



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Stanley Kubrick - Autorenfilmer in der Tradition der
Nouvelle Vague“

verfasst von

Martin Seiwald

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl

Ich danke meinen Eltern
für ihre liebevolle Unterstützung,
durch die sie mein Studium ermöglicht haben.

Großer Dank gilt auch allen,
die mir beim Schreiben der Diplomarbeit
zur Seite gestanden sind.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Autorenfilm - ein Überblick.....	4
3. Nouvelle Vague.....	10
3.1. Vorgeschichte.....	10
3.2. Die Kamera als Federhalter.....	13
3.3. Cahiers du cinéma.....	15
3.4. Eine gewisse Tendenz im französischen Film.....	19
3.5. Politique des auteurs.....	23
3.6. Der Übergang in die filmische Praxis.....	28
4. Stanley Kubrick - Autorenfilmer.....	33
4.1. Jugend.....	33
4.2. Frühe Filme.....	34
4.3. Die Herausbildung einer eigenen Handschrift.....	35
4.3.1. Fear and Desire.....	35
4.3.2. Killer's Kiss.....	37
4.3.3. The Killing.....	40
4.3.4. Paths of Glory.....	43
4.4. Spartacus: Ein Kompromiss auf dem Weg zur Unabhängigkeit.....	48

4.5. Das Verlangen nach uneingeschränkter Kontrolle.....	53
4.6. Die Handschrift eines bewunderten Perfektionisten.....	57
4.6.1. Musik.....	58
4.6.2. Erzähltechniken.....	61
4.6.3. Schicksal und Zufall.....	65
4.6.4. Spiegelung, Verdopplung und Symmetrie.....	67
4.6.5. Mensch und Maschine.....	69
4.6.6. Die Störung im System.....	70
5. Conclusio - Stanley Kubrick, ein auteur.....	75
6. Bibliographie.....	81
7. Filmographie.....	85
Abstract.....	87
Lebenslauf.....	88

1. Einleitung

Am Beginn dieser Arbeit stand meine Faszination für den Autorenfilm.

Außergewöhnliche Filme mit persönlicher Ausdrucksweise, die fernab von allen Hollywood-Konventionen entstanden sind, haben für mich seit jeher eine enorme Anziehungskraft. Werke, die sich den ewig wiederholenden Regeln des Mainstreamkino widersetzen, schaffen es immer wieder, ihr Publikum zu verblüffen. Der Moment der Überraschung ist etwas, das ich an diesen Filmen besonders schätze.

Die *Nouvelle Vague* hat versucht sich gegen die vorherrschende filmische Praxis aufzulehnen und Platz für neue Filmproduktionen zu schaffen. Die jungen Filmkritiker der 1960er Jahre kritisierten in ihren Artikeln das damals veraltete französische Kino, da es sich nur noch selbst reproduzierte. Es ging ihnen um eine neue Haltung zum Kino und um eine Steigerung der öffentlichen Wertschätzung des Mediums Film. Der Film sollte als Kunst und der Regisseur als Künstler wahrgenommen werden. Regisseure, die einen Film maßgeblich beeinflusst haben und bei welchen über mehrere Werke hinweg eine Handschrift erkennbar war, bekamen den Titel *auteur* verliehen. Im Gegensatz zu herkömmlichen Regisseuren, die ihre Filme lediglich als Job betrachteten, war für die Vertreter der *Nouvelle Vague* ein *auteur* ein Künstler, der mit seiner Inszenierung ein einzigartiges persönliches Werk erschuf. Wichtig für die Produktion eines solchen Filmwerks waren demnach natürlich auch spezielle Arbeitsbedingungen, die einem Regisseur freie künstlerische Tätigkeit erlaubten.¹

Mit ihren Artikeln in der Filmzeitschrift *Cahiers du cinéma* verkündeten die Filmkritiker die *politique des auteurs*, erreichten damit eine Veränderung in der Rezeption von Filmen und lösten eine bis heute andauernde Diskussion um den *auteur* aus. Als sie anfangs mit geringen Mitteln selbst begannen Filme zu drehen, wurden sie zu gefeierten Helden. Ihre unbekümmerte Art Filme entgegen allen Regeln zu machen, kam auch beim Publikum an und ihre Werke sind zu filmhistorischen Klassikern geworden.

¹ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 175ff.

Dem gegenüber steht Stanley Kubrick, ein amerikanischer Filmemacher, der in Hollywood berühmt wurde und dort riesige Produktionen mit gewaltigem Budget realisierte. Im amerikanischen Studiosystem wurden Regisseure mit Knebelverträgen an Produktionsfirmen gebunden und mussten sich dort meist dem Willen der Stars und Geldgeber fügen. Aber auch Regisseure, die in diesem Studiosystem arbeiteten, wurden von den Vertretern der *Nouvelle Vague* verehrt. So wurden unter anderem Alfred Hitchcock, Howard Hawks oder Otto Preminger von den Filmkritikern zu *auteurs* erhoben.² Ausschlaggebend war trotz der Tätigkeit in teilweise künstlerisch schwierigen Arbeitsverhältnissen, die Handschrift der Filmemacher. Die *auteurs* in Hollywood hatten sich erfolgreich in diesem Produktionssystem behauptet und konnten ihre eigenen Filme verwirklichen.

Bevor Kubrick in Hollywood tätig war, sammelte er seine ersten Erfahrungen in der Filmbranche jedoch ähnlich wie die Filmkritiker der *Nouvelle Vague*, indem er mit geringem Budget außerhalb der Studios zu drehen begann und selbst für alle Aspekte seines Films verantwortlich war. Die größten Erfolge feierte Kubrick aber erst später. Der Weg seines Aufstiegs innerhalb des amerikanischen Studiosystems zeigt deutlich, wie wichtig Kubrick bei der Produktion der Filme seine künstlerische Freiheit war und wie sehr er schließlich vollkommene Kontrolle über seine Werke verlangte. Kubricks außergewöhnliche Filme erklären, wie er zu einem autonomen Künstler wurde, der selbst bestimmen konnte, unter welchen Bedingungen er arbeiten wollte. Diese Voraussetzungen hatte er sich im Laufe seiner Karriere schwer erarbeitet und behielt sie bis zu seinem letzten Werk bei.

Ein weiterer wichtiger Punkt meiner Arbeit ist die Frage nach Kubricks Handschrift. Keiner seiner Filme gleicht dem anderen und sein Werk umfasst eine Vielzahl an Genres. Alle seine Filme enthalten aber etwas Besonderes und die meisten davon sind weltweit als Meisterwerke anerkannt. Die Eigenart der Werke liegt in der Liebe, der Detailverliebtheit und der enormen Besessenheit, die Kubrick seiner Arbeit entgegengebracht hat. Diese bedingungslose Haltung ist ein Teil von seiner Handschrift.

² vgl. Merschmann, "Autorentheorie", *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2274> , Zugriff: 30.5.2013.

Die wiederkehrenden Themen, wie die Gegenüberstellung von Mensch und Maschine oder System und Störfaktor sind nur einige der Komponenten, die dafür sprechen, dass Kubrick als *auteur* zu bezeichnen ist. In der folgenden Arbeit werde ich anhand der Filme und der Produktion dieser, genau untersuchen, was Stanley Kubricks Handschrift beinhaltet und was ihn zu einem *auteur* macht.

Das erste Kapitel dieser Diplomarbeit soll einen Überblick über den Begriff "Autorenfilm" und dessen geschichtliche Entwicklung geben. In den Kapiteln über die *Nouvelle Vague* werde ich dann genau auf die Entstehung und Bedeutung des *auteurs* und der *politique des auteurs* eingehen. Auch die filmische Praxis der Filmkritiker der *Nouvelle Vague* soll dabei nicht außer Acht gelassen werden.

Im Abschnitt zu Stanley Kubrick stehen zuerst seine frühen Spielfilme und sein Weg zu einem erfolgreichen Regisseur im Vordergrund. Der Film *Spartacus*³ und die Produktionsbedingungen des Films behandle ich in einem weiteren Kapitel. An diesem Beispiel lässt sich Kubricks Streben nach künstlerischer Autonomie gut festhalten. Die Einstellung des Regisseurs gegenüber dem Filmbusiness hatte sich während *Spartacus* verändert. Nach dieser Produktion war seine oberste Priorität, vollkommene Kontrolle über seine Arbeiten zu haben. Unter diesem Anspruch ist auch Kubricks weiterer Werdegang zu beurteilen.

Im letzten Teil der Arbeit gehe ich schließlich auf die in Kubricks Filmen immer wiederkehrenden Motive ein und untersuche seine Werke hinsichtlich einer durchgehenden Handschrift. Der Schlussteil fasst die Argumente, die für eine Handschrift des Regisseurs sprechen zusammen, verbindet die Übereinstimmungen zwischen der *Nouvelle Vague* und Kubrick und begründet schlussendlich, warum Stanley Kubrick als ein *auteur* im Sinne der *politique des auteurs* zu sehen ist.

³ *Spartacus*, Regie: Stanley Kubrick, USA 1960.

2. Autorenfilm - ein Überblick

Rund um den Autorenfilm gibt es in der Filmwissenschaft eine große Anzahl an Auseinandersetzungen und Untersuchungen. Dieser viel diskutierte Begriff hat daher auch eine geschichtliche Entwicklung hinter sich. Wenn man über Autorenfilm spricht oder schreibt, ist es somit wichtig, eine klare Bestimmung des verwendeten Begriffs darzulegen. Ich habe für meine Untersuchungen den Standpunkt der *Nouvelle Vague* gewählt. Bevor ich aber auf die Sichtweisen ihrer Vertreter genauer eingehe, werde ich einen kurzen Überblick über die Entwicklung und zu den verschiedenen Ausprägungen des Begriffs "Autorenfilm" geben.

Gemeinsam mit den Auseinandersetzungen über den Kunstcharakter des Mediums Film nach der Wende ins zwanzigste Jahrhundert, wurde der Begriff des "Auteurs" aus der bereits als Kunst etablierten Literatur in die zeitgenössische Diskussion über das künstlerische Potential des neuen Mediums Film übernommen. "Kino sollte zur Kunst werden, und um diesen Prozess zu ermöglichen, stand ihm einer der klassischen Begriffe der Kunsttheorie zur Verfügung. Dadurch konnte der künstlerische Status des Kinos gesichert werden."⁴

Noch im frühen zwanzigsten Jahrhundert meinte man mit Autorenfilm jedoch die Verfilmung von literarischen Werken, sofern diese von einem bekannten Schriftsteller stammten. Auch wenn mehr oder weniger bekannte Autoren aus der Literatur selbst Drehbücher anfertigten, galt dies als Autorenfilm. Das Wort "Autor" bezog sich damals auf den Schriftsteller und auf das dem Film zugrunde liegende geschriebene Werk, nicht auf den Regisseur.

"Die Filmstudios versprachen sich durch das Engagement bekannter, als seriös geltender, noch lebender Dramatiker und Romanciers z.B. ein verbessertes Ansehen des Kinos, eine hohe Anziehungskraft der Werke auf Besucherschichten, die bis dahin das Lichtspielhaus mieden, sowie die

⁴ Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 36.

Aufmerksamkeit der Presse (die den Film bis dahin als „nicht besprechenswert“ erachtete) und somit kostenlose Werbung."⁵

Sogar im Kunstfilm dieser Zeit wurde den Regisseuren nur dann der Autorenstatus zuerkannt, wenn sie selbst Verfasser der Drehbücher ihrer Filme waren.⁶

Aber bereits vor dem zweiten Weltkrieg begann zwischen Regisseuren und Produzenten ein regelrechter Kampf um den Autorenstatus. Regisseure waren meist Angestellte einer Produktionsfirma und ihr Ansehen dort war meist sehr schlecht. Um künstlerische Anerkennung erlangen zu können, waren Machtkämpfe gegen die Filmstudios und Produzenten unumgänglich. Auf Filmplakaten waren ihre Namen nur dann zu finden, wenn sie bereits vom Theater bekannt waren und so für Werbezwecke verwendet werden konnten.⁷ In dieser Zeit wurde hin und wieder der Begriff *Filmkünstler* vergeben, um auf besonders einfallsreiche und begabte "Schöpfer" aufmerksam zu machen.⁸

Erst in den 1950er Jahren begann sich langsam eine andere Sichtweise zu etablieren. Die Filmkritiker der Filmzeitschrift *Cahiers du cinéma* stellten den Regisseur eines Filmes ins Zentrum ihres Interesses. An ihm wurde entschieden, ob ein Film als Autorenfilm angesehen wurde, oder nicht. Ein Regisseur konnte nur als *auteur* bezeichnet werden, wenn er dem Film maßgeblich seinen Stempel aufdrückte und über mehrere Filme hinweg ein wiedererkennbarer, persönlicher Stil feststellbar war.⁹ So entstand durch die programmatischen Entwürfe der Filmkritiker der *Cahiers du cinéma*, die in Kritiken, Artikeln und polemischen Schriften mündeten, schließlich die *politique des auteurs*. Unter "Politik" ist eine gewisse Haltung gegenüber dem Medium Film und dem Regisseur als künstlerische Instanz zu verstehen. Der Begriff zeigt die Forderung

⁵ Lenk, "Autorenfilm: Frühzeit", *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3657> , Zugriff: 29.5.2013.

⁶ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 155.

⁷ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 154f.

⁸ vgl. Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 37.

⁹ vgl. Stiglegger, *Splitter im Gewebe*, S. 12.

nach einer Veränderung der gesellschaftlichen Betrachtungsweise des *auteurs* und seiner Werke.¹⁰

Zentrale Punkte der *politique des auteurs* waren die Wertschätzung der Arbeit der starken Regisseure zu steigern, Filme mit persönlicher Handschrift von den anderen abzuheben und den Kunstcharakter dieser Filme zu bekunden.¹¹

Als die Kritiker der *Cahiers du cinéma* schließlich selbst in die Filmpraxis einstiegen war der Erfolg vor allem zu Beginn sehr groß und die *Nouvelle Vague* zog ihre Kreise weit über den Kontinent. Vor allem in Europa wurden in den verschiedensten Ländern junge neue Filmentwicklungen hervorgerufen und beeinflusst. Ab den 1960er Jahren wurde in Polen, Japan, Großbritannien und in der Tschechoslowakei von "Neuen Wellen" gesprochen. Bis heute wird der Begriff immer wieder verwendet und angepasst. Meist soll damit eine aktuelle Umbruchsituation in einem bestimmten Land zum Ausdruck gebracht werden.¹²

Der deutsche Autorenfilm (bzw. *Neuer deutscher Film* oder *Junger deutscher Film*) in den sechziger Jahren hingegen wurde stark von der *Nouvelle Vague* und den Ansichten ihrer Vertreter geprägt. Trotz der vielen Ähnlichkeiten gibt es aber auch charakteristische Unterschiede. So waren die Themen der meist linksintellektuellen Filmemacher von den Einflüssen der 68er-Bewegung geprägt. Viele der Filme zeichnet eine stärkere und sehr kritische Hinwendung zu politischen Themen aus.¹³

Die *politique des auteurs* wurde auch in Übersee rezipiert. Der US-amerikanische Filmkritiker Andrew Sarris übersetzte die Haltung der Filmkritiker 1962 als *Auteur Theory*¹⁴, was aber auch inhaltlich mehr eine Modifikation als eine bloße Übersetzung bedeutete. Ebenso wie bei den Filmkritikern der *Cahiers*, ist Sarris Haltung aber als

¹⁰ vgl. Merschmann, "Autorentheorie", *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2274> , Zugriff: 30.5.2013.

