

# Durch das Auge wird die Welt zur Hölle

Autor(en): **Seesslen, Georg**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **51 (1999)**

Heft 9

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931833>

## **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.

# Durch das Auge wird die Welt zur Hölle

**Stanley Kubricks Filme haben eine enorme Suggestivkraft. Sie sind – im wahrsten Sinne des Wortes – faszinierend und verstörend. Was macht ihre Faszination aus? Eine vertiefender Blick auf das Werk des Regisseurs, von seinen ersten Fotografien bis zu seinem letzten Kinofilm «Eyes Wide Shut».**

## Georg Seesslen

In «The Pricefighter», einer seiner Fotoserien für die New Yorker Zeitschrift «Look», und in seinem späteren Dokumentarfilm «Day of the Fight» (1950) zeigte sich Stanley Kubrick geradezu besessen von einem merkwürdigen Zwillingmotiv: Der Mittelgewichtsboxer Walter Cartier, der sich für seine Kämpfe in eine halbe Maschine verwandelt, wird betreut von seinem Zwillingbruder Vincent – und immer wieder hält der Fotograf die einander so ähnlichen Brüder in gegensätzlichen Situationen fest: Der eine ist wach, während der andere schläft, der eine isst und der andere füttert ihn, der eine ist im Ring aktiv als halb nackter Barbar und der andere gebannt und inaktiv beim Zusehen in seiner bürgerlichen Kleidung. Das letzte Foto der Serie zeigt die beiden auf der Strasse, unterwegs nach Greenwich Village. Das harte Licht der Strassenbeleuchtung fällt im Dunkel auf sie und nun sind sie beim besten Willen nicht mehr voneinander zu unterscheiden. Der eine zieht sich mit dem Fuss auf einem Hydranten die Schnürsenkel fest und der andere schaut ihm dabei zu. Walter und Vincent Cartier verschwinden in ihrem eigenen Film Noir: der eine das Bild, der andere der Blick.

## Gegenwart des Todes

Das Motiv des Doppelgängers ist nicht nur Ausdruck jenes «primären Narzissmus», der im Blick nicht das andere, sondern stets nur sich selbst sehen kann, sondern in der populären Mythologie auch Hinweis auf die Gegenwart des Todes. Genauer gesagt: Die Konstruktion des Doppelgängers ist beides zugleich, eine «primitive» Abwehr des Todes und seine unleugbare Gegenwart. In «2001 – A Space Odyssey» (1968) ähneln sich die beiden Astronauten Bowman und Poole beinahe wie Zwillinge, was auch ihre Kleidung betont. Ein wenig verhalten sie sich zueinander wie Walter und Vincent Cartier: Während Poole joggt und sich im Schattenboxen (!) übt, bleibt Bowman eher passiv und kontemplativ, ein Künstler, der sich am liebsten mit seinen Bildern beschäftigt. Der eine spiegelt sich im andern: Bowman ist Rechtshänder, Poole Linkshänder. Ihre Gesichter spiegeln sich in den Bildschirmen, auf die sie blicken. Der eine stirbt, der andere überlebt, das ist eine «rationale» Lösung. Eine andere «Lösung» könnte sein, dass der eine im anderen wiedergeboren wird, so wie auch Lolita (in «Lolita», 1962) nicht nur für sich steht, sondern auch Wiedergeburt und Doppel-

gängerin einer gestorbenen Liebe von Humbert Humbert ist.

Immer wieder begegnet man in Kubricks Filmen einem gewalttätigen Narziss, der sein Spiegelbild verloren hat und es entweder zu rekonstruieren versucht oder die Welt zu seinem Spiegelbild machen will. Der narzisstische Mensch hat keine Seele, er ist innerlich so leer wie die Maschine H.A.L. in «2001», wie Alex in «A Clockwork Orange» (1971), wie der angebliche Schriftsteller Jack in «The Shining» (1980), wie der zur Maschine reduzierte Soldat in «Full Metal Jacket» (1987). Er erscheint wie ein Vakuum, das die Bilder der Außenwelt aufsaugt und zurückspiegelt, ohne ihnen die Konstruktion einer Person entgegenzusetzen.

