

Von Gezeigtem und Sichtbarem im Kino Rays : 'ne Tasse starken Kaffee und etwas Tabak

Autor(en): **Vian, Walt R.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **24 (1982)**

Heft 125

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867674>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

'NE TASSE STARKEN KAFFEE UND ETWAS TABAK

I was born when you kissed me,
I died when you left me,
I lived a few days while you loved me.

"Was geht hier eigentlich vor?", fragt Dancing Kid, der neben Vienna an der Bar lehnt. "Nur was Sie sehen, Mister", antwortet Johnny, der mit seiner Gitarre auf der andern Seite von Vienna steht.

"Nur was Sie SEHEN, Mister" - übrigens: ganz nebenbei eine wirklich hervorragende Definition für Kino - ja und nein. Kid, der eben noch vom Fremden gesagt hat, der Mann gefalle ihm, SIEHT, dass er seine Vienna, die er bislang beschützte, verloren hat, und meint, bei genauerem Ueberlegen gefalle ihm der Gitarrespieler eigentlich gar nicht mehr. Johnny soll für die Besitzerin des Lokals, die ihn deshalb herkommen liess, was spielen. Da seine Frage, ob Vienna an ein bestimmtes Lied denke, im Raume bleibt, greift er in die Saiten; sie wendet sich ab, dreht sich um, damit die beiden Männer ihr Gesicht nicht sehen - die Kamera zeigt es: ein weiches, verträumtes Antlitz, Johnny weiss genau, was er tut, Erinnerungen werden wach. Vienna gibt sich einen Ruck - ihre Gesichtszüge verhärten sich wieder - verlangt, ihr Musiker möge was anderes spielen, und schreitet, in die Tiefe, zu den Spieltischen: Geschäft ist Geschäft.

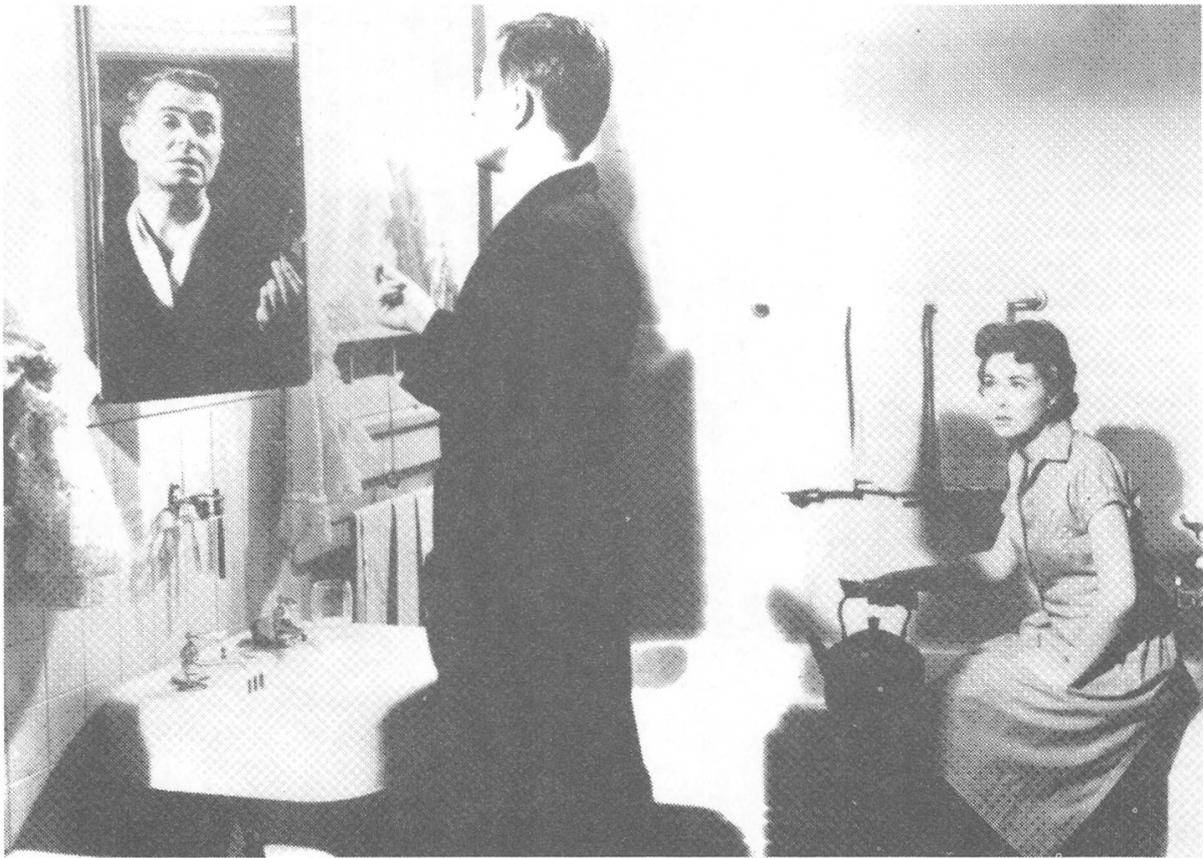
In einer guten Liebesszene, meint Dixon Steele, der es als arrivierter Drehbuchautor ja wissen muss, sei überhaupt nicht von Liebe die Rede, sondern der Mann richte vielleicht, so wie er jetzt hier - und schneidet dabei eine Grapefruit -, das Frühstück für seine Geliebte, die ihm dabei zusehe, so wie sie, Laurel, jetzt ihm zusehe. Die Autoren dieser schönen Liebes-Szene in IN A LONELY PLACE (1950) - die ihr eigenes Prinzip verwirklicht - könnten mit Dix etwa an eine Szene zwischen Cary Grant und Ingrid Bergman in NOTORIOUS (1946) gedacht haben, von der Hitchcock (im Gespräch mit Truffaut) selber sagt: "Ich glaube, mit Liebesszenen kann man sehr viel machen. Der Dialog muss natürlich kontrapunktisch sein. Sie müssen vom Regen sprechen, vom schönen Wetter oder vielleicht sagen: 'Was essen

