

# Lauter letzte Filme: Das Kino des Stanley Kubrick

## Prolog

«An einer andren Stelle», schreibt Friedrich Nietzsche in einer Notiz zu seinem Projekt *Also sprach Zarathustra* über das Subjekt seiner Untersuchungen, «bestimmt er so streng als möglich, was für ihn allein «der

Mensch» sein kann – *kein* Gegenstand der Liebe oder gar des Mitleidens – auch über den *großen Ekel* am Menschen ist Zarathustra Herr geworden: der Mensch ist ihm eine Uniform, ein Stoff, ein hässlicher Stein, der des Bildners bedarf».

## Leben und Werk

Stanley Kubrick, 1928 geboren, wuchs in der New Yorker Bronx auf, Sohn einer eher wohlhabenden jüdischen Familie, die ihre kulturellen Wurzeln in jenem habsburgischen und anti-habsburgischen Mitteleuropa hatte, das durch die Filme des Regisseurs, mehr noch: in seiner Haltung des Filmemachens, zu spuken scheint. Die Familie des Vaters stammt aus Rumänien, die der Mutter aus Österreich-Ungarn. Einige Kubrick-Filme kann ich mir bildhaft erklären, indem ich mir vorstelle, zumindest an einem Ort wie der Kapuzinergruft entstanden sein. Dieses solitäre Werk atmet förmlich den Geist der untergehenden Donaumonarchie, eines beinahe grenzenlosen Reiches, das sich weder durch seine Form noch durch ein Projekt, sondern am ehesten durch eine «Stimmung» definiert, das zugleich von dunklen Plänen und Parallelaktionen durchzogen und chaotisch ist, das die hellsten Köpfe und die dunkelsten Bilder hervorruft. Verwandter als irgendeinem anderen Filmemacher – sieht man vielleicht einmal von Orson Welles ab, der im Übrigen als erster

Kubricks überdurchschnittliche Begabung und zugleich die Gefährdungen seiner Arbeitsweise erkannte – näher als an der Filmgeschichte also ist Stanley Kubrick den großen Erzählern der melancholischen k.u.k-Reiche: Robert Musil, Joseph Roth, auch Franz Kafka, den Kubrick wegen seiner Fähigkeit schätzte, das Phantastische in einer nüchternen, «journalistischen» Sprache wiederzugeben – eine Haltung, die Kubrick vor allem in seinen drei phantastischen Filmen, 2001, A CLOCKWORK ORANGE und THE SHINING im Filmischen anzuwenden versucht hat.

Nicht nur in der Musik versuchte Kubrick in dieser Zeit und an diesem magischen Ort Wien einen Bezug zu finden, immer wieder wollte er auch Stoffe dieser Zeit verfilmen, von Zweigs «Angst» bis Schnitzlers *Traumnovelle*, aus der schließlich, nach einem Prozess schwerer Bearbeitung, auch sein letzter Film werden sollte. Es ist die Idee eines historischen Augenblicks: die gespannteste und empfänglichste Wahrnehmung der Welt in einer Situation des sicheren Untergangs, der Höhepunkt der Verfeinerung der Sinne gegenüber der größten



Bei den Dreharbeiten zu A CLOCKWORK ORANGE ...



... und zu BARRY LYNDON

Roheit, die Erkenntnis im Angesicht ihrer Unbrauchbarkeit.

Der Sohn eines Arztes wuchs in einer liberalen und aufgeklärten Umgebung auf, seine Erziehung war «nicht im mindesten» (Kubrick) religiös. Er entwickelte früh eher widersprüchliche Neigungen des Selbstausdrucks: den Jazz (Stanley Kubrick spielte mit dem Gedanken, professioneller Schlagzeuger zu werden), die Fotografie und das Schachspiel – beides wurde ihm von seinem Vater, Jacques Kubrick, vermittelt, der ihm im Alter von 13 Jahren den ersten Fotoapparat schenkte. Es ist schwer, der Versuchung zu widerstehen, seine späteren Filme nicht auf diese drei Komponenten hin zu befragen. Es ist dieses Spiel komplexer Rhythmen, des analytischen, fotografischen Blicks, und nicht zuletzt eine Komposition der Handlungselemente, die gelegentlich ganz direkt Züge des Schachspiels aufnehmen, was die «Hand-

schrift» dieses Regisseurs ausmacht. Aber es ist nicht das Wesentliche seiner Kunst.

