

Andreas Jacke

Stanley Kubrick

Eine Deutung der Konzepte seiner Filme



Psychosozial-Verlag

Andreas Jacke
Stanley Kubrick

IMAGO
Psychozial-Verlag

Andreas Jacke

Stanley Kubrick

Eine Deutung der Konzepte seiner Filme

Psychosozial-Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

E-Book-Ausgabe 2014

© der Originalausgabe 2009 Psychosozial-Verlag

E-Mail: info@psychosozial-verlag.de

www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Sys-
teme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Regisseur Stanley Kubrick

am Set von »Shining« (1980) © ullstein bild 2008

Umschlaggestaltung & Satz: Hanspeter Ludwig, Wetzlar

www.imaginary-world.net

ISBN Print-Ausgabe 978-3-89806-856-7

ISBN E-Book-PDF 978-3-8379-6687-9

Inhalt

Vorwort: Ein kurzer Lehrgang über männliche Autonomie	7
1. Ein Blick in den Spiegel: Die Fotoarbeiten (1946–1950)	23
2. Der erste Spielfilm: <i>Fear and Desire</i> (1953)	33
3. Das realistische Bild eines Boxers: <i>Killer's Kiss</i> (1955)	37
4. Der Plan und seine Umsetzung: <i>The Killing</i> (1956)	55
5. Die Frage nach der gerechten Führung: <i>Path of Glory</i> (1957)	65
6. Ein Monumentalfilm über Liebe und Macht: <i>Spartacus</i> (1960)	79
7. Im Schatten der Weltliteratur: <i>Lolita</i> (1962)	95
8. Kubricks Version eines James-Bond-Films: <i>Dr. No</i> oder <i>Dr. Strangelove</i> (1964)	127

9.	Auf der einsamen Suche nach den ersten und den letzten Dingen: <i>2001: A Space Odyssey</i> (1968)	151
10.	Der destruktive Kobold aus dem Unbewussten: <i>A Clockwork Orange</i> (1971)	189
11.	Die traurige Zeit des Erhabenen: <i>Barry Lyndon</i> (1975)	221
12.	Auf der Schwelle zwischen innen und außen: <i>The Shining</i> (1980)	243
13.	Ein später Film über den Vietnamkrieg: <i>Full Metal Jacket</i> (1987) ist nicht <i>Apocalypse Now</i>	287
14.	Ein misslungener Film über die Subversion des Begehrens: <i>Eyes Wide Shut</i> (1999)	307
15.	Der Film über den Holocaust, der fehlt: <i>Aryan Papers</i> (1993)	337
	Literatur	355

Vorwort: Ein kurzer Lehrgang über männliche Autonomie

»Die Kraft seiner Filme entsteht aus einem Gefühl
frustrierender Unausweichlichkeit.«
(Kolker 2001, S. 173)

Stanley Kubrick hat den Ruf, einer der wichtigsten Regisseure in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu sein. Seine Filme, allen voran *A Clockwork Orange*, haben bis heute eine außerordentliche *Popularität*. Sein Werk, in dem er schließlich alle Sektoren von der Auffindung eines geeigneten Filmstoffs bis zur Vorführung in passenden Kinos kontrolliert hat, steht sowohl für hohe technische als auch inhaltliche Qualität. Und Kubrick, der fast immer seine eigenen Wege gegangen ist, hat bewiesen, dass *anspruchsvolle* Filme durchaus große Publikumserfolge sein können. Kommerz und Kunst müssen keinen Gegensatz bilden, wenn nur zwei Regeln respektiert werden: zum einen der Wille, tatsächlich bedeutsame, filmische Aussagen zu treffen, und zum anderen, diese tatsächlich in eine ansprechende Form für den Zuschauer zu bringen.

Dabei liegt in der Haltung dieses Regisseurs ein solch mutiger, künstlerischer Eigensinn, dass man, ohne allzu viel Kühnheit an den Tag zu legen, von einem *männlichen Trotz* sprechen kann. Kubricks Methode wurde von keinem anderen als Malcolm McDowell, dem Darsteller des Alex in *A Clockwork Orange*, einmal zitiert. Auf die Frage nach seiner Arbeitsweise antwortete er dem Schauspieler: »Well, I never shoot anything I don't want« (Seeflen 1999, S. 24). Kaum ein anderer Regisseur würde eine solche selbstbewusste Aussage über sich treffen können. Kaum ein anderer Regisseur nahm es schließlich in Kauf, lieber gar keinen als einen schlechten Film zu drehen. Hier liegt Kubricks große Stärke – und gleichzeitig führte ihn dieser hohe Anspruch oft bis an die Grenzen seiner Möglichkeiten.