wir heute abend?' Wie in NOTORIOUS, wo sie zwischen ihren Küssen davon reden, dass sie Hühnchen essen wollen und wer nachher das Geschirr spült." Ich denke auch an Cary Grant und Eva Marie Saint im Zugsabteil in NORTH BY NORTHWEST (1959); an Humphrey Bogart und Gloria Grahame in IN A ONLY PLACE - wo Dixon Laurel Gray fragt, was sie von den Zeilen: "Ich wurde geboren als Du mich geküsst hast, ich starb als Du mich verlassen hast, ich lebte ein paar Tage während Du mich geliebt hast" halte, er wolle sie in seinem Drehbuch, das er in den paar Tagen schreibt, in denen er geliebt wird. Oder eben: an Sterling Hayden, Joan Crawford und Scott Brady in der Bar-Szene in JOHNNY GUITAR (1954).

Vienna hat draussen in der Wildnis eine Bar mit Spielsaloon aufgebaut und beschäftigt einige Männer. Gäste hat sie ausser Dancing Kid und seinen paar Leuten, die in den Bergen nach Silber graben, kaum, aber das soll sich in Kürze ändern: auf ihrem Land wird eine Stadt entstehen, wenn die Eisenbahn, deren Weg durch die Berge bereits gesprengt wird, da Station macht. Einige Mächtige aus der nahen Stadt würden vom zu erwartenden Reichtum vermehrt profitieren, wenn es gelänge, Vienna zu vertreiben. Der Versuch, ihr und Dancing Kid den Ueberfall auf die Postkutsche anzulasten, liegt deshalb nahe. Die Kontrahenten stehen sich in Viennas Saloon gegenüber. Man würde eine Nadel zu Boden fallen hören. Eine Hand fängt ein Glas, das von der Bar zu rollen droht, auf. Johnny geht zu den einen und bittet um etwas Tabak, zu den andern und bittet um Feuer und erzählt von der Tasse Kaffee und dem Tabak, die allein ein Mann wirklich braucht. Die Spannung löst sich. Es geht um Namen: kann einer tanzen, der Dancing Kid genannt wird? Kann der spielen, der sich Guitar nennt? Der Anführer der Städter, der seine Felle entgleiten sieht, stellt Vienna, Kid und deren Leuten ein 24-Stunden-Ultimatum, zu verschwinden, und zieht mit seinen Leuten ab.