Mit der Schule tat sich Stanley Kubrick schwer; seine Leistungen ließen, abgesehen vom Fach Physik, so sehr zu wünschen übrig, dass er schließlich einem Intelligenztest unterzogen wurde. Das Ergebnis: Stanley gehörte zu jenen Hochbegabten, die sich in der Schule nicht integrieren können, weil sie beständig unterfordert sind. Seine Noten jedenfalls erlaubten Stanley Kubrick kein Studium, und auch die einzige Möglichkeit, nämlich das Physik-Studium, erwies sich als unmöglich, weil man in solchen Fällen den heimkehrenden Soldaten den Vorzug gab.

Im Alter von 13 Jahren also erhält er seine erste Kamera, eine «Graflex». Und von Anfang an sucht Kubrick nicht nur das Bild des Menschen, sondern seinen Blick. Bezeichnend vielleicht auch das Thema der ersten Fotografie, die Kubrick im Alter

von 14 Jahren an die Zeitschrift *LOOK* (für 25 Dollar) verkaufte: Sie zeigt einen Zeitungsverkäufer vor der Nachricht, die er zu verkaufen hat, nämlich der von Roosevelts Tod. Seinem Blick ist nicht zu entnehmen, ob er tief erschüttert oder vollkommen ungerührt ist; er scheint in eine entfernte Leere zu reichen. Im Folgenden verkaufte Kubrick zwei weitere Fotogeschichten an *LOOK*. Die eine zeigt seinen Literaturprofessor am New Yorker City College, Aaron Traister, der den «Hamlet» gibt, und dabei alle Rollen selber spielt (diese Doppelung werden wir in seinen Filmen wiederfinden und sie wird in seinem ersten Spielfilm zum Prinzip der Darstellung). Die zweite zeigt den Mittelgewichtsboxer Walter Cartier. Schließlich verließ Kubrick die Schule, wurde einer der festen Fotojournalisten der Zeitschrift und unternahm in ihrem Auftrag eine Reihe von Reisen. «Aus Mitleid», sagte Kubrick später, habe man ihm den Job gegeben, und er beschrieb sich selbst als einen «mageren, ungekämmten Jungen, der seine Kamera in einer Papiertüte versteckte, damit man ihn nicht für einen Touristen hielt». Nein, mit einem touristischen Blick hatten seine Bilder wirklich nichts zu tun. Er suchte weder das Monumentale noch das Pittoreske, nicht einmal das Verborgene. Wenn man seine Bilder im Nachhinein sieht – unabhängig davon, wieviele Themen seiner späteren Filme man darin entdecken möchte – fällt vor allem die Vermeidung der «leichten Beute» auf, eine «Situation», kein Drama, wollte er zeigen.

Einige seiner Fotogeschichten weisen in der Tat schon ein Interesse an den späteren Motiven seiner Filme auf, ein Vergnügen am Absurden, die Neugier für jenen «leeren» Moment, in dem ein Mensch nicht zu blicken weiß (wie in seiner Bilderreihe über Leute im Wartezimmer eines Zahnarztes). «Sie gaben mir», erzählt Kubrick über seine Arbeit bei *LOOK* in den

Jahren, «die Möglichkeit zu erleben, wie es in der Welt wirklich zugeht. Wäre ich aufs College gegangen, ich wäre nicht Regisseur geworden, sondern irgend etwas wie Wissenschaftler, Jurist oder Mediziner.» Aber zu dieser Zeit war er auch schon ein hoffnungsloser Film-Buff. An den Wochentagen verbrachte er seine Abende in der Filmabteilung des Museum of Modern Art, um sich die alten Filme anzusehen, am Wochenende sah er die Erstaufführungen in den Kinos an.

