 31 John Eldridge, Großbritannien 1953.
- 32 Alexander Mackendrick, Großbritannien 1954.
- 33 McArthur, a.a.O., S. 47.
- 34 Er griff dabei wiederum eine Anregung des Produzenten Puttnam auf (Hunter/Astaire,

- a.a.O., S. 15 f.).
- 35 Siehe etwa N. Roddick, "A Light in the Sky: *Local Hero*", *Sight and Sound*, 52 (1983), 138-139.
- 36 Vgl. auch Brown, "Land beyond Brigadoon", a.a.O., S. 43.
- 37 J. Richards/A. Aldgate, *Best of British: Cinema and Society 1930-1970* (Oxford, 1983), S. 100.
- 38 In dieser Beziehung hat Forsyth demnach durchaus Recht, wenn er sich gegen den Vorwurf zur Wehr setzt, er habe überholte "romantische" Highland-Mythen propagiert; vgl. seine Äußerungen in J. Park, *Learning to Dream: The New British Cinema* (London, 1984), S. 90. – Es gibt auch einige inhaltliche Parallelen zwischen *The Maggie* und *Local Hero*. Darauf wird aber nicht weiter eingegangen, weil Forsyth laut eigener Aussage (Brown, "A Suitable Job", a.a.O., S. 159) *The Maggie* noch nicht kannte, als er seinen Film drehte.
- 39 Milne, a.a.O., S. 87.
- 40 Er ist es, der die "Lords of the Isles" und die schottische *kelp*-Industrie des 18. Jahrhunderts erwähnt und die Vorgänge um die Bucht damit in eine historische Perspektive rückt. Siehe z.B. R. Mitchison, *A History of Scotland* (London, 1970), S. 71 bzw. 377.
- 41 Vgl. HGP, "Local Hero", *filmdienst*, 36 (1983), H. 23, 10.
- 42 Eine weitere mutmaßliche Quelle, Shakespeares Romanzen, wird in Abschnitt VI besprochen.
- 43 USA 1939.
- 44 USA 1946.
- 45 J. Toeplitz, *Geschichte des Films*, Bd. III (Berlin, 1979), S. 74.
- 46 Milne, a.a.O., S. 88.
- 47 So charakterisiert Burt Lancaster, der den Part Happers spielt, die Figur (Hunter/Astaire, a.a.O., S. 47).
- 48 Vgl. die Filmbeispiele in C. Mikunda, *Kino spüren: Strategien der emotionalen Filmgestaltung* (München, 1986), S. 186.
- 49 Vgl. auch Brown, "Land beyond Brigadoon", a.a.O., S. 42.
- 50 Siehe auch W. Kluge, "Die Romanzen: Einleitung", in: I. Schabert (Hg.), *Shakespeare-Handbuch* (Stuttgart, 1972), S. 467-471.
- 51 Eine Marina gibt es bekanntlich auch in *Pericles*, einem Stück, das im allgemeinen Shakespeares Romanzen zugerechnet wird. Stella heißt vielleicht so, weil MacIntyre sich in sie verliebt, sie für ihn aber ein "unerreichbarer Stern" bleibt.
- 52 Zit. n. Park, a.a.O., S. 56; Hunter/Astaire, a.a.O., S. 87; Brown, "A Suitable Job", a.a.O., S. 158. Siehe auch D. Malcolm, "Bill Forsyth Raises a Tartan Cheer", *The Guardian*, 13 June 1981, S. 10.
- 53 Darüber hat sich Forsyth des öfteren beklagt: "A lot of ironic comment [...] seems to have passed people by. Maybe it is just too underplayed in the script. The way I was trying to make it work was the more low key it was, the more penetrating it would be, but obviously it doesn't work" (Park, a.a.O., S. 56).
- 54 Brown, "A Suitable Job", a.a.O., S. 160.
- 55 Auch dies ist ein Moment, wo Komik und Tragik eng beieinanderliegen.
- 56 Auf eine entsprechende Interview-Frage hat sich auch Forsyth nicht eindeutig festgelegt. Siehe Brown, "A Suitable Job", a.a.O., S. 159.
- 57 Das typische Erzählmuster des konventionellen Hollywood-Films ist anders: "In the beginning [...] we don't know anything. During the course of the story, information is accumulated, until at the end we know everything." So heißt es in einem amerikanischen Handbuch für Drehbuchautoren aus dem Jahr 1972; zit. n. D. Bordwell/J. Staiger/K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (London, 1985), S. 39.
- 58 HGP, a.a.O., S. 11.

59 Milne, a.a.O., S. 87.

60 Preston, a.a.O., S. 7.

61 Dies war übrigens Forsyths Hauptziel: "That was my main ambition. I was determined that it [the film] should have an other-worldly quality to it and yet be firmly grounded in reality" (ebd.).