Vienna wird bleiben und braucht deshalb einen Beschützer. Turkey, der Junge aus Kids Bande, kommt zurück, als die andern gehen, schliesst vorsichtig die Tür und offeriert seinen Schutz. Da sich Vienna wenig überzeugt zeigt, stellt er sich hin und spielt mit dem Zeichen seiner Männlichkeit. "Good shooting - for a boy", kommentiert die Frau, als Johnny wie ein aufgescheuchtes Wild hervorbricht und mit einer geborgten Kanone dem Jungen den Colt aus der Hand schießt. Kino erklärt sich aus dem Sichtbaren und bedeutet doch mehr als das Sichtbare.

Man muss sich das einmal vorstellen: so ein Colt hängt normalerweise in Ruhelage im Halfter an der Hüfte - aber in bestimmten Situationen wird er hervorgeholt, um damit aus



BIGGER THAN LIFE: Die Gattin wird gleich das Spiegeltürchen zuschlagen; James Mason und Barbara Rush / Gloria Grahame verschafft Humphrey Bogart ein Alibi, auf einem Polizeirevier: IN A LONELY PLACE.





"Ne Tasse Kaffee braucht der Mann", Stirling Hayden und Joan Crawford / Unter einer Brücke: Schlinge um den Hals leuchtend weiss in der rabenschwarzen Nacht



der Hüfte zu schießen. Keiner von Viennas Angestellten hatte sich bedroht gefühlt: nur Johnny. Und nur noch einmal wird sich Johnny den Colt umschnallen - in Dancing Kids Hütte, wo sich Viennas Beschützer Mann gegen Mann stehen.

"Wenn Frauen hassen", hiess ein deutscher Verleihtitel von JOHNNY GUITAR, denn gegenüber stehen sich auch: Vienna und die kleinherzige Städterin Emma Small (Mercedes McCambridge), der Vienna unterstellt, dass sie sich ihre Gefühle für Dancing Kid nicht einzugestehen vermag und ihn deshalb aus der Welt schaffen muss. Emmas Hass richtet sich aber auch gegen Vienna, die diese Probleme nicht zu haben scheint. Emma wird auf den Ring mit den Oellampen, die den Saloon erhellen, schießen, der Ring wird herunterfallen und Feuer fangen, das Haus wird in Flammen stehen. Viennas Kleid wird von den herunterfallenden Balken Feuer fangen, sie wird "Johnny" rufen, dieser wird ihr aus dem weissen Kleid helfen und mit ihr verschwinden. Zweimal stehen sie sich gegenüber. Im Saloon, Vienna, Revolver in der Hand, auf der Treppe: "Da unten" (wo Emma steht) "verkauf ich Whisky, hier oben gibt's Blei für jeden, der es wagt." Und vor Dancing Kids Hütte, wo Emma die Treppe erklimmt und mit Blei empfangen wird.

Upstairs, trepp-auf, oben, der private Bereich, der notfalls vor ungebetenen Eindringlingen geschützt wird; unten der öffentliche. Bei Dixon Steele trennen wenigstens zwei Stufen das Reich, wo er seine Drehbücher schreibt, vom Schlafgemach, und zufällig wohnt die Frau, die er liebt, die Erfüllung seiner Wünsche, die Treppe hoch im Haus gegenüber. Treppen sind ein gutes Beispiel dafür, wie Ray unaufdringlich aber bestimmt mit dem Dekor arbeitet. Selbstverständlich, auf den ersten Blick einleuchtend muss das Kino sein. Aber damit, dass der Zuschauer das Sichtbare nicht in Frage stellt, fängt Kino erst an.