Kubricks Fotos zeigen nicht die dramatische Aktion, wollen selten auf etwas Sensationelles oder Melodramatisches hinaus. Wir sehen den Boxer vor dem Kampf, sein Blick ist irgendwo hinauf, ins Leere gerichtet. Es mag Angst sein, Konzentration, vielleicht sogar so etwas wie Trauer. Oder wir sehen einen kleinen Jungen, der eine Zeitung mit einem großformatigen Bild vor sich hat sinken lassen und mit den großen Augen des Kindes aus dem Fenster sieht, als wollte es erforschen, ob es da «draußen» wirklich das gibt, was in den Bildern versprochen oder angedroht wird. In seinen Fotografien sucht Stanley Kubrick stets die Augen der Menschen, die er in einer durchaus rätselhaften Situation zeigt. Es entsteht eine Art rationaler *Suspense* in diesen Bildern: Was mögen diese Menschen in diesem Augenblick denken? Die Antwort kann natürlich nur vollkommen subjektiv und irrational ausfallen. Aber eine andere, vielleicht noch beunruhigendere Frage ist: Was sehen sie? Weder das Bild gibt darauf eine Antwort – in der Mehrzahl von Kubricks Fotografien sehen die Menschen in eine Leere, die jenseits der konkreten Situation liegt, in der sie sich befinden – noch die Situation (die «Story» des Bildes) – Kubrick fängt vor allem Augenblicke des Übergangs, eigentlich «blinde Stellen» im Leben der Menschen ein, Momente, in denen sie, wie man so sagt, nicht ganz bei sich, noch nicht einmal «ganz da» sind. Aber wo sind sie?

Immer wieder werden wir diesen Augenblicke auch in seinen Filmen begegnen, in der furchtbarsten Version als aufgerissene Augen, die doch blind bleiben müssen, weil sie zuviel oder zuwenig sehen. Der Blick, diese Institution, die die Innenwelt mit der Außenwelt zu synchronisieren hat, bewirkt bei Kubrick eher das Gegenteil. Und auch dies ist in seinen Fotografien für *LOOK* gegenwärtig: dass dieser Blick, der sich verzweifelt an der Welt entleert, den Menschen auf eine radikale Weise einsam macht.

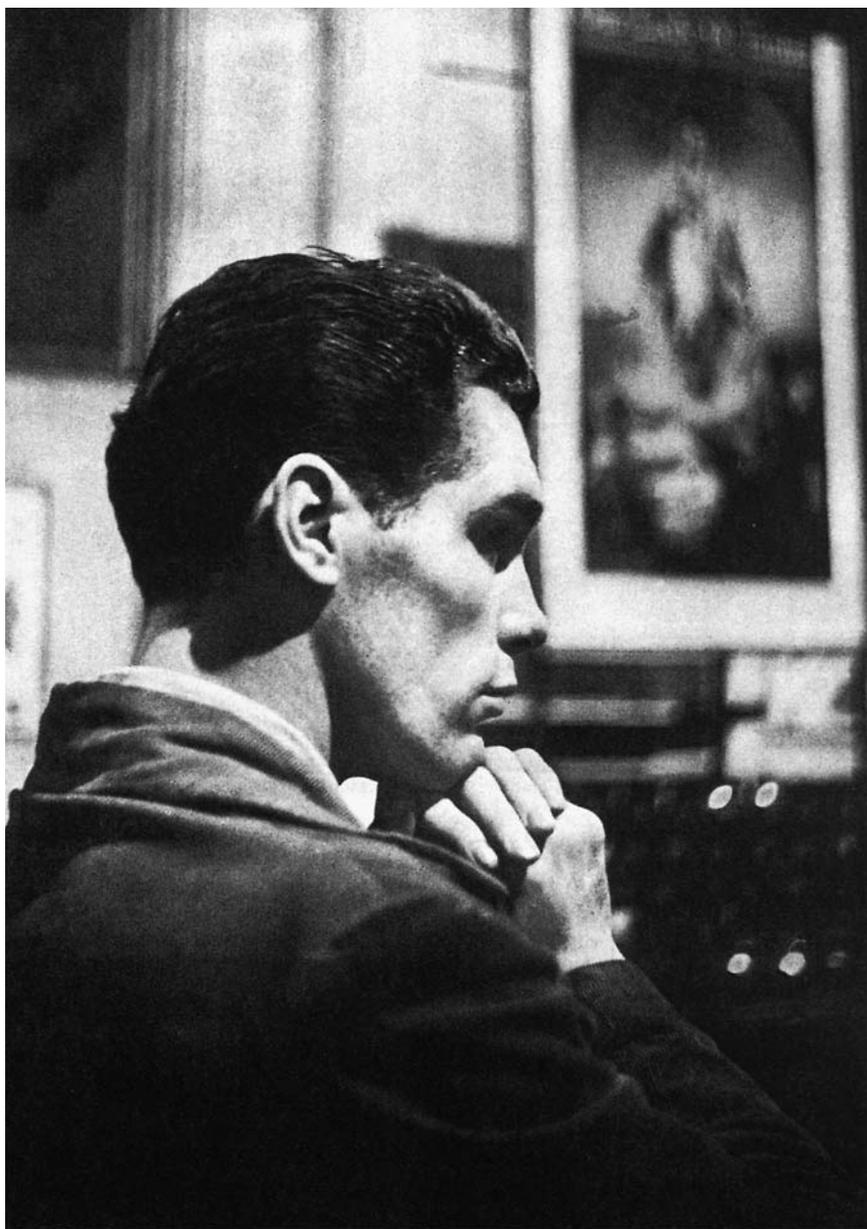
Es ist der Blick, der keine eigene Expressivität hat und sich deshalb gegen die Welt auch nicht mehr zur Wehr setzen kann. Eines der bekanntesten seiner Bilder vom Boxer Walter Cartier zeigt den Augenblick, in dem der Schlag kommt, der unabwendbar den Schmerz, die Niederlage, die Ohnmacht bringen könnte. Eine andere Serie zeigt Menschen im Wartezimmer eines Zahnarztes (Kubricks Papiertüte muss dabei als Tarnung hervorragend funktioniert haben); der Augenblick von Krise und Schmerz wird bald kommen, wo aber soll man bis dahin mit sich selber hin, und was soll man sehen? Die doppelte Gewissheit, die Gewissheit des Schmerzes (eines kleinen Todes) und die Gewissheit der Zeit, machen den Blick leer.