Dieses sich bereits früh abzeichnende Streben nach *Autonomie* (Kiefer aus: Kinematograph 2004, S. 29) ermöglicht ihm ein Werk, das von ihm ab dem Zeitpunkt seines Erfolgs sehr frei gestaltet werden konnte. Er unterscheidet sich darin grundsätzlich von dem anderen Titanen der Filmgeschichte, Orson Welles, dem es nie gelang, die wirtschaftliche Kontrolle über seine Filme zu erlangen (Ciment 1982, S. 36). Und zugleich ist der männliche Eigensinn auch immer wieder ein wichtiges Thema *in* Kubricks Filmen. Ein wesentliches Motiv in seinem Werk ist das Drama der Selbst- oder Fremdbestimmung, das Problem der für ihn primär männlichen Unabhängigkeit und ihrer notwendigen Einschränkungen. Einerseits zeigt er dabei oft, wie Männer an ihrem Eigensinn zugrunde gehen, andererseits fasziniert dabei die enorme Kraft ihres aufrichtigen Willens. Manchmal nimmt dieses Streben nach männlicher Selbstbehauptung jedoch bereits eine *wahnsinnige* Form an – beispielsweise in *The Shining* – und wendet sich dann gegen alle Konventionen, die als primär weibliche Codierungen verstanden werden. Dann fallen die Männer in eine *archaische* Kulturstufe zurück, vor der Kubrick aber auch die Zukunft unserer Zivilisation möglicherweise nicht gut genug geschützt sieht. Im Krieg als Rückfall in eine primitivere Organisationsform offenbart sich das zuweilen *irrsinnige* Kalkül, auf dem die moderne Gesellschaft basiert. Dem Konflikt zwischen dem Wunsch nach männlicher Autonomie und einer Gesellschaftsordnung, die *zu sehr* vom Kampf um Macht als vom Interesse an sozialen Bindungen getragen ist, wurde er dabei stets gerecht.

Der Regisseur gibt sich dabei aber wohl kaum jenem genialen Schöpferkult hin, den einige seiner Rezipienten in ihn hineininterpretiert haben (Kirchmann 2001, S. 41f.), sondern er reflektiert umgekehrt in äußerst präzisen Bewegungen das Scheitern männlicher *Selbstüberschätzung*. Dabei wurde Kubrick oft ein kalter, distanzierter Blick vorgeworfen. Seine Filmbilder halten den Zuschauer tatsächlich auf Distanz, um ihm die *aktive* Möglichkeit zu lassen, sie zu interpretieren. Diese Bilder enthalten zunächst einen hohen Grad an Neutralität und wollen nicht bedingungslos verführen, sondern geduldig konfrontieren. Kubricks kafkaesker Realismus, indem er fantastische Geschichten mit einem möglichst detailgetreuen realistischen Setting erzählt (Kirchmann 2001, S. 30f. u. 251), liefert hochgradig durchreflektierte Parabeln auf das Scheitern des *menschlichen* Individuums und der Gesellschaft.

Sein *pessimistischer* Blick auf die Menschheit wurde ihm oft vorgeworfen, entspringt aber wohl kaum nur einer persönlichen Ansicht als vielmehr einer *realistischen* Beschreibung. Nach Jan Harlan glaubte Kubrick nicht daran, dass die Menschheit ewig existieren würde. Wie alles andere sah er auch sie unter dem Verdikt der Vergänglichkeit. Zugleich konnte der Regisseur aber aus dieser realistischen Einschätzung auch einen völligen Optimismus für die unmittelbare Zukunft schöpfen. Und kaum ein anderer Filmmacher entfaltete eine so enorme Faszination für die Koordinaten von Raum und Zeit, innerhalb derer sich der Mensch befindet. Dieser philosophische Standpunkt, welcher das Drama der menschlichen Selbstbehauptung einfach als eine Vermessenheit überschaubar macht, ist es, der ihm eine grundlegende *positive* Haltung ermöglicht. Kubricks Filme verachten die in ihnen handelnden Personen nie, weil sie sie sich keinen Illusionen über das menschliche Drama hingeben, das immer auch eine negative Seite besitzt. Kubricks *philosophischer* Horizont stellt sich dabei keineswegs jenseits von Gut und Böse, sondern akzeptiert *nur* die destruktiven Seiten des Menschen. Seine Filme parodieren in zugespitzter Form die in ihr agierende Männlichkeit, um deutlich werden zu lassen, welchen verheerenden Zielen sie zuweilen nachjagt.