## Verdoppelung und Spaltung

Der Mensch begegnet seinem Double: In «Fear and Desire» (1953) werden ein General und sein Adjutant das Opfer von zwei gegnerischen Soldaten; und diese beiden Soldaten werden von den selben Schauspielern verkörpert wie General und Adjutant. Der eindrucksvolle Schlusskampf in «Killer's Kiss» (1955) findet in einem Lagerraum statt, der mit Schaufensterpuppen vollgestopft ist: Matrizen für eine verweigerte Individuation – und Vorahnung anderer «Puppen-Frauen» im Werk von Stanley Kubrick, von Lolita bis Lady Lyndon in «Barry Lyndon» (1975). In «Spartacus» (1960) übernimmt der Held die Rolle eines getöteten Legionärs. Alles in «Lolita» scheint danach zu streben, sich zu verdoppeln und sich zu spalten. In «A Clockwork Orange» «kastrieren» sich Alex und der Schriftsteller Mr. Alexander (der andere Alex) wechselseitig und gehen einen spiegelverkehrten Weg von der Opposition in die Korruption.

Der Doppelgänger ist nicht nur Abwehr und Gegenwart des Todes, nicht nur narzisstische Selbstvergewisserung eines Menschen, der keine Beziehung von Ich und Welt zu Stande bringt. Er ist auch Projektion von Schuld und verborgenen Impulsen wie beim berühmten Mr. Hyde des Doktor Jekyll. Was in einer Person verborgen ist, das tritt in ihrem Doppelgänger, in ihrer Spiegelung zu Tage. «Tony» – das imaginäre andere Ich des Jungen Danny in «The Shining» – sieht, was Danny selbst nicht sehen kann. In den zueinander spiegelbildlichen Teilen von «Full Metal Jacket» wird im einen jeweils getan, was im anderen verborgen ist. Und schliesslich: Während die eine Figur des

Ein Raum, der den Menschen zu Tode hetzt: Jack Nicholson im Buchsbaum-Labyrinth von «The Shining»



Hypnotischer und zugleich absurder Blick in die Kamera: Malcolm McDowell in «A Clockwork Orange»



## Kubricks bevorzugte Kamerabewegung ist die Distanz schaffende Rückwärtsfahrt

Doppelgängerpaars eher dem «Es» zugehörig erscheint – körperlich und handelnd –, ist die andere dem «Über-Ich» zugewandt; sie wird zu einer Instanz des Verbotes und der Kontrolle. «Tony» verbietet Danny in «The Shining» über gewisse Dinge zu sprechen, Quilty tritt in «Lolita» in den Masken von Autoritäten wie dem Psychiater oder dem Lehrer auf, Alexander nimmt in «A Clockwork Orange» Alex gefangen.

### Labyrinthische Räume

Stanley Kubricks Filme haben eine enorme Suggestivkraft, weil sie immer beides zugleich sind: Filme der Bewegung und Filme des Ortes. Der Schlüssel dafür ist das Labyrinth, ein Ort und doch nur Anlass für Bewegung. Im Labyrinth – man kennt dies aus eigener Erfahrung – beginnt man, je mehr man fürchtet, sich zu verirren, zu rennen. Und das, obwohl man wissen muss, dass man damit seine Chancen keineswegs erhöht, den Ort verlassen zu können. Je labyrinthischer der Ort (und die Situation), desto schneller und absurder werden die Bewegungen. Das Labyrinth ist eine Raumanordnung, die den Menschen buchstäblich zu Tod hetzen möchte: die Schützengräben von «Paths of Glory» (1957), das Innenleben des Raumschiffes in «2001», das Buchsbaum-Labyrinth in «The Shining», die New Yorker Wohnung in Kubricks letztem Film «Eyes Wide Shut» (1999). Neben dem Labyrinth gibt es in Kubricks Filmen den «hohen Raum»: die Räume des Schleissheimer Schlosses in «Paths of Glory», in denen das Schicksal der Soldaten verhandelt wird und sich die unmenschliche Starre des Systems offenbart, der Louis-Seize-Saal, in dem der Astronaut Bowman in «2001» stirbt, die gigantische Empfangshalle des Hotels Overlook in «The Shining», der Ort der erotischen Seancen in «Eyes Wide Shut». Mit der Konstruktion von Labyrinth und «hohem Raum» beginnt das Drama und die Farce von Kubricks Filmen. Sie sind einander nur in ihrer Lebensfeindschaft verwandt: Was sich im «hohen Raum» entzieht, konzentriert sich im Labyrinth; Stillstand und Beschleunigung finden keine dialektische Einheit.