Schon damals stand Stanley Kubrick in dem Ruf, ein «Besessener» zu sein, der an einer simplen Fotostory, wie sich sein Freund Alexander Singer erinnert, arbeitete, «als würde er ›Krieg und Frieden‹ drehen». Daneben beschäftigte er sich weiterhin mit Naturwissenschaften und war ein manischer Kinogänger mit einer Vorliebe für europäische Regisseure wie Federico Fellini, Michelangelo Antonioni und Ingmar Bergman. Kubrick gehörte in dieser Zeit zu den Stammgästen der Filmabteilung des Museum of Modern Art. Er war dort, «jedesmal, wenn das Programm gewechselt wurde». Seine erklärten Favoriten damals waren Elia

Kazan, den er wegen seiner Schauspielerführung schätzte, und Max Ophüls, «den Meister der eleganten Anschlüsse». Trotzdem nannte er beide, Ophüls und Kazan, nicht, als er pflichtschuldigst über die zehn für ihn wichtigsten Filme Auskunft gab. Seine theoretischen Vorlieben lagen auf der Montagetheorie von Pudowkin, die Kubrick nach eigenen Aussagen mehr als die von Eisenstein beeinflusst haben. Eisenstein dagegen schätzte er als Inszenator der einzelnen Szenen, so sehr wie Charles Spencer Chaplin. «Bei Eisenstein ist alles Form ohne Inhalt, während es bei Chaplin nur Inhalt, dafür aber keine Form gibt», behauptete er. Das mag ein wenig arg apodiktisch klingen, es bezeichnet aber wohl am besten den Beginn einer cineastischen Suchbewegung. Nicht eine Mitte wird in Kubricks Filmen gesucht, mit Freud, Schopenhauer und Nietzsche im Gepäck vielleicht, mit dem Gefühl des Jazz, der sinnlichen Nähe der Fotografie und der Logik des Schachspiels, sondern eine neue Verbindung.

Vor allem aber liebte Kubrick die Lektionen, die aus schlechten Filmen zu erhalten waren: «Ich war mir bewusst, dass ich nicht die geringste Ahnung von Filmkunst besaß; ich war aber aber auch andererseits fest davon überzeugt, dass meine Filme auch nicht schlechter werden könnten als der Großteil der Filme, die ich mir ansah. Schlechte Filme ermutigten mich geradezu, auch einmal zu versuchen, einen Film zu drehen.»

Kubrick heiratete die Studentin Toba Metz, zog mit ihr nach Greenwich Village und arbeitete zusammen mit seinem ehemaligen Schulfreund Alexander Singer für die Produktionsfirma der legendären Wochenschau *MARCH OF TIME* (nebenbei Einfluss und Nukleus für Regisseure und Techniker der *semi-documentaries*, jener Gangster- und Polizeifilme, die nach den Schattenspielen des *film noir* auf die Authentizität



Der Boxchampion Walter Cartier. Fotografie von Stanley Kubrick aus dem Jahr 1949