¹¹ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 157ff.

¹² vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 42.

¹³ vgl. Brunner/Amann, "Junger deutscher Film", *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5680> , Zugriff: 14.3.2013.

¹⁴ siehe Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962".

Reaktion auf eine vorherrschende Bewertung von Filmen zu sehen. Er trat für eine künstlerische Sichtweise von einigen im Hollywood-Studiosystem produzierten Filmen ein. Diese wurden oft mit den Begriffen Zerstreungskino und kommerzielles Unterhaltungskino in Verbindung gebracht, obwohl Sarris auch in ihnen künstlerischen Wert erkannte. Bei seiner Theoretisierung und Systematisierung ging jedoch verloren, dass die *politique des auteurs*, auf die er sich berief, nicht als starre Theorie sondern als kritische Strategie oder heterogene Bewegung verstanden werden wollte. Das bedeutet, dass die Filmkritiker der *Cahiers du cinéma* keine einheitlichen Positionen, sondern lediglich verschiedene kritische Ansätze zur Diskussion von Filmen vertraten. Deshalb stießen Sarris Publikationen auch auf heftige Kritik.¹⁵ Besonders die Filmkritikerin Pauline Kael¹⁶ widersprach Sarris immer wieder:

"Kael plädierte [...] für eine Filmkritik, die zu einer aktiven Auseinandersetzung mit dem Film und seiner Rezeption tendierte. Kael interpretierte somit die Rolle des Kritikers als aktive, sinnschaffende Instanz, wie es in den ursprünglichen Thesen der *Politique* vorgesehen war und sie erläuterte das in Bezug auf eine Position, die nah an den zu jener Zeit im französischen literarischen Milieu entstandenen Thesen der *Nouvelle Critique* stand."¹⁷

Der *Auteur-Strukturalismus* entstand etwa zur gleichen Zeit in Europa und dehnte sich dann wiederum über den US-amerikanischen Raum aus. Der Strukturalismus lieferte die Möglichkeit einer "Lösung im Kampf gegen jene theoretischen Angriffe, in welchen die Filmkritik und vor allem der *Auteurism* als 'romantisch' und 'unwissenschaftlich' attackiert wurden."¹⁸ Der Autor wurde als eine Konstruktion des Rezipienten erklärt. In der strukturalistischen Analyse werden Filme von Regisseuren nicht nur auf ihre Übereinstimmungen, sondern primär im Vergleich auf das Gesamtwerk hin untersucht. Der *auteur* gibt seinen Filmen nicht die Struktur, sondern er entsteht erst im

¹⁵ vgl. Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 100ff.

¹⁶ siehe Kael, "Circles and Squares".

¹⁷ Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 107.

¹⁸ Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. S. 112.

Nachhinein aus der unbewussten Struktur seiner Filme und durch den Leser¹⁹ der filmischen Texte.²⁰

Auch Roland Barthes mit *Der Tod des Autors*²¹ und Michel Foucault mit *Was ist ein Autor?*²² beschäftigten sich zwar hauptsächlich mit dem literarischen Autor, zielen aber in eine ähnliche Richtung wie der *Auteur-Strukturalismus*. Bei Barthes weicht der Autor als Genie mit völliger Kontrolle über sein Werk zugunsten des Lesers, der erst die Bedeutung - und somit auch den Autor - generiert. Foucault erklärt Autoren als Diskursbegründer und möchte das Interesse vom Urheber auf eine Diskussion über den erzeugten Diskurs lenken.

Trotz der Vielzahl an berechtigter Kritik am *auteur* bzw. am Konzept des Autorenfilmers, findet bis heute darüber Diskussionen statt. Regisseure werden als Autoren bezeichnet und Filmwissenschaftler fertigen Analysen zum Werk verschiedenster Filmemacher an. Jüngere Herangehensweisen sprechen von der Kommerzialisierung des Autors und versuchen den Autor als Strategie eines Marketingkonzepts zu erklären.

"Auteurism offered not just new audiences, retrieved from the modernist art communities, but new cultural sanctions to old audiences, alienated and awash in an indistinguishable spate of media images. Since the 1970s especially, the auteurist marketing of movies whose titles often proclaim the filmmakers's name [...] aim to guarantee a relationship between audience and movie whereby an intentional and authorial agency governs, as a kind of brand-name vision whose contextual meanings are already determined, the way a movie is seen and received."²³

Andere wollen auf den *auteur* nicht verzichten, relativieren aber im gleichen Atemzug dessen mythischen Genie-Status und Überlegenheit. So zum Beispiel Norbert Grob:

¹⁹ siehe Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, S. 168f.

²⁰ vgl. Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 111ff.

²¹ siehe Barthes, "Der Tod des Autors".

²² siehe Foucault, "Was ist ein Autor?".

²³ Corrigan "The Commerce of Auteurism", S. 97.

"Dies bedeutet, daß Filme eines *Auteur* nicht unbedingt die besseren sein müssen. Nur, daß sie eine besondere, ganz eigene Ausdrucksweise haben: einen besonderen, ganz eigenen Blick auf Figuren, eine besondere, ganz eigene visuelle Phantasie, eine besondere, ganz eigene Ordnung der Figuren im Raum, einen besonderen, ganz eigenen Rhythmus."²⁴

Insgesamt ist jedoch festzuhalten, dass trotz der verschiedensten Überzeugungen und Auffassungen "der Autorenzugang nach wie vor einer der mächtigsten Methodenzweige der Filmwissenschaft geblieben [ist]."²⁵

²⁴ Grob, "Die List des auteurs", S. 134.

²⁵ Wulff, "Tod des Autors", *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2297> , Zugriff: 29.5.2013.

3. Nouvelle Vague

Der Begriff *Nouvelle Vague* wurde zuerst im Magazin *L'Express* verwendet und hatte zunächst nichts mit Film, sondern mit der Beschreibung einer neuen Generation – einer neuen Art von Zeitgeist in der französischen Gesellschaft zu tun.²⁶ Erst kurz darauf wurde der Begriff in der Filmkritik für die neu entstandene Filmbewegung herangezogen, für die sie bis heute gebräuchlich ist.²⁷ Schwierig gestaltet sich die historische Eingrenzung, da es sich um eine vielschichtige Bewegung und keine eindeutige Schule oder Stil mit festgelegten Merkmalen handelt. Um dennoch eine Einteilung finden zu können, spricht man meist von einem Kanon einzelner Filme. Einig sind sich Filmhistoriker dabei aber meist nur über den Beginn, der bei den Debütfilmen der einzelnen Regisseure angesiedelt wird. Das Ende setzen einige bereits ab Mitte der 1960er Jahre an. Andere sehen die Auseinandersetzung zwischen Godard und Truffaut als Endpunkt der Bewegung. Aber auch Godards Essayfilm *Nouvelle Vague*²⁸ von 1990 bietet sich aufgrund seines Namens dafür an. Bevor ich mich jedoch den Eckpfeilern und vor allem den Ideen der *Nouvelle Vague* genauer zuwende, möchte ich noch auf die historischen Vorbedingungen und die wichtigsten Schriften eingehen.

3.1. Vorgeschichte

Im Frankreich der dreißiger und vierziger Jahre etablierten sich wirtschaftlich sehr erfolgreiche Filmproduktionen, die unter dem Namen *âge d'or*, das goldene Zeitalter, zusammengefasst werden. Auch während der deutschen Besatzung Frankreichs war die Konkurrenz für Filme am eigenen Markt sehr gering. Deutsche Produktionen wurden von den Franzosen weitestgehend abgelehnt. Darüber hinaus war das Fernsehen als alternative Beschäftigung noch nicht genug etabliert. Aus dieser Situation ergaben sich

²⁶ vgl. Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 44f.

²⁷ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 26.

²⁸ *Nouvelle Vague*, Regie: Jean-Luc Godard, Schweiz/Frankreich 1990.

enorme Zuschauerzahlen für die heimischen Kinofilme, welche dadurch sehr leicht ihre Produktionskosten einspielen konnten.²⁹

Nach der Befreiung, in den vierziger und fünfziger Jahren, als es ohne Zensur möglich war aktuelle Themen kritisch anzusprechen, besann sich das französische Kino jedoch auf den alten 'Qualitätsfilm'. Ohne neue individuelle Aspekte einzubauen, versuchte man an die alten Erfolge anzuschließen. Es kommt noch hinzu, dass zu diesem Zeitpunkt eine Flut an amerikanischen Filmen Frankreich regelrecht zu überschwemmen drohte. Dem wollte die Politik mit einer Quotenregelung und finanziellen Unterstützung für heimische Produktionen entgegenwirken. So gewann der Staat großen Einfluss in der französischen Kinolandschaft. Eine Jury, besetzt mit etablierten Filmschaffenden, entschied über die Vergabe der Subventionen.

"Das Kino war nun vollständig staatlich institutionalisiert und unterlag offiziellen allgemeinen Reglementierungen: jedes Filmprojekt musste [...] angemeldet werden und die Anmeldung war Voraussetzung für eine Erlaubnis zum Erwerb von Rohfilmmaterial. Der Beruf des Filmemachers war nun ein streng geregelter Ausbildungsberuf und bedurfte einer Zulassung, die über einen Abschluss an der Filmhochschule oder eine Assistentenlaufbahn in den Studios erworben werden konnte."³⁰

Wenn dadurch auch einigen jungen Regisseuren ermöglicht wurde, neuartigere Filme zu drehen, so verfestigte sich doch insgesamt die Kinostruktur und stagnierte in Wiederholungen. An diesem Punkt bemerkte auch die Filmkritik, dass künstlerisch keine Weiterentwicklung festzustellen war. Der für das französische Kino der fünfziger Jahre verwendete Begriff *Tradition der Qualität*³¹ wurde immer mehr ins Lächerliche gezogen. Und so wurde die Kritik am vorherrschenden System immer stärker:

"Angehende Regisseure mussten sich jahrelang im Studiosystem als Assistent hochdienen, bevor sie einen eigenen Film drehen durften, bei dem Drehbuch,

²⁹ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 55ff.

³⁰ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 58.

³¹ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 59ff.

Technikerstab und Besetzung vorgegeben würden und sie selbst seien dann fest eingebunden in das System und zudem weit über vierzig Jahre alt."³²

Neben diesen Entwicklungen in der Filmproduktion, änderte sich auch die gesellschaftliche Situation. Zahlreiche während der deutschen Besetzung geschlossenen Filmclubs öffneten Ende der vierziger Jahre wieder und in vielen Kreisen verbreitete sich die Leidenschaft für das Kino - die *Cinéphilie*³³. Das wachsende Interesse bedeutete auch die Gründung von immer mehr Filmzeitschriften (darunter auch die *Cahiers du cinéma*). Allgemein entstand in der Gesellschaft ein "Bewusstsein für die frühe Geschichte des Kinos"³⁴. Hierbei ist auch die unter anderem von Henri Longlois und Georges Franju bereits 1935 (unter dem Namen *Circle du Cinéma*) gegründete *Cinémathèque Française*³⁵ zu erwähnen. Sie war für die filmische Bildung der späteren Vertreter der *Nouvelle Vague* enorm wichtig.

Weiters kann ab den fünfziger Jahren in Frankreich von einer Amerikanisierung der jüngeren Generation gesprochen werden. Unterhaltungskultur, ein neues Konsumbewusstsein und eine gewisse Aufbruchstimmung in vielen verschiedenen kulturellen Bereichen ließen auch den Begriff *Nouvelle Vague*, der zu Anfang gar nicht auf das Kino bezogen war, entstehen:

"Im Herbst 1957 tauchte im Magazin *L'Express* in einer Artikelserie über Themen der Alltagskultur der Jugend wie Freizeit, Ideale oder Mode ein neuer Terminus auf, der perfekt schien, um den damaligen Zeitgeist zu beschreiben: *Nouvelle Vague*. Dieser Begriff beschränkte sich jedoch nicht auf das Medium Kino [...]. Er bezog sich auf die Neuerungen, die nun in fast jeder kulturellen Nische Einzug hielten: *Nouveau Théâtre*, *Nouveau Roman*, *Nouvelle Critique*, *Nouvelle Chanson* oder *Nouvelle Gauche*."³⁶

³² Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 60.

³³ siehe Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 98ff.

³⁴ Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 46.

³⁵ siehe Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 104ff.

³⁶ Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 44f.

All diese zusammenlaufenden Faktoren und die vorhandene Aufbruchstimmung lassen den Ruf nach einem Umdenken im Bereich der Filmproduktion immer lauter werden und ermöglichen es, dass schließlich eine Bewegung wie die *Nouvelle Vague* entstehen konnte.

3.2. Die Kamera als Federhalter

Auf der theoretischen Seite war der Text "Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter" von Alexandre Astruc ein sehr wichtiger Vorläufer für die Entstehung der *politique des auteurs*. Obwohl Astruc auch selbst in der Filmpraxis als Regisseur und Drehbuchautor tätig war, erlangte sein bereits 1948 entstandener Text als theoretische Vorbereitung für die *politique des auteurs* enorme Bedeutung.

Der Film sollte als ein den anderen Künsten, wie der Literatur und der Malerei, gleichwertiges Ausdrucksmittel anerkannt werden. Was Astruc mit "camera-stylo"³⁷ bezeichnete, das bedeutet in einem gewissen Sinne die Kamera als Federhalter zu verwenden. Gemeint ist, dass nicht der Drehbuchautor mit seiner erdachten Handlung den Film nachhaltig prägt, sondern der Regisseur als Autor auftritt. Er schreibt seine Filme und in ihnen ist seine ganz persönliche Handschrift lesbar:

"Der Film ist ganz einfach dabei, ein Ausdrucksmittel zu werden, wie es alle anderen Künste zuvor, wie es insbesondere die Malerei und der Roman gewesen sind. Nachdem er nacheinander eine Jahrmarktsattraktion, eine dem Boulevardtheater ähnliche Unterhaltung oder ein Mittel war, die Bilder einer Epoche zu konservieren, wird er nach und nach zu einer Sprache."³⁸

Die filmische Sprache wird mit der geschriebenen Sprache auf dieselbe Ebene gestellt. Der Film soll als künstlerisches Ausdrucksmittel des Regisseurs etabliert werden. Da der Film dem Künstler die Möglichkeit gibt, sich exakt auszudrücken und seine

³⁷ Astruc, "Die Geburt einer neuen Avantgarde", S. 112.

³⁸ Astruc, "Die Geburt einer neuen Avantgarde", S. 111f.

abstrakten Gedanken zu formulieren, können die Ideen des Filmemachers direkt auf das Filmmaterial übertragen werden. Dem steht jedoch die differenzierte Arbeitsteilung von Drehbuchautor (Scenarist) und Regisseur im Weg:

"[...] Was natürlich voraussetzt, daß der Scenarist seine Filme selber macht. Besser noch, daß es keinen Scenaristen mehr gibt, denn bei einem solchen Film hat die Unterscheidung zwischen Autor (auteur) und Regisseur (réalisateur) keinen Sinn mehr. Die Regie (mise en scène) ist kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift. Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie der Schriftsteller mit seinem Federhalter."³⁹

Genauso wie später in der *politique des auteurs* formuliert, legt Astruc besonderen Wert auf den individuellen Stil - die persönliche Handschrift des *auteurs* und vergleicht dies wiederum mit dem Stil eines Schriftstellers:

"Kann man sich einen Roman von Faulkner vorstellen, der von jemand anderem als Faulkner geschrieben worden wäre? Und könnte Citizen Kane eine andere Form haben als die, die ihm Orson Welles gegeben hat?"⁴⁰

Am Ende seines Textes greift Astruc ein weiteres Mal voraus, indem er die Entstehung einer neuen Haltung zum Film und deren praktische Arbeiten vorausahnt:

"Es handelt sich also nicht um eine Schule, nicht einmal um eine Bewegung, vielleicht einfach um eine Tendenz. Um ein Bewußtwerden, um eine gewisse Transformation des Films, eine bestimmte mögliche Zukunft und unserem Wunsch, diese Zukunft schneller zu erreichen. Natürlich kann sich keine Tendenz ohne Werke manifestieren. Der Tag dieser Werke wird anbrechen."⁴¹

³⁹ Astruc, "Die Geburt einer neuen Avantgarde", S. 114.