Beinahe alle Filme von Stanley Kubrick haben im Kern eine apokalyptische Vision. Der Mensch muss sterben; nicht als ein Individuum, das Opfer wird, nicht als Gruppe, die bestraft wird, sondern der Mensch, «wie er ist». Die Zukunft scheint nichts anderes als das Ende des herkömmlichen Menschen zu



## Kubricks Filme haben eine enorme Suggestivkraft, weil sie immer beides zugleich sind: Filme der Bewegung und Filme des Ortes

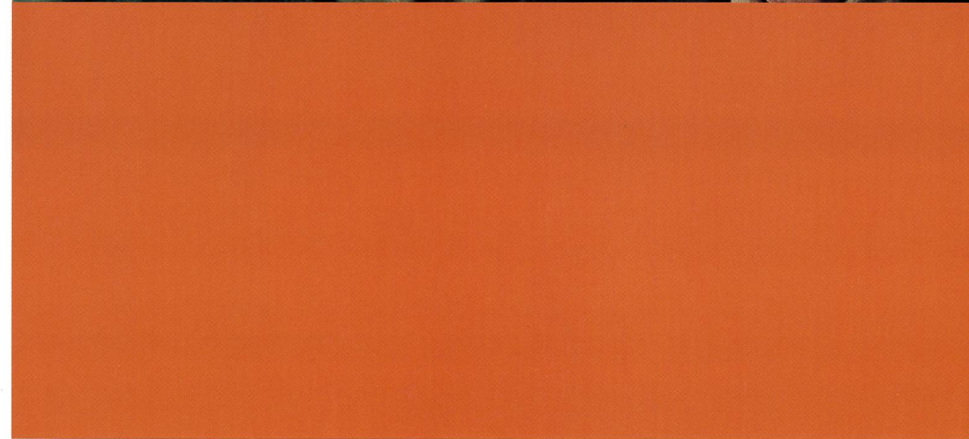
sein, mit dem Versprechen auf eine Form von Wiedergeburt. Dabei sind dieses Ende und die Wiedergeburt nichts anderes als der Übergang zwischen dem «hohen Raum» und dem Labyrinth: Der Weg, der durch den Tunnel «ins Freie» führt wie in «2001» oder umgekehrt, der Weg, der aus dem «hohen Raum» ins Labyrinth führt, wie in «The Shining».

### Zerstörung des Geistes

In vielen Filmen werden Menschen behandelt, als seien sie Marionetten oder Maschinen. So in «Spartacus», wo die reichen Römer ihren Gladiatoren und Sklaven auch beim Sex zusehen wollen, oder in «Paths of Glory», wo die Soldaten in den Händen der Offiziere wie Spielzeug sind. In «The Shining» betrachtet Jack Torrance das Modell des Pflanzen-Labyrinths und sieht, mit einem wahrhaft sardonischen Gesichtsausdruck, Frau und Tochter darin. Das Panoramatische des Kubrick-Blicks macht nicht nur die Marginalität des einzelnen Menschen in der Natur und in der Geschichte deutlich, sondern auch den Missbrauch des Menschen durch den Menschen. So nimmt der Regisseur jene formalen Mittel, mit denen ein Film Identifikation mit dem Helden herstellt, wenig in Anspruch. Kubricks bevorzugte Kamerabewegung ist die Distanz schaffende Rückwärtsfahrt.

Es ist das Auge, durch das das Böse in der Welt tritt. Alex und seine Gang in «A Clockwork Orange» unterstreichen mit ihrem Wimpern-Make-up den Sadismus ihres Blicks. H.A.L. wird in «2001» durch das rote (Kamera-)Auge, vor dem die Astronauten hilflos erscheinen, zum Konkurrenten des Menschen. In «The Shining» ist es der Blick des Kindes, der das verborgene Böse des Ortes offenbart. Und es ist der Blick Humbert Humberts auf Lolita, mit dem der Abstieg beginnt. Durch das Auge wird die Welt zur Hölle; es zerstört den reinen Geist.