Die Plakate von fremden Orten, schönen Städten, die in BIGGER THAN LIFE unscheinbar, aber beharrlich im Bildhintergrund eingerückt sind - Grand Canyon beim Eingang, das für einen middle-class Amerikaner exotischere Bologna auf dem Treppenabsatz -, künden von einer ungestillten Sehnsucht. Und der Bewohner, Ed Avery, fragt seine Frau: "Kennst Du Leute, die amüsant, geistreich und nicht langweilig durchschnittlich sind", bevor er durch die Droge zu sich selbst und seinen wahren Gefühlen - die nicht eben schön sind, nun ja - findet.

Ed gefällt sich im Spiegel, genüsslich schwelgt er im Gefühl, was für ein Kerl er doch sei. Seine Gattin, die kübelweise sein Badewasser in der Küche erhitzt und herange-

schleppt hat, ärgert sich über Eds herablassendes Gehabe und schlägt das Türchen des Spiegelschränkchens zu: der Spiegel zerspringt - Eds Fratze spiegelt sich zweifach, verschoben und zerrissen. Der Vorgang ist in sich selbstverständlich, in jedem Detail seines Ablaufs folgerichtig, und dennoch hat der Zuschauer zu Recht das Gefühl, in diesem Augenblick Eds wahren Charakter zu sehen. Unsichtbares wird sichtbar: das nenn ich, das ist Kino.

(Man wird nicht - und soll nicht! - daran denken, wie schwierig es war, diese Szene in den Kasten zu bringen. Nocheinmal Meister Hitchcock: "Viele Regisseure haben ihre ganze Dekoration im Kopf und die Atmosphäre, die beim Drehen herrscht. Dabei sollten sie nur an eines denken: Was kommt auf der Leinwand? Man darf sich nie von dem Raum vor der Kamera beeindrucken lassen. Man muss sich vorstellen, dass man, um das gewünschte Bild zu bekommen, das Ueberflüssige, den unnötigen Raum wegschneidet.")

Mit Samuel Fuller gesprochen: Kino ist in one word Emotion. Kino ist Bewegung - Bewegung der Gefühle. Kino ist - mit Anleihen bei Godard und Cocteau gesprochen - nicht Abbild von Leben. Kino lebt. Kino beginnt hinter dem Spiegel, in dem der Film Leben einfängt.

Cocteaus Orpheus geht durch den Spiegel in die Unterwelt. "Johnny hat eine Gitarre, er ist ein 'Sänger'. Er war Viennas Geliebter. Klar, es ist Orpheus, der in die Unterwelt hinabgestiegen ist, Eurydike zu retten. Deswegen muss es so dunkel sein, muss das Feuer brennen, der rote Staub wirbeln. Johnny kommt übers Gebirge ins Tal und verlässt es durch den Ausstieg bei Dancing Kids Hütte mit Vienna wieder" - der Eingang durch den Wasserfall wird mehrfach gezeigt, aber nur diesmal aus dieser Perspektive: klatschnass gelangen Johnny und Vienna aus der dunklen Spalte ans Licht - "es ist die Geschichte von einer Zeugung und einer Geburt (Wiedergeburt, Zuende-Geburt)." (Georg Seesslen)

Auf einer Brücke wird Vienna Johnny nocheinmal zurückweisen, weil er mit dem Schiesseisen immer zu schnell bei der Hand ist; unter dieser Brücke soll Vienna gehängt werden, und er wird sie retten: ohne Waffe - als Johnny GUITAR.

In der Nacht kommt Vienna herunter. Sie hat, auch wenn sie's zunächst nicht zugeben will, fünf Jahre auf Johnny gewartet: im Kuss löst sich die Spannung zwischen den beiden. Strahlend fahren sie am nächsten Morgen in die Stadt, und John Carradine (in einer glänzenden Nebenrolle als Mädchen für alles) brummelt ihnen nach: "Der Mann hatte schon recht, das Beste ist immer eine Tasse Kaffee und was zu rauchen." Dixon Steele schrieb sein bestes Drehbuch in den wenigen Tagen, in denen SIE ihn liebte. Walt R.Vian