⁴⁰ Astruc, "Die Geburt einer neuen Avantgarde", S. 114.

⁴¹ Astruc, "Die Geburt einer neuen Avantgarde" S. 115.

3.3. Cahiers du cinéma

1951 wurden die *Cahiers du cinéma* von Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca und André Bazin gegründet. Die monatlich erscheinende Filmzeitschrift entstand aus dem Kreis der Beteiligten rund um den „Ciné-Club“⁴² *Objectiv 49* und der von Jean-Georges Auriol herausgegebenen Zeitschrift *Revue du cinéma*. Bereits dort wurden die Eigenheiten der filmischen Sprache, der Kunstcharakter des Mediums Film und die Erneuerung der Filmlandschaft durch junge, eigenwillige Filmemacher verhandelt. Vor allem das amerikanische Kino und seine Regisseure waren fixe Bestandteile der Zeitschrift.⁴³

Im Näheverhältnis dazu stand die *Nouvelle Critique* – Filmkritiker, wie André Bazin, die sich bereits nach dem zweiten Weltkrieg „für den amerikanischen, zeitgenössischen Tonfilm begeisterten.“⁴⁴ Auch Alexandre Astruc und sein Artikel „Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter“ ist in diesem Zusammenhang noch einmal zu erwähnen.

Auseinandersetzungen innerhalb der Gruppe der *Nouvelle Critique*, zwischen den Vertretern der politischen und jenen der ästhetischen Filmkritik, führten aber zum Ende der Publikationen der *Revue du cinéma* 1949.⁴⁵ In diesem Jahr veranstaltete *Objectiv 49* erstmals das *Festival du film maudit*, das sich als Gegenveranstaltung zum großen Festival in Cannes positionierte und bei dem man sich sowohl mit amerikanischen Filmen, als auch mit von Kritikern abgelehnten Filmen auseinandersetzte. Dadurch wurden sehr viele junge Cinéphile aus Paris angezogen. Darunter waren bereits Truffaut, Godard und Rohmer.⁴⁶ Das zweite *Festival du film maudit* im Jahr darauf stand dann bereits ganz im Zeichen dieser neuen Generation. Es kam zur Auseinandersetzung zwischen den jungen, rebellischen Filmkritikern und der älteren, schon etablierten Gruppe des *Objectiv 49*. Doniol-Valcroze versuchte unbeirrt am Zusammenhalt der beiden Gruppierungen festzuhalten und die jungen Rebellen zu integrieren.⁴⁷

⁴² vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 142.

⁴³ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 150ff.

⁴⁴ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 136.

⁴⁵ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 147.

⁴⁶ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 146f.

⁴⁷ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 148ff.

Da 1951 die *Cahiers du cinéma* gegründet wurden, kann man seine Bemühungen als erfolgreich bezeichnen. Einerseits orientierte sich das neue Heft an der Tradition der *Revue du cinéma*. Mit ehemaligen Herausgebern und vielen ähnlichen theoretischen Ausgangspunkten, aber auch rein äußerlich, verstanden sich die gelben *Cahiers* als Nachfolger der *Revue*. Andererseits drängten die neueren und vor allem polemischer formulierten Auffassungen aus den jungen Teilen der Redaktion immer stärker hervor:

„Die Redakteure der neuen Zeitschrift erstarrten nicht in falscher Ehrfurcht ihrer Vorgängerin, der *Revue du cinéma*. Schon die ersten Nummern zeichneten sich durch eine neue Unbedingtheit im Urteil und einen polemischen Tonfall aus, den es bei Auriol nicht gegeben hatte.“⁴⁸

Bereits in den ersten Ausgaben, die als Nummern bezeichnet werden, wurde klar, dass sich die *Cahiers du cinéma* nicht in die bestehende Filmkritik einordnen wollten. Die Erfindung des Tonfilms wurde nicht als maßgeblicher Einfluss auf die Filmästhetik anerkannt, ohne dabei jedoch an einer Stummfilmnostalgie festzuhalten.⁴⁹

Wenige Jahre später, etwa Mitte der fünfziger Jahre, waren es dann vor allem jene jungen, rebellischen Filmkritiker, die noch vom *Festival du film maudit* bekannt waren, die nun mit ihren Artikeln das Erscheinungsbild der *Cahiers du cinéma* prägten. Sie waren schrittweise über verschiedenste Bekanntschaften in die Filmzeitschrift gekommen. Godard, Rivette und Truffaut, die als „young Turks“⁵⁰ bezeichnet wurden, veränderten mit ihren Kritiken, Rezensionen und Artikeln die *Cahiers du cinéma* nachhaltig.⁵¹

Der große Umbruch ist mit dem Erscheinen der Nummer 31 der *Cahiers* festzumachen. In diesem Heft wurde Truffauts Tendenz-Artikel, auf welchen ich im nächsten Kapitel genauer eingehen werde, veröffentlicht. Ab diesem Zeitpunkt beginnt der Kampf gegen das in Frankreich etablierte, restaurative Kino mit seinen veralteten Strukturen und Mechanismen – der *Tradition der Qualität*.⁵²

In den *Cahiers du cinéma* wurde ab nun immer stärker über den *auteur* verhandelt.

⁴⁸ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 150.

⁴⁹ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 151.

⁵⁰ Hillier, *Cahiers du Cinéma. Volume 1*, S. 4.

⁵¹ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 152f.

⁵² vgl. Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 52.

„In der politique des auteurs, die kurz nach Truffauts 'Tendenz'-Artikel in den Cahiers du cinéma eingeführt wurde, löste sich die Filmkritik im Kampf um die Anerkennung des Films als eigenständige Kunstform von Verweisen auf Bildende Kunst und Literatur, indem sie sich auf den Filmemacher konzentrierte. Auf den Regisseur wurden nun alle Topoi des schöpferischen Subjekts aus den alten Künsten übertragen.“⁵³

Dabei ist aber festzuhalten, dass die Kritiker und Redakteure der *Cahiers* eine große homogene Gruppe mit einheitlichen Ansichten darstellte.

„Jean-Luc Godard und Jacques Rivette grenzten sich bereits zu dieser Zeit durch ihre Zuneigung zum Modernismus von den anderen, traditionsverhafteten Kritikern ab. Truffaut lobte seine 'eigene' Tradition des französischen Kinos, die Namen wie Jean Renoir, Robert Bresson oder Jean Cocteau einschloss, während Chabrol vor allem seiner Faszination für das Werk Hitchcocks Ausdruck verlieh. Sie alle waren jedoch überzeugte *Auteuristen* [...]“⁵⁴

Die Präsenz der Autorenfrage in den Artikeln und Filmkritiken entwickelte sich immer mehr zum grundlegenden Konzept des gesamten Magazins. Großes Interesse galt dabei vor allem dem amerikanischen Kino. Regisseure wie Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang und Nicholas Ray wurden verehrt und als Beispiele für Filmautoren herangezogen. Aber auch Regisseure aus Frankreich oder anderswo aus Europa wurden zu Autoren erklärt. Insgesamt bemühte man sich um eine umfassende zeitliche und geographische Beurteilung, bei der jedoch die genannten amerikanischen Filmemacher, sowie das italienische neorealistische Kino lange im Vordergrund standen.⁵⁵ In den theoretischen Artikeln, Essays, Filmkritiken, Interviews und Bestenlisten der *Cahiers du cinéma* war beinahe nur noch von Autoren die Rede.

1965 kam man nach etwa zehn Jahren *politique des auteurs* auf ein bis dato sehr positives Resümee:

⁵³ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 153f.

⁵⁴ Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 52.

⁵⁵ vgl. Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 53.

„Der ersten Generation der *politique des auteurs* – Truffaut, Rivette, Godard usw. - sei es gelungen, ein einigermaßen organisches Ganzes zu schaffen. Unter ihren *auteurs* gäbe es nur wenige, die man im Nachhinein als Irrtümer revidieren müsse. In der Erfindung des *auteurs* sah die Runde aber auch eine Werbestrategie für die *Cahiers du cinéma*, denn mit der *politique des auteurs* habe die Zeitschrift ihr unverwechselbares Profil erhalten.“⁵⁶

Als die jungen Filmkritiker, wie Godard und Truffaut, Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre begannen ihre ersten eigenen Spielfilme zu drehen und ihre Tätigkeiten für das Magazin immer wieder pausierten, wurde es für die *Cahiers* zunehmend schwieriger. Interne Meinungsverschiedenheiten und Diskussionen über die Positionierung der Zeitschrift gegenüber der *Nouvelle Vague* standen an der Tagesordnung. Während des Aufstiegs der Filme der *Nouvelle Vague* positionierten sich die *Cahiers*, die sich selbstkritisch der Nähe zu den Filmemachern bewusst war, deshalb eher zurückhalten und distanzierter zu den Filmen. Später, als der Erfolg nachließ, wurde Rohmer durch Rivette als Chefredakteur ersetzt und die Linie änderte sich schlagartig zugunsten der *Nouvelle Vague*, der man sogleich eine Sonderausgabe widmete.⁵⁷

Zu den internen Differenzen kamen immer wieder auch finanzielle Probleme und eine schwindende Leserschaft. Später orientierte man sich auch an intellektuellen gesellschaftlichen Themen und bezog angrenzende Künste in die Artikel mit ein. Weiters wandte man sich in den darauffolgenden Jahren, wegen dessen stärker werdenden Kommerzialisierung, immer mehr vom amerikanischen Kino ab.⁵⁸ Die Filme ferner Länder und die eigene französische Filmproduktion rückten dafür stärker ins Licht. Weiterhin verstehen sich die bis heute existierenden *Cahiers du cinéma* aber als eine radikale Zeitschrift, bei welcher der Kunstcharakter von Film im Vordergrund gerückt werden soll.⁵⁹

⁵⁶ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 175.

⁵⁷ vgl. Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 200.

⁵⁸ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 175.

⁵⁹ vgl. Hillier, *Cahiers du Cinéma. Volume 2*, S. 355f.

3.4. Eine gewisse Tendenz im französischen Film

„Wenn in Frankreich jedes Jahr rund hundert Filme produziert werden, so ist es selbstverständlich, daß allein zehn oder zwölf davon die Aufmerksamkeit der Kritiker und Filmfreunde verdienen, die Aufmerksamkeit also der 'Cahiers du Cinéma'. Diese zehn oder zwölf Filme repräsentieren das, was man so hübsch die 'Tradition der Qualität' genannt hat. Durch ihre Ambition lenken sie die Bewunderung der ausländischen Presse auf sich und verteidigen zweimal im Jahr die Farben Frankreichs in Cannes und Venedig, wo sie seit 1946 ziemlich regelmäßig Medaillen, Goldene Löwen und große Preise einheimen.“⁶⁰

So beginnt François Truffaut seinen aufsehenerregenden Artikel, der 1954 in der einunddreißigsten Ausgabe der *Cahiers du cinéma* erschien und unter dem Kurztitel „Tendenz-Artikel“⁶¹ in die Filmgeschichte einging. Die zehn bis zwölf Filme, die hier anfangs herausgehoben werden, stehen im Mittelpunkt des Texts. Bewusst wählt er die erfolgreichen Filme mit Anspruch auf künstlerische Qualität, um sie anschließend vehement zu kritisieren, ihre Drehbuchautoren und Regisseure anzugreifen und sie schließlich mit den restlichen hundert kommerziell orientierten nicht erwähnenswerten Produktionen gleichzusetzen.⁶²

Mit *Tradition der Qualität* bezeichnet Truffaut Prestigefilme, Literaturverfilmungen mit Drehbüchern von Literaten, rein wirtschaftlich ausgelegte Produktionen, bei denen Regisseure lediglich die ihnen vorgesetzten Drehbücher leidenschaftslos in Bilder umsetzten. Besonders die damals florierenden Literaturverfilmungen werden im Artikel aufgrund des dabei angewandten Prinzips kritisiert. Unter dem Namen "Äquivalenzverfahren"⁶³ wurde nach einem vorgegebenen Muster entschieden, ob die einzelnen Szenen der literarischen Vorlage verfilmbar seien, oder durch selbst erfundene Szenen und Dialoge ersetzt werden mussten. Besonders hart greift Truffaut die sehr erfolgreichen zusammenarbeitenden „Scenaristen“⁶⁴ Jean Aurenche und Pierre Bost an. Ihre Anwendung dieses Verfahrens und die damit von ihnen verkündete Steigerung der

⁶⁰ Truffaut, François, "Eine gewisse Tendenz im französischen Film".

⁶¹ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 65.

⁶² vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 69.

⁶³ vgl. Truffaut, „Eine gewisse Tendenz im französischen Film“, S. 118.

⁶⁴ Truffaut, „Eine gewisse Tendenz im französischen Film“, S. 117.

"geistigen Werktreue"⁶⁵ trifft bei Truffaut auf starken Widerspruch. Dass es bei einem Roman überhaupt nicht drehbare Szenen gebe, zweifelt er grundsätzlich an und später führt Truffaut dann auch Beispiele an, die seine Argumentation untermauern. Vor allem an Robert Bressons Verfilmung von *Tagebuch eines Landpfarrers*⁶⁶, das er mit dem nicht verfilmten Drehbuch von Aurenche und Bost zur selben literarischen Vorlage vergleicht, werden die Resultate des Verfahrens der angeblichen Äquivalenz und deren tatsächliche Auswirkungen auf die Werktreue untersucht. Dabei kommt Truffaut zu dem Schluss, dass „es den Drehbuchautoren um die Entwicklung von Rezepten, nach denen sich ohne größere Mühe jede beliebige literarische Vorlage adaptieren lasse, [...]“⁶⁷ gehe. Bekannte und publikumswirksame literarische Stoffe werden demnach mit großer Willkür und Lieblosigkeit nach dem angeblichen Geschmack des Publikums adaptiert. Die kommerzielle Verwertung der Filme steht dabei an erster Stelle. Weil dadurch von immer den gleichen Scenaristen immer die gleichen Erfolgsmuster reproduziert werden, kann auch nur wenig Entwicklung und Fortschritt in der französischen Kinolandschaft erwartet werden.⁶⁸

Dem Kino der *Tradition der Qualität* stellt Truffaut gegen Ende seines Artikels aber auch ein anderes französisches Kino gegenüber. Einige Filmemacher bezeichnet er als Autoren, obwohl sie als Regisseure und nicht als Drehbuchautoren bekannt sind. Diese Autorenfilmer liefern nicht bloß die Umsetzung eines Drehbuchs in Bilder und Einstellungen, sondern sind selbst für ihre Geschichten und deren Umsetzung entscheidend und somit für den Film als Kunstwerk verantwortlich. Truffaut nennt in diesem Zusammenhang unter anderen Namen wie Jean Renoir, Robert Bresson und Jean Cocteau.

„Auch diese sind französische Cineasten, und es trifft sich – merkwürdige Koinzidenz –, daß sie *Autoren* sind, die ihre Dialoge oft selber schreiben, und

⁶⁵ Truffaut, „Eine gewisse Tendenz im französischen Film“, S. 122.