Kubrick filmt sozusagen aus dem Auge und in das Auge. Immer wieder sieht man in seinen Filmen Bilder von Blicken, die sich spiegeln. In «2001» etwa sehen die Astronauten in ihren Fernsehapparaten «The World Tonight», vor allem aber spiegeln sich ihre einander so verwandten Physiognomien in den Bildschirmen. Die Spiegelung der Blicke ist ein Bruch mit der filmischen Regel, nach der Schauspieler nicht direkt in die Kamera sehen dürfen, um die geschlossene Welt ihrer «Realität» nicht zu zerstören. Wenn die Figuren in Kubricks



Filmen – beispielsweise in «The Shining», «Full Metal Jacket», «A Clockwork Orange» oder «Eyes Wide Shut» – direkt in die Kamera und damit in die Augen der Zuschauer sehen, wirkt das gleichzeitig grotesk und furchtbar, hypnotisch und absurd.

### Filmisches Schachspiel

Das Auge ist das gefährlichste und zugleich das gefährdetste Organ in Kubricks Filmen; es ist, im Freudianischen Sinn, Verlängerung, Ausdruck und Ersatz des

Figuren wie auf dem Schachbrett: Inszenierung einer Schlacht in «Barry Lyndon»



Menschen behandelt, als wären sie Marionetten: Lee Ermey in «Full Metal Jacket»



Phallus als Waffe. Es steht für den Wunsch, sehen zu wollen, und für die Unfähigkeit zu verstehen, was man sieht. Es führt Kubricks Helden in ihre Ver- und Zerstörung. So den Helden von «Eyes Wide Shut», der – gleichsam vertrieben aus dem heimischen Glück – von einem masslosen Verlangen zu sehen, getrieben wird. Und die Augen hinter den Masken, der Blick, der sich keinem Bild mehr öffnet, erscheint in diesem Film nicht weniger erschreckend als der Blick in das rote Auge von H.A.L. in «2001».

Vielleicht kann man die Filme von Stanley Kubrick, die darin wiederkehrenden Einstellungen, mit dem von ihm geliebten Schachspiel vergleichen: Der Blick auf das Spielfeld, immer wieder die Rückwärtsfahrt von der Situation einer Spielfigur auf die grössere strategische Lage, die Bilder von militärischen Inszenierungen und Schlachten. Die Figuren werden gesetzt und geführt und alles Subjekthafte scheint aus ihnen gewichen, jeder Gedanke, sich gegen die Regeln zu verhalten. Sodann gibt es den Blick in das Gesicht des Spielers, subjektiv, forschend, immer auch eine Grenze der Intimität und Schicklichkeit überschreitend. Und nur allzu oft offenbart sich in diesem Blick die Erkenntnis der Niederlage, die aus der Spielanordnung selbst noch nicht gewonnen werden kann. Schon bevor sich auf dem Schlachtfeld die Niederlage vollzieht, sieht man sie im Blick von Spartacus, schon bevor es zum blutigen Endkampf in «The Shining» kommt, sieht man das Grauen im Blick von Hallorann. Jack in «The Shining» sieht auf das Modell des Labyrinths, in dem sich seine Frau und sein Sohn befinden, wie ein Schachspieler auf das Brett. Auch die riesige beleuchtete Weltkarte in «Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb» (1964), auf die die Menschen im *war room* blicken, ähnelt dem Blick auf ein Schachbrett.

Männer und Frauen suchen in Kubricks Filmen den Blickkontakt offenkundig eher über Bilder und Spiegel als in der direkten Begegnung. Wenn begehrende und angsterfüllte Männer die Frau ansehen, dann sieht sie nicht zurück. Humbert Humbert sieht – «eindringlich», wie man so sagt – auf Lolita, und deren Blick geht weit weg, der ganze Körper scheint an diesem Abwenden beteiligt. Schon Varinia in «Spartacus» hat diesen abwesenden Blick gegenüber dem begehrenden Mann. Alex in «A Clockwork Orange» betrachtet als «Fetischist» den Körper seines weiblichen Op-