In seinem wichtigsten Film *2001: A Space Odyssey* (1968) formuliert der Regisseur einen überwältigenden, philosophischen Ansatz aus Musik und Bildern, welcher den winzigen Menschen ganz gezielt in die ihn völlig überragenden Dimensionen von Raum und Zeit stellt, um ihm seinen Platz deutlich vor Augen zu führen. Der Film erzählt keine Theorie. Er versucht, die Erfahrung des Weltraums und der menschlichen Evolution spürbar werden zu lassen.

Nach meiner Ansicht lässt sich Kubricks Fähigkeit, eine ganz eigene Weltsicht mit einer unglaublichen Kraft in diesen Dimensionen visuell zu entfalten, allenfalls mit dem russischen Regisseur Andrej Tarkowskij vergleichen. Tatsächlich nahm dieser selbst auch einmal diesen Vergleich vor. In Tarkowskij eigenwilliger Auftragsarbeit *Solaris* (1972), welche auch ein Baustein im Kampf der Großmächte um die Vorrangstellung im Weltraum war, kann man eine Antwort des Ostens auf *2001* sehen. Tarkowskij's poetischer Realismus *verzichtete* dabei fast ganz auf das Vorführen von Weltraumtechnik, welche durch eine sehr lange, verfremdete Autofahrt am Anfang ersetzt wurde. Er nahm eine bereits gedrehte

Szene von Chris Kelvins (Donatas Banionis) Flug zur Raumstation Solaris sogar gar nicht in seinen Film herein. Kelvin fliegt auch jetzt einfach zivil gekleidet ohne Raumpfanzug zu dieser Station. Tarkowskij betonte, dass er den Flug so *alltäglich* wie möglich aussehen lassen wollte (Jansen 1987, S. 119). Er bot nach meiner Ansicht mit einer gänzlich anderen Ästhetik, aber einer durchaus ähnlichen Fragestellung, die wichtigste Ergänzung zu *2001*.

Kubricks Filme haben bei aller Begeisterung innerhalb der Filmkritik zugleich auch immer wieder heftige *negative* Reaktionen hervorgerufen. So hat ein wichtiger deutscher Filmkritiker wie Peter W. Jansen, der in seinem Buch über Kubrick aus den 80er Jahren zweifellos große Sympathien bekundet, darauf hingewiesen, dass dieser Regisseur *bloß* ein meisterhafter Schüler sei, der alles, was er kann, von Anderen gelernt hat und dessen Filme deshalb »ohne jedes Geheimnis« seien (Jansen 1984, S. 10). Dass Kubrick in der Tat viele seiner Inspirationen nicht aus den Tiefen seiner *genialen* Seele, sondern aus der Film- und Literaturgeschichte genommen hat, lässt sich kaum verheimlichen. Es hinderte ihn aber nicht daran, diese Elemente zu einem völlig neuen Mosaik zusammensetzen. Der Eindruck, den Jansen beschreibt, dass beispielsweise *2001* aufgrund der angeblich vollkommenen Kontrolle durch den Regisseur kein wirkliches, sondern nur ein *berechnetes* Geheimnis verberge (Jansen 1984, S. 134), lässt sich aber kaum nachvollziehen. Denn hinter den scheinbar völlig transparenten Bildern entwickelt gerade dieser Film eine so schwierige, philosophische Struktur, deren Geheimnis mit seinen vielen Implikationen sich kaum aufschlüsseln lässt. Andererseits gehört Kubrick zu jener Generation von Regisseuren, die sich deutlich auf einen bereits bestehenden Fundus von Erfahrungen bezieht. Ein perfekter Plan und künstlerische Intuition schließen sich beim Filmemachen sowieso niemals aus. Und vielleicht suggeriert dieser Regisseur in allen Punkten seiner Produktion die größtmögliche Kontrolle, nur um am Ende etwas auszusagen, was sich *jeder* Kontrolle entzieht. Sicherlich haben Kubricks Filmbilder immer eine klare, geordnete Transparenz. Und er lässt dem Zuschauer auch genügend Zeit, um sie zu betrachten. Ebenso verhält es sich mit der klaren Gliederung der Geschichten, die er erzählt, und ihrem einfachen und oft linearen Ablauf. Kubricks Akzente auf allen Ebenen sind, wie Steven Spielberg gesagt hat, stets *überdeutlich*. Er malt nicht mit

einem Bleistift feine Striche, er nimmt den dicksten Pinsel und malt ein wuchtiges Bild (Dokumentation, Harlan 2001). Hinter diesem barocken, üppigen Stil, der sein Werk ausmacht, versteckt sich aber eine feinsinnige Reflexion, die nicht einfach zu erkennen und zu deuten ist und in der zugleich das besondere und eigensinnige dieser Bilder liegt.