⁶⁶ *Le Journal d'un Curé de Campagne*, Regie: Robert Bresson, Frankreich 1951. Nach dem gleichnamigen Roman von Georges Bernanos (1936).

⁶⁷ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 68.

⁶⁸ vgl. Truffaut, „Eine gewisse Tendenz im französischen Film“, S. 125.

einige von ihnen erfinden die Geschichte selbst, die sie auf die Leinwand bringen.“⁶⁹

So plädiert Truffaut zusammenfassend für ein französisches Kino von „Filmmännern und nicht von Scenaristen, von Regisseuren und nicht von Literaten“⁷⁰. Das Verständnis von Film als Kunstform und vom Regisseur als Künstler steht im Zentrum dieser Sichtweise.

Mit der teilweise sehr provokanten Kritik an bis dato erfolgreichen Filmen und Filmschaffenden war klar, dass Truffauts Artikel auch eine große Zahl an Gegenstimmen hervorrufen würde. „Die französische Filmkritik war fast schlagartig in zwei Lager geteilt. Die alte Kritik reagierte empört, die junge Kritik feierte Truffauts klare Analyse.“⁷¹

Truffaut erklärt seine Haltung gegenüber den Filmen, die er spöttisch als französisches Qualitätskino bezeichnet, rückblickend in einem Gespräch mit Frida Grafe so:

„Ich schrieb für den Film und gegen die Leute, für die das Kino keine Leidenschaft war, die ihre Leidenschaft verrieten. Ich schrieb leidenschaftlich für Ophüls, Becker, Jacques Tati, Bresson und ich schrieb voller Wut gegen die Leute, die die Chance hatten, diesen Beruf auszuüben, die es aber mit der linken Hand machten, zwischen Wintersport und ichweißnichtwas, ohne Liebe.“⁷²

Dabei darf man den Artikel jedoch keinesfalls als spontane oder hitzköpfige Aktion betrachten. André Bazin forderte von seinem Schützling Truffaut monatelang, Änderungen anzufertigen und Entschärfungen bei zu aggressiven Passagen vorzunehmen, bis der Artikel nach einer langen Überarbeitungsphase schließlich publiziert werden konnte. Auch eine positive Komponente im Artikel war der Wunsch Bazins.

⁶⁹ Truffaut, „Eine gewisse Tendenz im französischen Film“, S. 127.

⁷⁰ Truffaut, „Eine gewisse Tendenz im französischen Film“, S. 128.

⁷¹ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 74.

⁷² Grafe, *Nur das Kino*, S. 82.

„Truffauts Vision eines Kinos der Autoren, dem der Artikel heute seine Rolle als 'Manifest' verdankt, geht damit auf Bazin zurück. Hier wird die immer wieder in der Geschichte der Nouvelle Vague diffus zugeschriebene Vaterrolle Bazins für die Nouvelle Vague ganz konkret fassbar.“⁷³

Neben zahlreichen erbosten Kritikern in diversen französischen Filmzeitschriften⁷⁴, waren sogar aus dem eigenen Lager – der Redaktion der *Cahiers du Cinéma* – skeptische Stimmen zu hören. Besonders Bazin selbst ermahnte seine Kollegen und Anhänger der *politique des auteurs* immer wieder, nicht dem Personenkult zu erliegen. Für ihn war der Bezug eines Films zur Wirklichkeit ein wichtiger Faktor. Auch die Entstehung von Filmen und anderen Kunstwerken durch die Zusammenarbeit verschiedener Personen in einem Produktionsverhältnis war für ihn ein entscheidender Aspekt.⁷⁵ Dass die zu Autoren emporgehobenen Filmemacher nie einen schlechten Film machen könnten, wich stark von seinen Ansichten zur Filmkritik ab.⁷⁶ Er nahm schließlich eine Position ein, die immer wieder klarstellte, dass nicht die gesamte *Cahiers*-Redaktion eine gemeinsame Linie verfolge. Andererseits setzte er sich rechtfertigend und beschwichtigend für die Überzeugungen und oft herausfordernden Artikel seiner jüngeren Kollegen ein.⁷⁷ Auch Jacques Doniol-Valcroze war sich schon früh der Schlagkraft von Truffauts Artikel bewusst, weshalb er selbst im Vorwort der Ausgabe versuchte „eventuelle Reaktionen vorwegzunehmen, als auch Truffauts Polemik in einer gemeinsamen Linie der *Cahiers du cinéma* einzubinden.“⁷⁸ Das alles zeigt, wie bedeutungsvoll der Artikel bereits vor der Publikation eingestuft wurde. Mit dieser Einschätzung behielt man auch recht. Für die *Cahiers du Cinéma* lieferte Truffauts Artikel einen Umbruch. Es war der Beginn einer eigenen Linie in der Filmkritik, die später als *politique des auteurs* bekannt werden sollte. Simon Frisch fasst in seinem Buch *Mythos Nouvelle Vague* (2007) die Auswirkungen des Artikels in drei Punkten zusammen:

⁷³ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 66.

⁷⁴ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 74.

⁷⁵ vgl. Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren“, S.75f.

⁷⁶ vgl. Bazin, "On the *politique des auteurs*“ S. 248.

⁷⁷ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 75f.

⁷⁸ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 72.

"Truffauts Artikel von 1954 wirkte auf drei Ebenen: Er erregte mit seiner Attacke gegen das französische Kino erstens öffentliche Aufmerksamkeit für die junge Filmkritik [...]. Zweitens unternahm Truffaut ausgehend von dem Text einen journalistischen Feldzug gegen die Tradition der Qualität, [...] und drittens stellte der Text eine Art Grundlegung zu einer Ethik des Filmemachens dar, mit der Truffaut den *Cahiers du cinéma* ein deutliches Profil verschaffte.“⁷⁹

3.5. Politique des auteurs

Der Begriff *politique des auteurs* entstand erst nach François Truffauts *Tendenz-Artikel* und wurde durch eine von Truffauts Filmkritiken unter dem Titel „Ali Baba et la 'politique des auteurs'“⁸⁰ 1955 geprägt. Dabei handelt es sich um eine in den *Cahiers du cinéma* erschienene Kritik zum Film *Ali Baba et les quarantes voleurs*⁸¹ von Jacques Becker von 1954. In dieser Kritik verteidigt Truffaut Beckers Film obwohl er diesen nicht zu dessen Meisterwerken zählt. Da er Becker als *auteur* betrachtet ist der Film für Truffaut im Kontext des bisherigen Werkes des Filmemachers zu sehen und dort einzuordnen. Es ist als eine neuartige Grundhaltung zu verstehen, bei der „die Filme eines *auteurs* immer mehr einer Auseinandersetzung wert [sind], als Filme, die nicht von einem *auteur* stammten“⁸².

Diese neue Haltung fand schnell Einzug in den *Cahiers du cinéma* und gemeinsam mit seinen Kollegen entwickelte und formte Truffaut dort die *politique des auteurs*. Da sich neben Truffaut Persönlichkeiten wie Godard, Rivette, Rohmer und Chabrol⁸³ mit dem Begriff des *auteur* auseinandersetzten und niemals eine festgelegte Theorie dahinter ausgearbeitet wurde, kann man bei der *politique des auteurs* auch nicht von einem einheitlichen theoretischen System sprechen. Selbst innerhalb der Gruppe hatte jeder

⁷⁹ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 77.

⁸⁰ Truffaut, "Ali Baba et la 'politique des auteurs'", *Cahiers du Cinéma* Nummer 44, Februar 1955, S. 45-47.

⁸¹ *Ali Baba et les quarantes voleurs*, Regie: Jacques Becker, Frankreich, 1954.

⁸² Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 159.

⁸³ vgl. Grafe, *Nur das Kino*, S. 110.

seine Vorlieben für bestimmte Autoren.⁸⁴ So verehrten vor allem die jungen Mitglieder der *Cahiers* Alfred Hitchcock und Howard Hawks, wodurch sie den Namen „Hitchcocko-Hawkisaner“⁸⁵ erhielten. Jeder schrieb über bzw. für seine favorisierten Filmemacher und erörterte am Beispiel von deren Filmen seine Standpunkte. Diese beispielorientierte Herangehensweise verhinderte weitgehend eine Systematisierung der *politique* und des *auteurs*:

„Der *auteur* in den *Cahiers du cinéma* wurde niemals abstrakt definiert, sondern immer nur am Beispiel. Damit ist der Autorenbegriff der *politique des auteurs* einer, der sich in der Praxis der Filmkritik kumulativ konkretisierte. Weniger die Frage der Erfüllung bestimmter Kriterien standen im Vordergrund, sondern die Frage, ob ein *auteur* zu den übrigen *auteurs* passte.“⁸⁶

Genau in dieser Komplexität und Vielfalt an Auffassungen, die eine gewisse Flexibilität erlaubte, lokalisierte André Bazin jedoch einen Kritikpunkt, den er in seinem Artikel „On the *politique des auteurs*“ anspricht:

„Another point is that as the criteria of the *politique des auteurs* are very difficult to formulate the whole thing becomes highly hazardous. It is significant that our finest writers on *Cahiers* have been practising it for three or four years now and have yet to produce the main corpus of its theory.“⁸⁷

Abgesehen von Bazin, der durch seine Vaterrolle in den *Cahiers* mit seinen Bemerkungen versuchte die jüngeren Kollegen zu führen, mussten sich die Vertreter der Autorenpolitik auch auf Kritik und Unverständnis von außen einstellen. Ihre Gegner hielten den Filmkritikern einen realitätsfernen Umgang mit Filmen vor, welcher soziale, geschichtliche und produktionstechnische Faktoren vollkommen außer Acht lasse und zu einem kritiklosen Geniekult führe.⁸⁸ Dem brachte man entgegen, dass die *politique* „[...] statt von den Realitäten und Bedingungen der Filmproduktion, von den

⁸⁴ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 166.

⁸⁵ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 167f.

⁸⁶ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 162.

⁸⁷ Bazin, "On the *politique des auteurs*", S. 256f.

⁸⁸ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 172.

Bedürfnissen und der Praxis der *Filmkritik* her argumentierte⁸⁹. Hier ist auch eine der größten Fehldeutungen der *politique des auteurs* festzumachen:

„Ihre Kritiker verwiesen meist auf die arbeitsteiligen Produktionsrealitäten im Film, während die Anhänger der *politique des auteurs* von der Filmkritik, also der Rezeption, her mit der Notwendigkeit argumentierten, Ordnungen und Linien in der Geschichte des Films zu etablieren und ein Vokabular zu entwickeln, mit dem Filme ästhetisch in ihren Ausdrucksformen und Verfahrensweisen adäquat beschrieben und beurteilt werden können.“⁹⁰

Neben zahlreichen Artikeln und Kritiken in den *Cahiers du cinéma* schrieb Truffaut auch sehr erfolgreich für die Wochenzeitung *Arts*. Auf der Filmseite dieser Zeitschrift konnte er jede Woche ein großes Publikum erreichen und den Feldzug gegen die Tradition der Qualität weiterführen. Später folgten ihm die anderen Filmkritiker der *Cahiers*. „Für die junge Filmkritik war *Arts* ein Glücksfall: die *Cahiers du cinéma* konnten in der Filmkritik ein gewisses Niveau halten, während die schmutzigen Kriege außer Haus ausgetragen wurden.“⁹¹

Wie schon bei *Ali Baba* wurden von den Filmkritikern der *Cahiers* mit der *politique des auteurs* oft auch misslungene Filme verteidigt. Wirtschaftliches Versagen und Scheitern wurden so in Verbindung mit dem *auteur* und seinem unverkennbaren Werk gebracht. Aalglatte Perfektion stieß auf Ablehnung. „Die unvollkommene Skizze, in der die Spuren der Arbeit des Künstlers, seine Handschrift, erkennbar waren, wurde dem perfekten, vollendeten Ganzen vorgezogen.“⁹²

Ein anderer Aspekt in der Filmkritik war eine neue subjektive Einstellung gegenüber den Filmen und den Autoren. Zu den Filmkritiken und thematischen Artikeln kamen persönliche Bestenlisten von Filmen und Interviews mit den zu Autoren erhobenen Regisseuren. Bei diesen berühmten Interviews ließ man die Befragten möglichst frei zu Wort kommen und druckte das Gespräch auch mit allen unbeabsichtigten Äußerungen in den *Cahiers* ab.⁹³ Neben den ungekürzten Interviews waren es vor allem subjektive

⁸⁹ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 172.

⁹⁰ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 173.

⁹¹ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 76.

⁹² vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 159f.

⁹³ Vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 163.

Bestenlisten und eigenwillige Filmkritiken, die eine sehr persönliche und bis dato ungeläufige Vorgangsweise der Filmkritiker ausmachten.

„Ab 1954 wurden Formate in das Magazin eingeführt, welche die Rolle des Kritikers (und somit seinen persönlichen Geschmack) betonen sollten: Interviews, die *Petit journal de cinéma*, Listen der besten zehn Filme und Tabellen, in welchen Redakteure ihre Lieblingsfilme benoteten. Es gab in dieser Hinsicht keine klare Doktrin jenseits des Lobs der *Mise en Scène*.“⁹⁴

Die *Mise en Scène*, nach der man die Handschrift eines Autorenfilmers beurteilte, war somit der entscheidende Faktor bei der Bewertung der Filme. Es ist die Einzelleistung des Regisseurs, die für den gesamten Film beurteilt wird. Kann er durch seine Arbeit, die Inszenierung des Werkes, über mehrere seiner Filme hinweg einen unverkennbaren Stil entwickeln, so kommt er als *auteur* in Frage. Die *Mise en scène* ist das Ausdrucksmittel des Filmemachers, seine „Signatur [...], ein Mittel, mit dem der Regisseur seinen Platz innerhalb des Films erobern konnte – nicht nur, um sich von Kollegen zu unterscheiden, sondern auch, um sich innerhalb des gesamten Produktionsprozesses eines Films ausdrücken zu können.“⁹⁵ Dabei reicht es nicht aus ein vorgegebenes Drehbuch einfach in Filmbilder umzusetzen. Die eigene Handschrift ergründet sich durch den persönlichen Umgang mit den zu Verfügung stehenden filmischen und stilistischen Mitteln des Regisseurs. „Es ging darum, den Blick vom Skript wegzulenken auf die Inszenierung.“⁹⁶ Dass die *Mise en Scène*, genauso wie der Begriff des *auteurs* selbst, sehr viel Interpretationsspielraum lässt, darf hier jedoch nicht außer Acht gelassen werden.⁹⁷

Den Titel *auteur* vergaben die Filmkritiker der *Nouvelle Vague* aber niemals leichtfertig. Vielversprechende Anwärter wurden später oftmals wieder revidiert. War der Titel dann jedoch einmal vergeben, so verteidigte man den Filmemacher und seine Werke ab

⁹⁴ Arenas, „Der *Auteur* und die Autoren“, S. 74.

⁹⁵ Arenas, „Der *Auteur* und die Autoren“, S. 67.

⁹⁶ Grafe, *Nur das Kino*, S. 111.