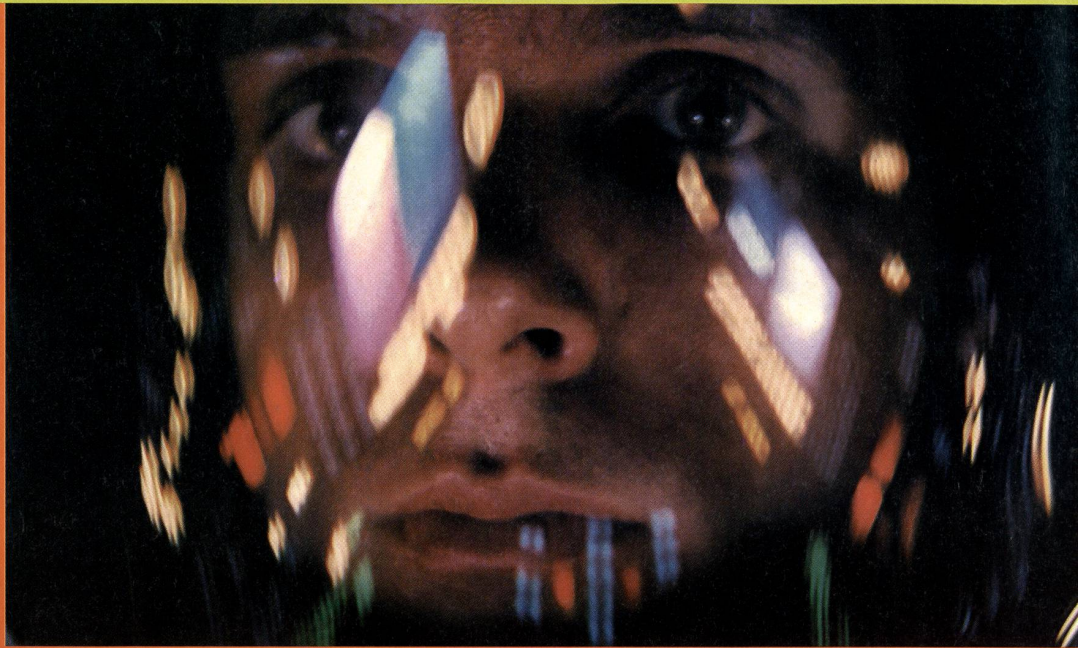
fers, aber ihre Blicke begegnen sich nicht. Auch wenn die Frau den Mann anblickt, blickt er nicht zurück. Wenn die Witwe Haze ihren neuen Mann in «Lolita» ansieht, entfernt sich dessen Blick. Der Wahn von Jack Torrance in «The Shining» hat nicht wenig damit zu tun, dass seine Frau ihn «sieht». Schon in der ersten Szene, in der die beiden zum Hotel Overlook fahren, blickt sie ihn lange forschend an. Er verweigert sich diesem Blick und starrt in die Ferne der Landstrasse. Wenn Kubricks Paare tanzen oder sich umarmen, verlieren sie sich aus dem Blick; sie sind an einem Punkt, an dem sie sich zugleich am nächsten und am fernsten sind.

### Äussere Blindheit

In Kubricks Filmen gibt es auch eine Form äusserer Blindheit, einen Blick nach innen jener, die die Welt nicht mehr ertragen. Es ist der *thousand yard stare* in «Full Metal Jacket», ein Blick, den diejenigen annehmen, die lange genug «in der Scheisse steckten». Im Jenseits steht für den, der diesen Blick hat, das Schicksal geschrieben. Es ist der Blick, den Humbert Humbert auf Lolita hat und der sich in ihr verliert. Es ist der Blick, den General Jack D. Ripper aus «Dr. Strangelove» annimmt, wenn er vom Grauen seiner paranoiden Bedrohungen spricht, und der Blick von Jack auf seine Familie in «The Shining». Es ist der Blick, der zuerst leer wird, um sich dann in wahrhaft namenlose Gewalt zu verwandeln.

In beinahe allen Filmen von Stanley Kubrick gibt es ein Ende, das zugleich Spiegelung und Übergang ist. Es liegt entweder in einer körperlichen Verwandlung – Bowman wird in «2001» zum Sternenkind, Jack in «The Shining» zu einem Bild – oder in einer Erkenntnis des Helden, die nicht von seiner Erfahrung gedeckt ist: «I was cured» sagt Alex in «A Clockwork Orange», das Paar in «Eyes Wide Shut» erkennt, «aufgewacht» zu sein.