Man kann Filme dieses Regisseurs *immer* wieder sehen, sie verlieren nicht wie andere Werke an Faszination. Im Gegenteil: Ihre Aussage ist so subtil mit der Realität *verwoben*, dass sie den Zuschauer immer wieder erneut treffen können. Das ist auch das erklärte Ziel von Kubrick (Kinematograph 2004, S. 27). Und diese Bilder haben in ihrer Deutlichkeit und Perfektion einen enormen ästhetischen Reiz. Aufgrund dessen, dass jeder Kubrick-Film beim zweiten Sehen noch besser wird als beim ersten Mal, hat er kaum rasche Bestseller, aber über lange Zeiträume viele »Longseller« produziert (Jansen 1984, S. 182). Und ihre Aussagen gehen über ihre Entstehungszeit hinaus. Deshalb ging es ihm in seinem letzten Projekt *Eyes Wide Shut* auch nicht darum, die zugrunde liegende *Traumnovelle* von Arthur Schnitzler tatsächlich zu modernisieren. Er wollte in vielen Punkten einfach bei Schnitzlers Vorlage bleiben. Kubrick hatte sich die Rechte für den Stoff bereits 1970 gekauft und sich seitdem bereits mehrmals mit der Verfilmung der Novelle beschäftigt. 1975, nach *Barry Lyndon*, hatte er laut Jan Harlan sogar kurzfristig den Plan, den Stoff mit Woody Allen in der Rolle eines ernsthaften jüdischen Arztes in New York zu besetzen (Castle 2005, S. 130). Dies ist vielleicht das exklusivste Beispiel für den langen *Wandlungsprozess*, den ein Filmstoff bei dem Regisseur durchlief, bis er zu seiner endgültigen Form fand, die immer von der größtmöglichen *Qualität* geprägt war.

In allen Etappen einer Produktion brauchte Kubrick länger als andere. Dabei war die Suche nach einem Stoff, der sich für eine gute Filmhandlung eignete, schon eine erste Hürde, die für ihn nicht einfach zu nehmen war (Walker 1999, S. 17). Der vermutlich *belesenste* Regisseur der Filmgeschichte stellte dann sehr gründliche Recherchen an, wenn er sich für ein Thema entschieden hatte. Nach 2001 sagte Kubrick gegenüber der Zeitschrift *BOOKS*: »Es dauert ein Jahr, bis ein Gedanke ein solches Stadium von Besessenheit erreicht hat, dass ich weiß, was ich wirklich damit machen kann« (Seeßlen 1999, S. 25). Diese lange kognitive Vorbereitungszeit hing damit zusammen, dass es sich ausschließlich um

Literaturvorlagen handelte, die er »vorfabrizierte Ideen« nannte, welche dann von ihm weiterverarbeitet wurden (Seeßlen 1999, S. 26). Die *Transformation* dieser in Sprache ausgedrückten Ideen von immer wieder anderen Autoren in das Medium Film war äußerst schwierig. Hinzu kam, dass Kubrick dabei immer wieder nach neuen, eigenen Bildern suchte, die in der Lage waren, die Idee, die er in dem vorgegebenen Stoff sah, tatsächlich zum Ausdruck bringen zu können. Wenn man näher hinsieht, entfernen sich die Filme oft ganz deutlich von ihrer Vorlage und liefern eine sehr *eigensinnige* Interpretation des Inhalts, welche mit ihrer Visualisierung einhergeht. Kubrick nahm, was er gut fand, er veränderte, was ihm nicht gefiel oder sich eben nicht zur Verfilmung eignete. Er kam dabei stets zu einem ganz eigenen und äußerst einprägsamen Gestus.