⁹⁷ vgl. Frsich, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 175.

diesem Zeitpunkt mit allen Mitteln. Den *auteur* reihten die Filmkritiker der *Cahiers* neben den Namen anderer großer Genies der verschiedensten Künste in einen historischen Kontext ein. Vor allem mit Klassikern der Literatur und Bildenden Kunst zog man Vergleiche. Auch das war ein Mittel, den Film als eigenständige Kunstform zu etablieren. So vielschichtig und uneindeutig die *politique des auteurs* auch sein mag, so war die Anerkennung des Films als Kunst ein sehr eindeutiges Ziel der neuartigen Bewegung.⁹⁸

Im Zuge des Kampfes um die Wertschätzung des Films waren die Vertreter der *politique* ebenfalls an einer Neuordnung der Filmgeschichte interessiert. Ausgehend von ihrem Mentor Bazin konzentrierten sich die jungen Kritiker fortan immer mehr auf die für sie herausragenden Filme und Filmemacher. So entwickelte sich zwar keine einheitliche Theorie, doch konnte man sich innerhalb der *Cahiers* auf eine geringe Anzahl Regisseure einigen, dessen Werke die *politique des auteurs* untermauern sollten. Jeder einzelne der Filmkritiker hatte eigene Vorlieben und spezialisierte sich auf einige wenige Regisseure, die er in seinen Artikeln immer wieder untersuchte. Innerhalb der Redaktion der *Cahiers* variierten die Meinungen über die verschiedenen Filmemacher stets,⁹⁹ doch immer wiederkehrende Namen wie Renoir, Rossellini, Welles, Hawks, Hitchcocks, Keaton, Murnau, Lang, Bresson, Becker und andere bildeten schließlich einen Kanon, der eine eigene Filmgeschichtsschreibung darstellt. Eingeteilt in Regisseure des Stummfilms, des Tonfilms und jene, die in beiden Epochen tätig waren, entstanden Listen, auf denen die zu Autoren erhobenen Filmemacher vermerkt wurden.¹⁰⁰ Simon Frisch bringt es in seinem Buch *Mythos Nouvelle Vague* auf den Punkt und lässt den tatsächlichen Einfluss der Bewegung auf die Geschichtsschreibung in gewisser Weise abschätzen: "Mit einem Blick lassen die Listen der *auteurs* den Einfluss der *politique des auteurs* auf die Filmgeschichte erkennen: nahezu alle *auteurs* sind heute Klassiker."¹⁰¹

⁹⁸ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 171.

⁹⁹ vgl. Arenas, „Der *Auteur* und die Autoren“, S. 67.

¹⁰⁰ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 179ff.

¹⁰¹ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 181.

3.6. Der Übergang in die filmische Praxis

Als die Kritiker der *Cahiers du cinéma* von der theoretischen Auseinandersetzung mit Film in die Praxis übergingen, wurden sie natürlich an den in ihren Kritiken und Schriften eigens aufgestellten Maßstäben beurteilt. Darüber waren sich die angehenden Filmemacher aber von Anfang an bewusst. Sie bereiteten ihre Filmdebüts daher auch entsprechend vor. In verschiedenen Kurzfilmen setzten sie sich erstmals praktisch mit dem Medium auseinander. Vor seinem ersten Langfilm sammelte Truffaut neben seinen diversen Kurzfilmen auch Erfahrung als Assistent von Roberto Rossellini.¹⁰² Sein Kurzfilm *Les Mistons*¹⁰³ lief erfolgreich im Kino und wurde sogar ausgezeichnet.¹⁰⁴ Trotzdem galt Truffaut bei seinem Spielfilmdebüt mit *Les Quatre cents coups*¹⁰⁵ vor allem für die Presse als Amateur.¹⁰⁶ Besonders erwähnenswert ist der Film *Le Coup du berger*¹⁰⁷ von 1956. Seine Produktionsgeschichte zeigt, wie verschworen die Gruppe um die Kritiker der *Cahiers* war und dass deren Zusammenarbeit und gegenseitige Unterstützung von Anfang an einen bedeutenden Aspekt im Übergang zur Filmpraxis darstellte:

"Im Sommer 1956 versammelte sich fast die gesamte Redaktion der *Cahiers du cinéma* in Chabrols Wohnung, um den 20-minütigen Kurzfilm *Le Coup du berger* in 35 mm zu drehen: Rivette führte Regie, Charles Bitsch führte die Kamera, Truffaut arbeitete als Kameraassistent unter dem Pseudonym Robert Lachenay und Jean-Marie Straub war Regieassistent. Das Drehbuch stammte von Rivette, Chabrol und Bitsch. Produziert wurde der Film von Claude Chabrol und Pierre Braunberger."¹⁰⁸

Dass die Gruppe zu diesem Zeitpunkt sehr eng zusammenarbeitete, drückte sich ebenfalls in den Überlegungen zur Planung der jeweiligen Spielfilmdebüts aus. Um sich

¹⁰² vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 223f.

¹⁰³ *Les Mistons*, Regie: François Truffaut, Frankreich 1958.

¹⁰⁴ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S.223f.

¹⁰⁵ *Les quatre cent coups*, Regie: François Truffaut, Frankreich 1959.

¹⁰⁶ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 225.

¹⁰⁷ *Le coup du berger*, Regie: Jacques Rivette, Frankreich, 1956.

¹⁰⁸ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 221.

gegenseitig zu helfen und von den anderen zu lernen, wollte man vereinbaren, sich bei den jeweiligen Spielfilmdebüts abwechselnd unter die Arme zu greifen. Resnais, ein befreundeter Filmmacher, sollte Rivette als Assistenten engagieren, damit der dann seinen ersten Film umsetzen könne. Dort würde dann jemand anderer als Assistent arbeiten, um danach das erlangte Wissen wiederum weiterzugeben. Obwohl das System später nicht in dieser Art zur Anwendung kam, kann man bei den Dreharbeiten der ersten Spielfilme tatsächlich von gegenseitigem Beistand sprechen.¹⁰⁹

Ein weiterer wichtiger Punkt während des Übergangs in die filmische Praxis waren die unzähligen kursierenden Anekdoten. Der spielerische aber gekonnte Umgang mit Presse und Berichterstattung wird besonders bei Godards *À bout de souffle*¹¹⁰ erkennbar. Während den Dreharbeiten brachten die jungen Filmeinsteiger neben Fotografien auch diverse Geschichten von den Arbeiten am Film in Umlauf.

"Die Anekdoten richten die Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit des Menschen, der den Film macht, sie individualisieren den Filmmacher, und dieser wird dabei mit seiner Tätigkeit wesentlich verbunden."¹¹¹

Godard soll seinen Kameramann in einem Rollstuhl durch Paris geschoben und Dreharbeiten nach wenigen Stunden bereits wieder abgebrochen haben. Der Produzent und Jean Seberg, die Hauptdarstellerin des Films, äußerten mehrmals ihre Unzufriedenheit.¹¹² Vor der Veröffentlichung folgte eine groß angelegte Kampagne um für den Film zu Werben. Widersprüchliche Aussagen über den Film und die darin verwendete vulgäre Sprache, sollten die Neugier entfachen. Auch mit dem Fehlen der korrekten Anschlüsse durch Godards revolutionäre Montage wurde geworben:

"Die Presse berichtete von den Dreharbeiten, und Truffaut und Godard kündigten den Film in Interviews an. Mit dem fertigen Film wurden gleich mehrere Pressevorführungen in Paris und in der Provinz veranstaltet. Es gab

¹⁰⁹ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 201f.

¹¹⁰ *À bout de souffle*, Regie: Jean-Luc Godard, Frankreich 1960.

¹¹¹ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 233.

¹¹² vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 226.

einen Trailer aus Standfotos, in dem Godard und Anne Colette einen Text direkt an den Zuschauer richteten. Columbia brachte eine Schallplatte mit der Filmmusik von Martial Solal heraus. Im Februar erschien bei Seghers ein Roman zum Film [...]."¹¹³

Diese Strategie zeigte ihre Wirkung, denn *À bout de souffle* wurde neben seinem Erfolg in Frankreich auch bald zu einem weltweit gefeierten Kultfilm.¹¹⁴

Großen Anteil am späteren Erfolg der *Nouvelle Vague* ist auch einer neuen Generation von Produzenten während der sechziger Jahre zuzuschreiben. Es handelte sich dabei vor allem um Intellektuelle und Kunstliebhaber. Sie alle zeichneten sich durch ihr "Bewusstsein für den Film als Kunstform"¹¹⁵ aus. Pierre Braunberger, Anatole Dauman und Georges Beauregard sind untrennbar mit dem Aufstieg der *Nouvelle Vague* verbunden. Sie ermöglichten durch ihr oft waghalsiges Investment und ihren großen Einsatz die ersten Filme der ehemaligen Filmkritiker.¹¹⁶

Ebenfalls zu erwähnen sind die Vorläufer der *Nouvelle Vague*. Ihr Einfluss als "Beispiel für die Realisierbarkeit eines Kinos jenseits der Tradition der Qualität"¹¹⁷ ist unbestritten. Alexandre Astruc, Roger Leenhardt, Roger Vadim, Jean-Pierre Melville und Agnès Varda zeigten auf unterschiedliche Art und Weise vor, wie man persönliche und anspruchsvolle Filme außerhalb des etablierten Systems herstellen konnte.¹¹⁸ Melvilles erster Spielfilm kann als Beispiel dafür herangezogen werden, was die Kritiker der *Nouvelle Vague* für ihre eigenen Erstlingswerke im Sinne hatten:

"Die Filmgeschichtsschreibung machte Melville zur Präfiguration dessen, was das ökonomische Konzept der *Nouvelle Vague* werden sollte: ein 28-jähriger ohne Ausbildung setzte sich über alle Bestimmungen und Regeln hinweg und

¹¹³ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 228.

¹¹⁴ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 228f.

¹¹⁵ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 213.

¹¹⁶ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 210ff.

¹¹⁷ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 214.

¹¹⁸ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 214ff.

drehte ohne Genehmigung auf der Strasse, ohne Stars, ohne Geld und jenseits aller Produktionssysteme einen Spielfilm."¹¹⁹

Claude Chabrol wagte sich als erster der Filmkritiker an die Produktion eines eigenen Spielfilms. Finanziert durch eine Erbschaft und mit einem kleinen Team drehte er 1957 *Le beau Serge*¹²⁰. Der Film erhielt eine staatliche Filmförderung, lief in Cannes im Nebenprogramm und wurde von einem Verleiher gekauft. So waren schon vor Kinostart alle Kosten gedeckt und Chabrol konnte bereits mit den Dreharbeiten zu seinem zweiten Spielfilm *Les Cousins*¹²¹ beginnen. Beide Filme kamen 1959 kurz nacheinander in die Kinos und besonders *Les Cousins* kam beim Publikum enorm gut an. Die guten Zahlen an den Kinokassen bürgten sowohl für Chabrols weitere Projekte als auch für die der anderen angehenden Regisseure.¹²²

Truffauts Debüt mit *Les quatre cent coups* war sowohl beim Publikum als auch bei der Presse ein überragender Erfolg. Sein Schwiegervater war Chef einer Verleihfirma und finanzierte den Film. Überschattet wurden die Dreharbeiten vom plötzlichen Tod André Bazins. In Cannes 1959 wurde Truffaut, der im Jahr zuvor noch als Journalist wegen heftiger Attacken vom Festival ausgeschlossen wurde, mit dem Regiepreis ausgezeichnet und der Film nach Amerika, Asien und Europa verkauft. Truffaut und der Hauptdarsteller Jean-Pierre Léaud waren die gefeierten Helden des Festivals und die *Nouvelle Vague* wurde "international zu einem Schlagwort für eine Bewegung junger französischer Filmmacher [...]."¹²³ An den Kinokassen in Frankreich übertraf der Film sogar noch das Ergebnis von *Les Cousins*.¹²⁴

Nach dem Erfolg seiner Kollegen stand Jean-Luc Godard 1960 schon unter einem gewissen Druck. Sein eigener Anspruch, die gesamte Filmästhetik zu erneuern, kam zur öffentlichen Erwartungshaltung noch hinzu. Godards Erstlingswerk *À bout de souffle* ging durch die Verwendung des Jump-Cuts¹²⁵ in die Filmgeschichte ein. "Als er den

¹¹⁹ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S 216.

¹²⁰ *Le beau Serge*, Regie: Claude Chabrol, Frankreich 1958.

¹²¹ *Les Cousins*, Regie: Claude Chabrol, Frankreich 1959.

¹²² vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 222f.

¹²³ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 30.

¹²⁴ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 224f.

¹²⁵ "Schnitt zwischen zwei Bildern, die hinsichtlich Kameradistanz und Bildausschnitt identisch sind, aber einen Sprung in der Handlung vollziehen." Bender/Wulff, "Jump Cut", *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni->

Film von 135 auf 90 Minuten kürzen musste, entschied er sich Bilder, statt ganzer Sequenzen herauszunehmen."¹²⁶ Bis in die Gegenwart hat der Film Kultstatus und "fehlt heute in keinem filmhistorischen Kompendium."¹²⁷

Nach den erfolgreichen ersten Filmen der *Nouvelle Vague* mussten die jungen Filmemacher ab 1961 erste Misserfolge hinnehmen. Jacques Rivettes *Paris nous appartient*¹²⁸ gehört zu den berühmtesten Flops der Bewegung. Die langjährigen Dreharbeiten waren von Geldmangel sowie dem unermüdlichen Kampf gegen schwierigste Umstände geprägt. Wieder lassen sich unzählige Anekdoten und Geschichten zur Produktionsgeschichte finden, die den Einfallsreichtum von Rivette und seinem Team belegen. Doch als der Film 1961 nach jahrelangem Einsatz schließlich in den Kinos startete, blieb im Gegensatz zu *À bout de souffle* der Erfolg aus.¹²⁹

Die Vertreter der *Nouvelle Vague* schafften es sogar, den Misserfolg in einer gewissen Weise für sich nutzen. Um ihre künstlerische Wertschätzung zu steigern bediente man sich dem "Konzept des scheiternden Künstlers"¹³⁰, der von der breiten Masse (noch) nicht verstanden wird und dem daher jeglicher kommerzieller Erfolg verwehrt bleibt. So konnte man das Versagen an den Kinokassen als Argument für die künstlerische Hochwertigkeit der Filme verbuchen. Das ging sogar soweit, dass sich Truffaut und Chabrol selbst für ihre Erfolge zu rechtfertigen versuchten. Aber durch die gesamte Diskussion um Kunst, Erfolg und Misserfolg, ist der Kunstcharakter des Werks eines Autorenfilmers wieder stärker in den Mittelpunkt gerückt worden. Der vermittelte Eindruck des Außenseiters, die ungewöhnlichen Produktionsgeschichten und der wirtschaftliche Misserfolg des verkannten Künstlers - all das sind bewusst forcierte Themen, die den Regisseur als Künstler und den Film als Kunstwerk hervorheben und seit der *Nouvelle Vague* mit dem Autorenfilm in Verbindung stehen.¹³¹

kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=217 , Zugriff: 14.3.2013.

¹²⁶ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 227.

¹²⁷ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 229.

¹²⁸ *Paris nous appartient*, Regie: Jacques Rivette, Frankreich 1961.

¹²⁹ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 229f.

¹³⁰ Frisch *Mythos Nouvelle Vague*, S. 231.

¹³¹ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 231f.