Das Ende führt an den Anfang zurück, aber an einen anderen Anfang: Der Neubeginn findet auf einer «höheren Stufe», wie Kubrick zu «2001» sagte, statt. Die zweifelhafte und vergebliche Aufstiegs-geschichte von Barry Lyndon endet mit einem Hinweis auf die Französische Revolution (als andere Emanzipationsgeschichte). Am Schluss von «The Shining» erhält man einen Hinweis auf den «Independence Day», den man nicht nur als «Unabhängigkeit» von den inneren Dämonen, sondern auch als Möglichkeit eines Beginns für jenes Amerika sehen kann, das sich im Spiegel des Hotels Overlook so radikal demaskierte. Und wenn am Ende von «Full Metal Jacket» die aus



Beinahe alle Filme von Stanley Kubrick haben im Kern eine apokalyptische Vision

der Schlacht marschierenden Soldaten die Hymne der «Mickey Mouse Clubs» singen, ist das nicht allein Hohn, sondern Rückkehr in eine Kindheit des Menschen und der Gesellschaft. Eine Kindheit, in der noch einmal die Unschuld des Blicks rekonstruiert wird,

von wissender Melancholie begleitet – wie der Blick des wiedergeborenen Sternkinde in «2001». Stanley Kubricks Filme erzählen keine Geschichten von Rache, Initiation und Erlösung; sie erzählen von der Veränderung des Blicks. ■

Georg Seesslen hat verschiedene Bücher verfasst, sein neuestes «Stanley Kubrick und seine Filme» erscheint demnächst im Schüren Verlag, Marburg.

## Still Moving Pictures

Anmerkungen zu Stanley Kubricks fotografischem Werk.

1945, mit gerade einmal 17, wurde Stanley Kubrick fester Angestellter bei «Look». Die New Yorker Zeitschrift wurde 1937 ins Leben gerufen, ein Jahr später als «Life». Die Entstehung beider Magazine hängt unmittelbar mit der Etablierung der Kleinbildfotografie als journalistischem Genre zusammen. Technologische Innovationen und historische Umstände (die massenhafte Emigration europäischer Künstler und der amerikanische Triumph zum Ende des Krieges) führten dazu, dass New York nach Berlin und Paris zur neuen Drehscheibe des kulturellen Weltgeschehens avancierte.

Mitten hinein in diese euphorische Atmosphäre geriet der junge Fotograf Kubrick, der sich entschloss, die vom Vater vorgeschriebene Arztkarriere abzubrechen. Sein Porträt des deutschen Malers George Grosz aus dem Jahre 1948 versinnbildlicht diesen Zeitgeist deutlich. Grosz hat sich rittlings auf einen Stuhl gesetzt, mitten auf der 5th Avenue, ringsum gehen Fussgänger unbeeindruckt vorbei. Es ist diese Synthese aus Inszenierung und Dokumentation, die Ambivalenz von Ästhetisierung und Authentizität, welche die Handschrift des späteren Meisters bereits deutlich erkennen lassen.

Ein Fotozyklus zum Leben des Boxchampions Walter Cartier hat in seiner skulpturhaf-

ten Archetypik teilweise klassische Grösse und leitet zudem direkt zur Arbeit am Film über. Nicht nur, dass 1950 mit der Dokumentation «Day of the Fight» Kubricks erster Film daraus hervorgegangen ist – die beiden frühen Spielfilme «The Killer's Kiss» (1955) und «The Killing» (1956) leben massgeblich vom Mythos des Faustkampfes.

Die Kunsthalle Kiel hat eine Ausstellung mit Kubricks bisher weitgehend unbekanntem fotografischen Werk realisiert – ein Verdienst, das gar nicht hoch genug eingestuft werden kann –, die jetzt in Biel zu sehen ist. Dazu ist der sorgfältig gemachte, grossformatige Katalog «Stanley Kubrick. Still Moving Pictures. Fotografien 1945 – 1950» erschienen. Der umfangreiche Fototeil wird durch eine Reihe von Essays, ein frühes Interview mit Kubrick und eine Filmografie ergänzt. Als reizvoll erweist sich neben den Bildern das sowohl aufklärende als auch (paradoxe) spekulative Potenzial der Texte: Das «Rätsel Kubrick» bleibt bestehen, erhält sogar neue Nahrung. **Claus Löser**

Kubricks Fotos sind vom 4.9. bis zum 3.10. an den «Bieler Fototage» zu sehen. Auskünfte und der Katalog sind erhältlich bei: Bieler Fototage, Postfach, 2501 Biel, Tel./Fax 032/322 42 45, E-Mail jough@datacom.ch.

Aus «The Pricefighter» (1948)