Der Regisseur betrieb dabei immer eine äußerst genaue und umfangreiche Recherche. Das *Archiv* ist der Ort, dem sich kaum ein anderer so konsequent widmete wie Kubrick und mit dessen Hilfe er seinen Werken auch eine »Autorität« verleihen konnte (Derrida 1997, S. 12). Das Archiv war ein Garant für den Realitätsgehalt seiner Filme, und es erlaubte ihm, umfangreiche Reflexionen anzustellen. Kubrick war immer ein Experte mit wissenschaftlichen Dimensionen, wenn er über ein Thema arbeitete. Er *sammelte* alle Fakten, die er darüber aufreiben könnte. So sagte Barbara Baum, die Kostümbildnerin von *Aryan Papers*: »Ich denke, dass er wahnsinnig viel sammelte in seinem Kopf, tausend Eindrücke aufnahm, daraus etwas machte. Die Entscheidung, dabei zu bleiben, die fällt da noch nicht, damit man immer wieder etwas verbessern kann« (Kinematograph 2004, S. 230). Kubricks Filme leben nicht zuletzt davon, dass sie bis ins letzte Detail hinein sorgfältig durchkomponiert sind. Alle Faktoren sind genau überlegt, und wie im Barock wird ein Reichtum an Möglichkeiten, ein enzyklopädisches Wissen, zunächst einmal geschaffen, um dann die beste Variante daraus auswählen zu können. Und diese Wahl enthielt immer ein *innovatives* Element. *Barry Lyndon* beispielsweise ist ein Historienfilm, wie es zuvor und auch wohl danach keinen gegeben hat. Er stellt die Erwartungen, die mit dem Genre verbunden sind, durch seinen völlig eigensinnigen Stil total auf den Kopf (Walker 1999, S. 233). Kubricks Drang, immer wieder etwas Neues herstellen zu wollen, geht soweit, dass er sich nicht einmal selbst *wiederholen* wollte. Der Schwerpunkt seiner Arbeit liegt dabei weniger in der Schöpfung als vielmehr in

einer sehr geschickten, innovativen *Montage*. Kubrick, der im Schnitt das Spezifische des Films sah, weil es diesen Vorgang ausschließlich in dieser Kunstform gibt (Walker 1999, S. 13), hat nie versäumt, auf allen Ebenen von der Montage Gebrauch zu machen. So wurden beispielsweise im Bereich von Bild und Musik Zusammenhänge hergestellt, die es so zuvor noch nie gegeben hatte. Prägnantestes Beispiel hierfür sind die futuristischen Bilder von *2001*, unter die er klassische Musik legte. Oder die Geschichte wurde innerhalb einer Struktur erzählt, die vollkommen *untypisch* ist. Oder die Schauspieler wurden zu Gesten animiert, die innerhalb der Szene einen äußerst eigenwilligen Eindruck hinterließen. Und stets behielt es sich der Regisseur vor, eine noch bessere Variante zu finden oder die Mischung zu verändern. Kubrick suchte nach immer noch geeigneteren – und das heißt *interessanteren* – Zusammenstellungen der einzelnen Elemente. Das Konzept einer barocken Sammlung liefert den Grundstock für die immer weiter fortschreitende Selektion, die das Material unaufhörlich auf eine neue und bessere Weise zusammenfügen will. Da Kubrick seine Filme selbst geschnitten hat, wurde auch hier stets das *gesamte* aufgenommene Material gesichtet und ausgewertet, bevor es dann häufig genug auf den Rhythmus der Musik geschnitten wurde. Also auch im tatsächlichen Schnitt fand eine weitere kreative und optimierende Zusammenfügung statt.

Diesen Prozess, das Ausprobieren vieler Möglichkeiten auf der Suche nach der besten Lösung, durchliefen alle Phasen der Herstellung. So nahm er auch entschieden mehr Takes auf als andere. Scheinbar simple Szenen, wie das Aussteigen des Kochs Halloran aus einer Schneekatze in *The Shining* oder der Gang von Jack Nicholson über die schneebedeckte Straße, wurden bis zu 50 Mal in unterschiedlichen Formen aufgenommen, bis der Regisseur sich endlich zufrieden gab. Die Zeiträume, innerhalb derer er drehte, sind deshalb sehr groß. Aber auch die Zeiträume zwischen den Filmen wurden immer größer. Und wie Martin Scorsese richtig anmerkte, ist *ein* Film von Kubrick vielleicht auch soviel Wert wie *zehn* Filme von einem anderen Regisseur (Dokumentation, Harlan 2001). Diese zeitlich ausgedehnte Arbeit innerhalb einer äußerst sorgfältigen Produktion ermöglichte dann die Wiederholung und zeitliche Ausdehnung in der Rezeption. All dies spricht für eine enorme Arbeit der *Verdichtung*, der Kubricks Interesse wohl auch tatsächlich galt. Nur