4. Stanley Kubrick - Autorenfilmer

4.1. Jugend

Stanley Kubrick wurde 1928 als Sohn einer gut situierten Familie in New York geboren und wuchs dort mit seiner jüngeren Schwester in behüteten Verhältnissen auf. Er war ein desinteressierter Schüler, dessen Freizeit sich um Schach, Bücher, Jazz, Kino und Fotografie drehte.¹³² Animiert durch seinen Vater, der ihm auch seine ersten Fotoapparat schenkte, wurde das Hobby immer mehr zu einem möglichen Berufsziel. Die Aufnahme eines trauernden Zeitungsverkäufers am Tag von Präsident Roosevelts Tod konnte er an die Illustrierte *Look* verkaufen.¹³³ Kurz darauf war Kubrick bereits in jungen Jahren als Fotojournalist fix bei dem Blatt angestellt.¹³⁴ Durch die Fotografie konnte er grundlegende Erfahrungen für die Arbeit mit Licht und Bildkomposition sammeln. Seine Faszination für Film und Kino entwickelte sich erst durch die Filmabteilung des *Museum of Modern Art*, wo er sich unter der Woche begeistert die Klassiker ansah. An Wochenenden ging er dann in die Kinos um die aktuellen Filme zu sehen.¹³⁵ Besonders zu schätzen wusste er insbesondere europäische Regisseure wie Federico Fellini, Michelangelo Antonioni und Ingmar Bergman. Auch Elia Kazan und Max Ophüls gehörten zu seinen favorisierten Filmemachern.¹³⁶ Bald war klar, dass sich Kubrick selbst in der Filmbranche versuchen möchte. "Weil er arbeitete, konnte Kubrick auch ein paar Tausend Dollar sparen, was ausreichte, um einen Kurzfilm [...] zu drehen [...]."¹³⁷

¹³² vgl. Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. XV.

¹³³ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 9f.

¹³⁴ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 11.

¹³⁵ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 11.

¹³⁶ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 12.

¹³⁷ Walker, *Stanley Kubrick*, S. 11f.

4.2. Frühe Filme

*Day of the Fight*¹³⁸ war Kubricks erster Kurzfilm. Die sechzehn-minütige dokumentarische Arbeit handelt von einem aufstrebenden Boxer, den er bereits als Fotograf porträtiert hatte.¹³⁹ Der Film wurde 1951 knapp über den Kosten an die Produktionsfirma RKO verkauft und Kubrick erhielt einen Vorschuss für einen weiteren Kurzfilm.¹⁴⁰

*Flying Padre*¹⁴¹, abermals ein Portrait, dreht sich um einen Missionar, der seine weit über New Mexico verstreuten Gemeinden mit dem Flugzeug besucht.¹⁴² Obwohl man bei diesen frühen Kurzfilmen keinesfalls davon sprechen darf Kubricks Handschrift oder Ähnlichkeiten zu seinen späteren Meisterwerken finden zu können, so sind in *Flying Padre* doch bereits zwei Motive vorhanden, denen sich Kubrick in späteren Filmen immer wieder zuwenden wird: die Einsamkeit von Menschen und ihr Verhältnis zum Raum. "Kein Film über den anstrengenden Alltag eines Seelsorgers war dies (und schon gar kein religiöser Erbauungsfilm), sondern der cineastische Versuch über die Raumerfahrung eines solitären Menschen [...]."¹⁴³

1953 entstand *The Seafarers*¹⁴⁴, Kubricks letzter Kurzdokumentarfilm, bei dem es um eine Seefahrgewerkschaft geht. Für alle seinen frühen Kurzfilme gilt, dass sie noch sehr von seiner Arbeit als Fotograf geprägt und mehr als ein Erproben der filmischen Mittel gesehen werden können. "[...] es geht um das Festhalten eines außergewöhnlichen Moments [...], die besonders elegante Lösung eines 'normalen' Problems."¹⁴⁵

Angespornt durch die ersten Erfolge gab Kubrick schließlich seine Anstellung beim Magazin *Look* auf und konzentrierte sich auf die Planung seines ersten Spielfilms.

¹³⁸ *Day of the Fight*, Regie: Stanley Kubrick, USA 1951.

¹³⁹ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 14.

¹⁴⁰ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 12.

¹⁴¹ *Flying Padre: AN RKO-Pathé Screenliner*, Regie: Stanley Kubrick, USA 1951.

¹⁴² vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 14.

¹⁴³ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 14.

¹⁴⁴ *The Seafarers*, Regie: Stanley Kubrick, USA 1953.

¹⁴⁵ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 14.

4.3. Die Herausbildung einer eigenen Handschrift

4.3.1. Fear and Desire

Mit dem Geld von Freunden und Verwandten wagte sich Stanley Kubrick sein Langfilmdebüt selbst zu produzieren. *Fear and Desire*¹⁴⁶, die Geschichte vierer Soldaten hinter feindlichen Linien in einem undefinierten Krieg wurde in sehr kleinem Rahmen umgesetzt.¹⁴⁷ Kubrick selbst übernahm fast alle kreativen Aufgaben am Set. Neben Organisation, Regie und Kamera kümmerte er sich selbst um Kostüm und Make-Up. Freunde und Hilfskräfte halfen ihm beim Auf- sowie Umbau und seine erste Frau erledigte Schreibearbeiten. Nur das Drehbuch ließ er von dem befreundeten Schriftsteller Howard Sackler anfertigen.¹⁴⁸

In *Fear and Desire* befinden sich Soldaten eines unbenannten Krieges hinter feindlichen Linien und versuchen wieder zurück in ihr eigenes Territorium zu finden. Auf diesem Weg treffen die Soldaten gegen Ende schließlich auf feindliche Truppen, die sie selbst widerspiegeln. Die beiden feindlichen Krieger, die sich im Kampf gegenüberstehen, werden auch von den selben Schauspielern dargestellt. Dieser Verdopplungs- oder Spiegeleffekt spielt mit Identität und der Identifikation mit dem Feind. Weitere Übereinstimmungen gibt es zu dem von Kubrick sehr geliebten Schachspiel. Auch dort sind die feindlichen Spielfiguren, bis auf ihre Farbe, die gleichen und sie stehen sich zu Beginn des Spiels wie Spiegelbilder gegenüber.¹⁴⁹

Neben den männlichen Soldaten kommt auch eine Frau, die gefesselt, beinahe vergewaltigt und schlussendlich erschossen wird, in *Fear and Desire* vor. Das Element der Weiblichkeit wird als "Störfaktor"¹⁵⁰ in der männlich regierten Kriegswelt empfunden. Zwar wird der Frau sexuelles Begehren entgegengebracht, doch fürchtet man sie als Verräterin und erschießt sie bei einem Fluchtversuch schlussendlich. Das Erscheinen der Frau stört und gefährdet den vorherrschenden Zustand. Ihr Auftreten rückt alles in ein neues Licht, in dem die Kriegssituation sinnlos erscheint. Ähnliche

¹⁴⁶ *Fear and Desire*, Regie: Stanley Kubrick, USA 1953.

¹⁴⁷ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S.32f.

¹⁴⁸ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 14f.

¹⁴⁹ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 33f.

¹⁵⁰ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 34.

Elemente, bei der sich die Lage durch die Ankunft der Frau schlagartig verändert, lassen sich auch in Kubricks späteren Filmen finden: "Schon in Kubricks nächstem Kriegsfilm *Paths of Glory* wird es eine solche Ankunft der Frau am Ende des Films geben. In *Fear and Desire* wird die Frau, wie auch in *Full Metal Jacket*, am Schluss getötet."¹⁵¹

Ein weiteres auch in fast allen seiner Filme wiederzufindendes Element ist die Darstellung der männlichen Protagonisten als krankhafte, von ihrem "pathologischen"¹⁵² Wahn getriebene Wesen. "Dass die männliche Ökonomie, wie es im Kriegsfall nur allzu deutlich wird, häufig von pathologischen Motiven, die auch unsere Gesellschaft strukturiert, getragen ist, blieb aber Kubricks Lebensansicht."¹⁵³

Diese spezielle Sichtweise einer krankhaften, schizophrenen Männlichkeit spiegelt sich nicht nur in seinen Kriegsfilmen, wie *Paths of Glory*¹⁵⁴, *Dr. Strangelove*¹⁵⁵ oder *Full Metal Jacket*¹⁵⁶ wider, sondern ist zum Beispiel auch in der Figur des gewaltsüchtigen Alex in *A Clockwork Orange*¹⁵⁷ zu finden.

Kubrick selbst war mit *Fear and Desire* nicht zufrieden und hat für den Film Jahre später ein Aufführungsverbot angeordnet¹⁵⁸. Das hat wohl weniger mit Konzept, Inhalt oder Idee des Films¹⁵⁹, sondern eher mit der für seiner Meinung nach mangelhaften dramaturgischen Verwirklichung der Thematik zu tun.¹⁶⁰ Ganz anders reagiert der Verleiher Joseph Burstyn, der den Film begeistert aufnimmt und auch die Kritiker attestieren dem Regieeulning großes Talent. Obwohl den Investoren ihr Geld zurückgezahlt werden kann, ist *Fear and Desire* kein wirtschaftlicher Erfolg. Für Kubrick bedeutet das Projekt dennoch einen Aufstieg. Er hat sich mittlerweile einen Namen im Filmgeschäft gemacht.¹⁶¹

¹⁵¹ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 34.

¹⁵² Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 35.

¹⁵³ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 35.

¹⁵⁴ *Paths of Glory*, Regie: Stanley Kubrick, USA 1957.

¹⁵⁵ *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Regie: Stanley Kubrick, USA/Großbritannien 1964.

¹⁵⁶ *Full Metal Jacket*, Regie: Stanley Kubrick, Großbritannien/USA 1987.

¹⁵⁷ *A Clockwork Orange*, Regie: Stanley Kubrick, Großbritannien/USA 1971.

¹⁵⁸ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S.36.

¹⁵⁹ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 15.

¹⁶⁰ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 35.

¹⁶¹ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S.36.

4.3.2. Killer's Kiss

Ähnlich wie bei seinem ersten Kurzfilm *Day of the Fight* steht in *Killer's Kiss*¹⁶² ein Boxer im Mittelpunkt der Geschichte. Der Weg des erfolglosen Boxer Davy kreuzt sich mit dem seiner Nachbarin Gloria. Sie arbeitet in einem schäbigen Nachtclub als Animiermädchen und wird von ihrem Chef Rapallo körperlich bedrängt. Als Davy und Gloria fliehen wollen, kidnappt Rapallo Gloria. Davy verfolgt ihn und es kommt zum Kampf zwischen ihm und dem sadistischen Nachtclubbesitzer.¹⁶³

Auch bei diesem Film bestand das Budget wieder aus dem Geld von Verwandten. Diesmal kümmerte sich Kubrick aber wieder selbst um das Drehbuch, wobei die Handlung dieses Film-Noir mit surrealistischen Elementen¹⁶⁴ eher vorhersehbar bleibt und zu einem großen Teil auf aneinandergereihte "effektvolle Actionszenen aufgebaut"¹⁶⁵ ist.

"Der Film macht in der Tat den Eindruck, dass Kubrick mehr Aufmerksamkeit auf stilistische und atmosphärische Details gelegt hat als auf die psychologischen und emotionalen Motivationen seiner Protagonisten."¹⁶⁶

Gedreht wurde in New York an Originalschauplätzen und in einem kleinen Studio. Weil man den Ton erst nachträglich hinzufügte, wurde vermehrt auf Monologe anstatt von Dialogen gesetzt.¹⁶⁷ Kubrick agierte neben seiner Tätigkeit als Regisseur wieder als Kameramann und schnitt den Film auch eigenhändig.¹⁶⁸ Am Ende der Produktionsphase ging ihm das Geld aus. Kubrick konnte sich nicht einmal einen Schnittassistenten leisten und verbrachte Monate damit Toneffekte an die richtigen Stellen im Film zu setzen.¹⁶⁹

¹⁶² *Killer's Kiss*, Regie: Stanley Kubrick, USA 1955.

¹⁶³ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 43ff.

¹⁶⁴ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 45.

¹⁶⁵ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 46.

¹⁶⁶ Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 46.

¹⁶⁷ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 15.

¹⁶⁸ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 42.

¹⁶⁹ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 16.

Trotz dieser widrigen Umstände entsteht schließlich ein technisch hochwertiger Film mit einem "hohen Grad an optischer Perfektion"¹⁷⁰. Das Spiel mit Licht, ungewöhnliche Perspektiven sowie die realistische Inszenierung der Darsteller in ihrer naturgetreuen Umgebung sprechen für die großen handwerklichen Fähigkeiten, die sich Kubrick bis zu diesem Zeitpunkt erarbeitet hat.¹⁷¹

"Auch war *Killer's Kiss* Kubricks letzter Film ohne literarische Vorlage. In Zukunft sollte die Suche nach einem geeigneten Stoff sogar immer aufwendiger und wichtiger werden. Alle folgenden Drehbücher waren besser durchdacht."¹⁷²

Darüber hinaus ist *Killer's Kiss* interessant, weil hier abermals Elemente zu finden sind, die in späteren Kubrick-Filmen wieder auftauchen. Das Thema der Männlichkeit, die vom Wahn getriebenen Figuren und deren Darstellung lassen sich leicht auf den dämonisch wirkenden Rapallo übertragen. Auch im Boxer Davy findet man die Darstellung einer sehr rohen, körperlich orientierten Männlichkeit. Diese Thematik bleibt in Kubricks späteren Filmen vielfach erhalten, wandelt sich aber, wie zum Beispiel in *Dr. Strangelove*, zugunsten einer mehr parodistischen und ironischen Darstellung.¹⁷³

Weitere in *Killer's Kiss* vorkommende "Kubrick-Motive"¹⁷⁴ sind der Einsatz einer Erzählerstimme und die Rolle des Zufalls bzw. der zeitlichen Abstimmung von Ereignissen. So wie der irrtümliche Mord an Davys Manager, der sich bloß zur falschen Zeit am falschen Ort aufhielt, beeinflusst ein ähnlicher Zufall die Handlung in Kubricks nächstem Film *The Killing*^{175, 176}.

Aber auch stilistisch sind in diesem frühen Werk bereits Elemente vorhanden, auf die Kubrick in den weiteren Filmen immer wieder zurückgreift. Die Verwendung einer Handkamera in gewissen Situationen versetzt den Zuseher in eine subjektive und sehr mitreißende Perspektive:

¹⁷⁰ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 39.

¹⁷¹ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 39.

¹⁷² Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 53.

¹⁷³ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 37.

¹⁷⁴ Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 48.

¹⁷⁵ *The Killing*, Regie: Stanley Kubrick, USA 1956.

¹⁷⁶ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 48.

"Diesen Wechsel zur Handkamera wird er immer wieder in seinen Filmen vollziehen, wenn es um den Ausdruck männlicher Gewalt geht. In entscheidenden Momenten verlässt er damit seine sonst oft distanzierte Haltung und nimmt eine subjektive und distanzlose Position ein."¹⁷⁷

Killer's Kiss kann an *United Artist* verkauft werden und kommt 1955 ins Kino. Auch dieser Film wird kein finanzieller Erfolg und Kubrick spricht später nicht mehr gerne über ihn.¹⁷⁸ Für einige Kritiker war damals aber schon das große Talent des jungen Regisseurs erkennbar:

"Die begrenzte Zahl von Kritikern, die den Film bei seiner Uraufführung sah, erkannte in *Der Tiger von New York* [deutscher Titel, Anm. d. A.], in seinem Gespür für die Gewalt und die Hoffnungslosigkeit in der Großstadt, die Arbeit eines höchst originellen neuen Talents mit der Fähigkeit, das Genre des Kriminalfilms zu erneuern."¹⁷⁹

Neben dieser Talentprobe war *Killer's Kiss* besonders wichtig, weil er dadurch James B. Harris begegnete.¹⁸⁰ Kubrick und Harris waren im selben Alter und beide aufstrebende Kräfte im Filmgeschäft. "Harris wollte gern Spielfilme produzieren, Kubrick weiter Regie führen, und so gründeten die beiden eine Partnerschaft, aus der drei Filme hervorgingen."¹⁸¹ Es entsteht die Firma *Harris-Kubrick Films* in der sich die beiden "in ihren Temperamenten und Talenten so unterschiedlichen Männer ideal"¹⁸² ergänzen.

¹⁷⁷ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 45.

¹⁷⁸ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 49.

¹⁷⁹ Walker, *Stanley Kubrick*, S.16.

¹⁸⁰ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 52f.

¹⁸¹ Walker, *Stanley Kubrick*, S.16.

¹⁸² Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 49.

4.3.3. The Killing

Das erste Projekt unter *Harris-Kubrick* war eine Adaption des Kriminalromans *Clean Break* von Lionel White. Jim Thompson, ein weiterer Schriftsteller für Kriminalgeschichten, wurde engagiert "um sich einige zusätzliche Dialoge auszudenken"¹⁸³ und Kubrick zu unterstützen. "Das besondere an der Vorlage war nicht die recht gewöhnliche Handlung, sondern dass die Story [...] nicht chronologisch erzählt wurde."¹⁸⁴ Die Geschichte eines Überfalls auf eine Pferderennbahn bot die Möglichkeit, gleiche Situationen aus verschiedenen subjektiven Blickwinkel zu erzählen. Durch die ausgefeilte Struktur der Rückblenden konnten "zeitgleiche Begebenheiten in den Spannungsbogen der Handlung"¹⁸⁵ integriert werden. Es ist nicht die Handlung, sondern ihre Strukturierung, die als beachtenswert gilt und Kubrick bei der Themenwahl angesprochen haben muss:

"Da sich die einzelnen Ereignisse beim Raubüberfall auf der Rennbahn überschneiden, stellte der Film die intellektuell reizvolle Aufgabe, die chronologische Abfolge zu verändern. Außerdem bot er Kubrick die emotionale Befriedigung, einfach nur die Handlung voranzutreiben, um die Neugier der Zuschauer [...] zu stillen. [...] [D]iese Verbindung von intellektueller Präzision und narrativer Erfüllung [gehört] zu den wichtigsten persönlichen Merkmalen von Kubricks Arbeit."¹⁸⁶

Als der bekannte Schauspieler Sterling Hayden seine Zusage für die Hauptrolle gab, beteiligte sich auch *United Artists* an der Produktion.¹⁸⁷ Trotzdem musste Harris eine große Summe Privatvermögen und Kubrick von seinem Vater geborgtes Geld in die Produktion stecken, um das Budget von 330 000 Dollar weiter aufzustocken. Kubrick kommt schließlich mit den Geld aus dreht in der vorgegebenen Zeit.¹⁸⁸

¹⁸³ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 56.

¹⁸⁴ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 56.

¹⁸⁵ Walker, *Stanley Kubrick*, S. 17.

¹⁸⁶ Walker, *Stanley Kubrick*, S. 18.

¹⁸⁷ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 16.

¹⁸⁸ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 51.

Ein Thema am Rande des Films ist Homosexualität. Die Neigung des Geldgebers der verbrecherischen Operation darf Kubrick aufgrund der Zensur jedoch nur andeuten. Ähnlich wie später in *Spartacus*, wo Peter Ustinov von Austern und Schnecken spricht, musste Kubrick eine mögliche Zensur geschickt umgehen.

"Kubricks Interesse an dem Thema Homosexualität sollte hier erstmals auftauchen, und er wird immer wieder auf diese 'Alternative' von Männlichkeit, meistens in sehr humorvoller, oft ironischer Weise, zurückkommen."¹⁸⁹

Auch die Rassendiskriminierung in den Vereinigten Staaten ist ein Motiv, das sowohl in *Spartacus* als auch in diesem Film zu finden ist. *Spartacus* steht ganz im Zeichen des Kampfes gegen die Sklaverei. Draba, ein schwarzer Gladiator opfert sich für Spartacus und dessen Ziele und den Freiheitskampf. Ein Gangster, der in *The Killing* einen Parkwächter als Nigger beschimpft um ihn endlich abschütteln zu können, wird kurz darauf vom Schicksal mit dem Tod bestraft. Da der Gangster eigentlich kein Rassist ist, sondern nur seinen verbrecherische Aktivitäten nachgehen wollte, ist es eine mit viel Ironie inszenierte Szene.¹⁹⁰

Ein entscheidendes Merkmal, das auch schon zuvor in *Killer's Kiss* verwendet wurde, ist der spezielle Einsatz von Musik in Kubricks Filmen. In *Killer's Kiss* sind es feurige Latino-Klänge, die die Szenen mit Rapallo, dem Nachtclubbesitzer, untermalen. In *The Killing* ist es ein Mambo, der zur Verstärkung erotischer Stimmung einsetzt. Die Szene, in der sich die Gangsterbande in einer Schießerei gegenseitig erledigt, ist ebenfalls damit unterlegt und erzeugt so eine ironisch-sinnliche Atmosphäre.¹⁹¹ In allen weiteren Filmen von Kubrick hat der erfinderische und kontrastierende Einsatz von Musik einen besonderen Stellenwert. Vergleichbar ist der Einsatz der klassischen Musik in *2001: A Space Odyssey*¹⁹² oder die Vermischung von elektronischen Klängen mit Klassik in *A Clockwork Orange*.

¹⁸⁹ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 59.

¹⁹⁰ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 61.

¹⁹¹ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 62.

¹⁹² *2001: A Space Odyssey*, Regie: Stanley Kubrick, USA/Großbritannien 1968.

Eine weitere Ähnlichkeit zu *A Clockwork Orange* stellt die befremdliche Clownsmaske dar, die der todernste Gangsters Johnny während des Raubes trägt. Sie verwandelt ihn in einen grotesken Charakter:

"Denn so wird aus dem völlig humorlosen, ehrlichen Gangster eine fast schon surreale Figur, welche den brutalen Vorgang karikiert. Und dabei hat der Darsteller noch nicht jene zynische Haltung, die später Alex in *A Clockwork Orange* bei seinen Gewaltverbrechen einnimmt. Aber der Grundstein dafür wird hier gelegt."¹⁹³

Die Figuren in *The Killing* scheinen von Anfang an dem Untergang geweiht, denn Kubrick nimmt sie an verschiedenen Stellen des Films durch Gitter und hinter Maschendraht auf.¹⁹⁴ Die Schatten deuten auf eine Zukunft hinter Gittern hin. Am Ende bewahrheitet sich die Vorsehung und es folgt das Scheitern. Alle Gangster die nicht sterben, werden verhaftet. Sie finden keinen Weg ihrem Schicksal zu entkommen. Genauso wenig gelingt es Colonel Dax in *Paths of Glory* oder Spartacus sich gegen eine höhere Gewalt durchzusetzen. Humbert in *Lolita*¹⁹⁵, Redmond Barry in *Barry Lyndon*¹⁹⁶ und Alex in *A Clockwork Orange* scheitern ebenso im Kampf gegen die Regeln der Gesellschaft.¹⁹⁷

Mit *The Killing* ist Kubrick ein wenig origineller aber wirkungsvoller Film gelungen, in dem schon viel vom späteren Kubrick erahnbar wird. Er konnte sich am Anfang der Produktion nicht nur gegenüber seinem routinierten Kameramann, einem Hollywood-Veteran, durchsetzen¹⁹⁸, sondern auch beweisen, dass er "das Filmhandwerk inzwischen bereits sehr gut beherrscht."¹⁹⁹ Bei der Umsetzung seiner Vision besticht Kubrick bereits zu diesem Zeitpunkt mit Genauigkeit und Gründlichkeit, kommt aber an den Perfektionismus seiner späteren Arbeiten bei Weitem noch nicht heran.²⁰⁰ Der Erfolg

¹⁹³ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 63.

¹⁹⁴ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 64.

¹⁹⁵ *Lolita*, Regie: Stanley Kubrick, USA/Großbritannien 1962.

¹⁹⁶ *Barry Lyndon*, Regie: Stanley Kubrick, Großbritannien/USA 1975.

¹⁹⁷ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 56.

¹⁹⁸ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 18.

¹⁹⁹ Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 56.

²⁰⁰ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 58.

seines bisherigen Schaffens zeigt sich aber, als er 1957 in einem Newsweek-Artikel als Hollywood-Wunderkind bezeichnet wird.²⁰¹ Und auch selbst ist Kubrick erstmals bei seinen Spielfilmen mit dem Endprodukt zufrieden.²⁰²

4.3.4. Paths of Glory

Paths of Glory wird bis heute als einer der besten (Anti-)Kriegsfilme aller Zeiten gehandelt und gilt als "Kubricks erstes Meisterwerk"²⁰³. Er konnte mit dem Film zeigen, dass er zu den besten amerikanischen Regisseuren gehört.²⁰⁴ Bevor Harris-Kubrick *Paths of Glory*, nach dem gleichnamigen Roman von Humphrey Cobb, als ihren zweiten Film realisieren konnten, brauchten sie jedoch ein Zugpferd, mit dem sie eine Produktionsfirma vom Projekt überzeugen konnten. Nach gescheiterten Verhandlungen mit MGM war es Kirk Douglas, der mit seiner Zusage als Hauptdarsteller und durch seine Kontakte zu United Artists das Projekt ermöglichte. Er holte so das Budget von fast einer Million Dollar mit ins Boot. Als Gegenleistung werden Harris und Kubrick zu einem "5-Filme-Vertrag"²⁰⁵ gezwungen: "Produzieren wird Douglas' Firma Bryna, Douglas spielt in zwei Filmen die Hauptrolle, Harris wird ausführender Produzent, Kubrick Regisseur. Es bleibt ihnen keine andere Wahl, als den Deal zu akzeptieren."²⁰⁶

Kubrick arbeitet gemeinsam mit Jim Thompson, der ihm schon bei *The Killing* dramaturgisch assistiert hatte, und Calder Willingham am Drehbuch für die im Ersten Weltkrieg spielende und auf wahren Begebenheiten basierende Geschichte.²⁰⁷ Während des Drehens haben Kubrick und Willingham die Dialoge immer wieder verändert und angepasst. Ein geeigneter Drehort wurde mit dem Schloss Oberschleißheim in Bayern und den nahegelegenen Münchener Studios gefunden.²⁰⁸ Auch die Endszene wurde von

²⁰¹ vgl. Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. XVI.

²⁰² vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 16.

²⁰³ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 65.

²⁰⁴ vgl. Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. XVI.

²⁰⁵ Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 60.

²⁰⁶ Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 60.

²⁰⁷ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 57f.

²⁰⁸ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 65.

Kubrick erst während den Dreharbeiten durch eine neue Szene ersetzt. Die Bekanntschaft mit der Schauspielerin Susanne Christian (eigentlich Christiane Harlan) inspirierte ihn dazu. "Christiane Harlan wird 1958 Stanley Kubricks dritte Ehefrau und bleibt es bis zu seinem Tod."²⁰⁹ Sie spielt in der bewegenden Endszene eine junge Frau, die in einem Wirtshaus ein trauriges Lied von sich gibt und damit die kriegsmüden Soldaten zu Tränen rührt.²¹⁰

Zu Beginn von *Paths of Glory* befinden sich zwei französische Generäle in einem prunkvollen Schloss und debattieren ganz ruhig über den bevorstehenden Angriff auf eine von Deutschen besetzte Anhöhe. Nur Beförderungen, Titel und das eigene Wohlergehen, liegen den militärischen Führern am Herzen. Dass bei dem Angriff mehr als die Hälfte ihrer Soldaten fallen werden, bedeutet ihnen nichts und wird eiskalt vorgerechnet. In den Schützengräben befinden sich Colonel Dax, ein ehemaliger Jurist, und die Soldaten seiner Truppe unter Dauerbeschuss. Die Männer sind von den ständigen Granatexplosionen gezeichnet. Dax bekommt den Befehl die Anhöhe zu erobern. Seine Bedenken werden von den Generälen ignoriert. Als er und seine Männer aufgrund des starken Beschusses den Auftrag nicht erfüllen können muss der Angriff mit großen Verlusten abgebrochen werden. Eine Gruppe von Soldaten schafft es dabei nicht einmal ihren Schützengraben zu verlassen. Da seine Beförderung auf dem Spiel steht, entschließt sich Mireau, einer der beiden Generäle, auf die eigenen Truppen feuern zu lassen, um diese zum Verlassen der Gräben zu zwingen. Dieser Befehl wird aber aufgrund der fehlenden schriftlichen Erklärung nicht ausgeführt. Später entscheiden sich die Heeresführer dafür ein Exempel zu statuieren und drei Soldaten aufgrund von Feigheit vor dem Feind hinrichten zu lassen. Dax verteidigt die Soldaten vor dem Kriegsgericht doch das Urteil steht schon vor der Verhandlung fest. Die Soldaten werden zum Tod durch Erschießen verurteilt. Als herauskommt, dass Mireau auf die eigenen Truppen feuern lassen wollte, steht er vor dem Ende seiner Karriere und nimmt sich das Leben. Als Dax seine Soldaten zum nächsten Einsatz beordern will, beginnt der Auftritt der jungen deutschen Sängerin. Ihrer Stimme lässt das Gegröle der

²⁰⁹ Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 60.

²¹⁰ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 63f.

im Wirtshaus bei Bier versammelten Soldaten verstummen und wandelt es in tiefe Traurigkeit.²¹¹

Paths of Glory ist ein Kriegsfilm, in dem der Feind eine untergeordnete Rolle spielt. Im ganzen Film sind keine feindlichen Soldaten zu erkennen, denn Kubrick konzentriert sich vielmehr auf die Kontraste zwischen den Klassen innerhalb der französischen Seite. "Der eigentliche Gegensatz, der tiefere Konflikt, liegt zwischen den Führern und den Geführten. Diese Kluft besteht auch zu Friedenszeiten in der Zivilgesellschaft, in einer Kriegssituation erfährt sie jedoch eine entscheidende Vertiefung."²¹² Auch in *Full Metal Jacket* konzentriert sich die Handlung nicht auf den Feind, sondern auf die Beziehungen innerhalb einer Gruppe von Soldaten.²¹³

Ein weiteres Kennzeichen vieler Kubrick-Filme ist der Einsatz eines einleitenden Sprechers. Ähnlich wie in *Barry Lyndon* führt ein objektiver Erzähler in das Geschehen ein.²¹⁴ Im Gegensatz zu *Barry Lyndon* kommt der Off-Sprecher jedoch nur zu Beginn vor und legt die Gefechtssituation im Ersten Weltkrieg dar.²¹⁵

Ein sehr wichtiger Aspekt in allen Werken von Stanley Kubrick, die Verwendung von Musik und Ton um ein Geschehen zu intensivieren oder zu ironisieren, tritt auch in *Paths of Glory* stark zu Vorschein.²¹⁶ Am Anfang des Films ertönt die französische Nationalhymne. Die absichtlichen disharmonischen Klänge in ihr greifen bereits auf die dekadente Haltung der Generäle vor, welche ganz im Gegensatz zum von Brüderlichkeit handelnden Text der Hymne steht²¹⁷, und hat einen "ironisch-hohlen Klang"²¹⁸.

Sonst wird Musik recht bescheiden eingesetzt. In den Schützengräben bilden die Detonationen von feindlichen Granaten und das einsetzende Sperrfeuer eine rhythmische Klangkulisse. Während der Hinrichtung sind es "schier endlos ertönende dumpfe Trommelschläge [, die] das makabere Geschehen"²¹⁹ untermalen. Den Schlusspunkt setzt das schon erwähnte rührende Lied der jungen deutschen Frau. Es

²¹¹ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 66ff.

²¹² Walker, *Stanley Kubrick*, S. 68.

²¹³ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 69.

²¹⁴ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 60.

²¹⁵ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 67.

²¹⁶ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 76.

²¹⁷ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 66.

²¹⁸ Walker, *Stanley Kubrick*, S. 79.

²¹⁹ Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 64f.

kommt ganz ohne Begleitung aus und steht in Diskrepanz zur restlichen Handlung.²²⁰

"[In] dieser Szene zeigt sich, dass der Regisseur wesentliche Aussagen seiner Filme mithilfe der Musik und bloßen Bildern treffen kann."²²¹

Eine Eigenheit, die Kubrick sich bei keinem Film seit *Paths of Glory* nehmen lässt, ist selbst in gewissen Szenen eine Kamera zu bedienen.

"[...] [Kubrick] selbst schultert eine Arriflex - eine Angewohnheit, die er fortan beibehält, sogar mit einer 70-mm- Handkamera in 2001: A Space Odyssey. Mehr und Mehr werden in den kommenden Filmen selbst gestandene Kameramänner zu Stanleys Erfüllungsgehilfen, auch was die Lichtsetzung betrifft."²²²

Durch sein großes technisches Know-how und sein hohes visuelles Gespür bildete sich im Laufe der Jahre seine eigene Ästhetik der Bildgestaltung immer stärker heraus. Wie auch in späteren Werken arbeitet Kubrick hier schon stark mit Symmetrie, mit Wiederholungen von Einstellungen oder ganzen Einstellungsfolgen und die für Kubrick so spezifische bewegliche Kamera erzeugt einen drastischen Eindruck, die eine enorme Wirkung beim Publikum verursacht.²²³ "Die vielen Fahrten [...] zeigen schon sehr genau die für Kubrick typische, immer gezielt eingesetzte, optische Dynamik."²²⁴

Ein anderes Kubricks Handschrift zuordenbares Element ist die besondere Beziehung zwischen den Figuren und dem Raum. Sowohl bei der Wahl seiner Darsteller als auch bei der Auswahl der Räumlichkeiten und ihrer Inszenierung beweist Kubrick Feingefühl. Wieder sind mit den von einem dekadenten, perversen und sadistischen Wahn getriebenen Generälen, Figuren vorhanden, die etwas Pathologisches verkörpern.²²⁵ "Im Hinblick auf diesen Wahnsinn unterscheidet sich die Kriegswelt in *Wege zum Ruhm* nur graduell von der Welt in *Dr. Seltsam*."²²⁶ Die krankhaften Führenden leben und feiern in einem Schloss. Sie entscheiden über das Schicksal, der in

²²⁰ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 64.

²²¹ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 75.

²²² Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 65.

²²³ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 80.

²²⁴ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 76.

²²⁵ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 73.

²²⁶ Walker, *Stanley Kubrick*, S. 111.

den Schützengraben verharrenden Soldaten. Die Charaktere weisen vielmehr als eine nur rein "körperliche Beziehung zu ihrer Umgebung"²²⁷ auf.

"Die Raumgestaltung gibt den Figuren und ihren Handlungen auch einen metaphysischen Aspekt. In *Wege zum Ruhm* und deutlicher noch in *Dr. Seltsam* und *2001*, spielt die Szenerie [...] eine dynamische Rolle innerhalb des Gesamtkonzepts, wobei sie den menschlichen Schicksalen, die sich in ihr entscheiden, meist feindlich oder zynisch gegenübersteht."²²⁸

Das Schloss in *Paths of Glory*, der 'War-Room' in *Dr. Strangelove* und das Raumfahrzeug in *2001* - sie alle sind "typische Beispiele für Kubricks Verwendung künstlich geschaffener Räume, die die Protagonisten einbinden, definieren und beherrschen sollen."²²⁹ Kubricks Inszenierung der Örtlichkeiten will das Verhältnis zwischen den Figuren und dem Raum herausarbeiten und kontrastieren. In *Paths of Glory* kommt seine andauernde Beschäftigung mit der Inszenierung von Räumlichkeit aber auch sein Interesse für Lichtsetzung zum ersten Mal intensiv zum Vorschein.²³⁰ Obwohl *Paths of Glory* 1957 abermals kein Kassenschlager wurde, war Kubrick nun in der Oberliga der amerikanischen Regisseure angelangt. Er konnte aus seinem Image als interessanter Neuling heraustreten und den Ansprüchen eines professionell arbeitenden Regisseurs gerecht werden.²³¹ Nach einer Drohung durch Frankreich wurde der Film zwar vom Programm der Berlinale genommen, doch "innerhalb der amerikanischen Filmwelt wurde Kubrick damit von Produzenten und Kritikern als ein bedeutender Regisseur anerkannt"²³² - und das obwohl mit dem Film nicht der gängige "Hurra-Patriotismus hollywoodscher Prägung"²³³ bedient wird.

²²⁷ Walker, *Stanley Kubrick*, S. 93.

²²⁸ Walker, *Stanley Kubrick*, S. 93.

²²⁹ Walker, *Stanley Kubrick*, S. 95.

²³⁰ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 109f.

²³¹ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 67.

²³² Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 65.

²³³ Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 64.

4.4. Spartacus: Ein Kompromiss auf dem Weg zur Unabhängigkeit

Nach einer relativ langen unproduktiven Zeit und einer Reihe von abgebrochenen Projekten, darunter eines mit Marlon Brando, war Kubrick zwar in Hollywood angelangt, hatte aber bereits über ein Jahr lang keinen Film produziert.²³⁴ Er musste feststellen, dass Hollywood "die schöpferische Kraft eines Filmemachers verschleiben konnte."²³⁵ Es lastete schon ein gewisser Druck auf ihm, wodurch man es als "Glücksfall"²³⁶ bezeichnen muss, dass Anthony Mann nach nur wenigen Drehtagen als Regisseur von *Spartacus* aufgab. Kirk Douglas, Star und Produzent des Monumentalfilms, hatte sich mit Mann zerstritten und bat Kubrick nun einzuspringen. Da es für Kubrick wichtig war überhaupt wieder an einem Projekt arbeiten zu dürfen, sagte er zu. Ein Budget von 12-Millionen Dollar²³⁷ und die Möglichkeit mit vielen namhaften Schauspielern zu arbeiten sprachen klar für diese Entscheidung.²³⁸ Auch die Zusicherung, dass Kubrick und Harris nach *Spartacus* keine weiteren Filme für Douglas machen mussten, ist klar positiv für Kubricks Karriere zu werten.²³⁹ Trotzdem wird *Spartacus* immer wieder aus Kubricks Lebenswerk ausgeklammert. Das liegt an der Tatsache, dass der Regisseur in seinem Vertrag keinerlei Mitspracherecht am Drehbuch und an der Auswahl der Darsteller hatte.²⁴⁰ Natürlich war dies für Kubrick nicht die ideale Arbeitsweise. Im Laufe der Zeit hat er sich deshalb immer weiter von dem Film distanziert und ihn später nur mehr als Auftragsarbeit abgetan.²⁴¹ Trotzdem ist *Spartacus* als ein enorm wichtiger Baustein in Kubricks Entwicklung zu werten. Die Arbeit mit einem enormen Budget, Stars, tausenden von Komparsen und der Kampf um die Durchsetzung seiner eigenen Ideen brachten dem 30-jährigen Erfahrungen, die sein weiteres Schaffen maßgeblich beeinflusst haben. Gerade weil er kennenlernen musste, wie frustrierend die Arbeit an einem Film ohne künstlerische Freiheit sein kann, aber wie wichtig es ist kommerziell erfolgreich zu arbeiten, nimmt *Spartacus* einen

²³⁴ vgl. Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. XVII f.

²³⁵ Walker, *Stanley Kubrick*, S. 22.

²³⁶ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 79.

²³⁷ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 66 f.

²³⁸ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 108.

²³⁹ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 67 f.

²⁴⁰ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 19.

²⁴¹ vgl. Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. XVII.

besonders wichtigen Stellenwert in Kubricks Lebenswerk ein.²⁴² Auch sein Freund und Arbeitskollege James B. Harris meinte, der Film habe ihn in seiner "Einstellung zum Filmemachen"²⁴³ klar beeinflusst.

Spartacus erzählt von einem Sklavenaufstand im antiken Römischen Reich. Der aufmüpfige Spartacus (gespielt von Kirk Douglas) wird an eine Gladiatorenschule verkauft und verliebt sich in die dort arbeitende Sklavin Varinia (Jean Simmons). Als diese verkauft wird, beginnt Spartacus einen Aufstand, dem sich immer mehr Sklaven anschließen. Die Revolte bereitet schließlich sogar den sonst mit intriganten Spielen beschäftigten Herrschern in Rom Kopfzerbrechen. Trotz des Erfolges der Sklaven ist der Aufstand zum Scheitern verurteilt. Nach einer monumentalen Schlacht wird Spartacus am Ende gekreuzigt, kann jedoch vor seinem Tod noch sehen, dass die flüchtende Varinia mit seinem Sohn ein Leben in Freiheit beginnen wird.²⁴⁴

Der Kampf um Freiheit ist eines der großen Themen des Films. Für Kubrick geht es im Gegensatz zum Drehbuchautor Dalton Trumbo weniger um den tatsächlichen Aufstand der Sklaven gegen ihre Unterdrücker, sondern um einen "Aufstand gegen die innere Ordnung der Welt selber."²⁴⁵ Dargestellt durch den Kampf "gegen die Autorität einer dekadenten staatlichen Macht"²⁴⁶, was er bereits in *Paths of Glory* mit den "Untergebenen und ihren korrupten Anführern"²⁴⁷ gezeigt hatte, ist das Verhältnis des Menschen zur Macht das Hauptthema des Films. Kubrick hinterfragt in seiner Inszenierung das Konzept des Freiheitskampfes in seinem Verhältnis zu Macht und zur Geschichte. Fast alle Figuren, die an die Macht kommen, benutzen diese zu ihrem eigenen Vorteil. Der Held der Geschichte entspricht demnach auch nicht seinen typischen Verwandten im Kostümfilmgenre.

"Das Ende von *Spartacus* ist, wie das Ende von 2001, in sich metaphysisch, in dem es einen unendliche Kreisbewegung auslöst: Der Aufstand für die Freiheit

²⁴² vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 79.

²⁴³ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 19.

²⁴⁴ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 68ff.

²⁴⁵ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 114.

²⁴⁶ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 79.

²⁴⁷ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 81.

ist zugleich (als historischer Prozeß) gescheitert, und als persönliches Projekt gelungen; Spartacus' Sohn wird als 'Freier' aufwachsen, aber nur weil er, umgekehrt sich bewegend zu seinem Vater, aus der Geschichte austritt. Und diese persönliche Freiheit wird ebenso absurd sein wie der Griff nach der utopischen kollektiven Freiheit."²⁴⁸

Das Scheitern des Helden und der Freiheitsbewegung scheint schon von Anfang an vorherbestimmt. So wie die Helden in anderen Kubrick-Filmen kann Spartacus nicht den Regeln seiner Welt entfliehen. Sich dem System zu widersetzen, bedeutet zu scheitern. Wie Alex in *A Clockwork Orange* oder Redmond Barry in *Barry Lyndon* bleibt Spartacus "nur die Wahl mitzuspielen oder daran zugrunde zu gehen."²⁴⁹ Die "Determination"²⁵⁰ der Geschichte ist demnach nicht mehr aufzuhalten. Es sind Ereignisse, wie später in *Dr. Strangelove* die drohende nukleare Katastrophe, die nicht mehr aufzuhalten sind. Ebenso verhält es sich in *Shining*²⁵¹, wo das Begonnene, die Mordsucht von Jack Torrance, "seine eigene Dynamik entfaltet"²⁵² und der festgelegte Ablauf der Katastrophe nicht mehr abgewendet werden kann.

Ein weiterer Punkt, der in vielen Filmen von Kubrick auftaucht, ist die Charakterisierung von Figuren über ihr Essen. Wie in *Paths of Glory*, wo durch die verschiedenen Räumlichkeiten die Differenz zwischen den Klassen deutlich wird, zeigen in Spartacus die Essensszenen diesen Unterschied. Die Mahlzeit der Gladiatoren dient lediglich zur Nahrungsaufnahme. Im Gegensatz dazu werden den Römern Köstlichkeiten auf kostbaren Platten serviert. Auch in *2001* und *Lolita* ist das Essen eines von Kubricks wiederkehrenden Motiven.²⁵³

Obwohl es für den Regisseur nur in einem begrenzten Rahmen möglich war, auf die Handlung Einfluss zu nehmen und so die Konventionen und vorgegebenen Formen des Hollywoodfilms und des Sandalen- oder Gladiatorenfilmgenres aufzubrechen²⁵⁴, kann

²⁴⁸ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 114.

²⁴⁹ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 110.

²⁵⁰ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 116.

²⁵¹ *The Shining*, Regie: Stanley Kubrick, Großbritannien/USA 1980.

²⁵² Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 114.

²⁵³ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 73f.

²⁵⁴ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 81.

man an vielen Stellen die Besonderheiten seiner Regiearbeit erkennen. Durch den Schnittwechsel von Spartacus, der zu seinen Anhängern spricht, auf dessen Gegenspieler Crassus, der eine Rede hält, werden die klassischen Gegensätze von Gut und Böse aufgehoben und dadurch die Genrekonventionen unterlaufen.²⁵⁵ Auch in der Schlusszene ist die Auflehnung des Regisseurs gegen die Buchvorlage, das Drehbuch und damit auch gegen das für Hollywood übliche glückliche Ende deutlich sichtbar. Im Gegensatz zu den Vorlagen, wo Spartacus am Schlachtfeld stirbt, ließ Kubrick den Helden am Kreuz sterben und zog sich so den Unmut des Drehbuchautors auf sich.²⁵⁶ Zwar gibt es durch die mit dem gemeinsamen Sohn in die Freiheit fliehende Varinia noch den üblichen positiven Ausblick am Ende des Films, doch kann man diesen nicht als tatsächliches Happy-End werten. Kubrick folgt auch hier wieder seiner Inszenierung des vorherbestimmten Scheiterns: "Er bemüht sich auch in dieser Szene einen bösen Stachel der Vergeblichkeit zu hinterlassen, wenn er zeigt, daß sich auch Varinias Liebe nur in dem Wunsch äußern kann, ihrem Geliebten einen schnellen Tod zu wünschen."²⁵⁷

Und auch die nachträglich gedrehten Szenen der monumentalen Schlacht mit tausenden von Statisten sind Kubrick zuzuschreiben. Sie gehören zu den imponierendsten Eindrücken des Films und "leisten einen wesentlichen Beitrag zu seinem dramaturgischen Konzept."²⁵⁸ Neben den Einstellungen der großen Schlacht ist Kubricks Regiearbeit gut in den Szenen der Gladiatorenausbildung herauszulesen. Hier liegt das Hauptaugenmerk auf der "systematischen Umformung von Menschen in effiziente Tötungsmaschinen"²⁵⁹. Die Thematik der Auseinandersetzung zwischen Mensch und Maschine findet man in allen seinen Kriegsfilmen wieder und darauf werde ich später noch eingehen.

Der große Gegenspieler Kubricks während der Produktion ist aber nicht der Drehbuchautor, sondern Kirk Douglas, Hauptdarsteller und Produzent des Historienfilms. Kubrick wusste, dass dieser ihn, genauso wie zuvor Anthony Mann,

²⁵⁵ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 81.

²⁵⁶ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 112.

²⁵⁷ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 109.

²⁵⁸ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 82.

²⁵⁹ Walker, *Stanley Kubrick*, S. 45f.

einfach wieder entlassen konnte.²⁶⁰ Der große zeitliche Druck, den Douglas als Produzent verspürte, könnte aber mehr dem Regisseur in die Hände gespielt haben. Weitere Verzögerungen konnte sich Douglas nur schwer leisten.²⁶¹ Und wenn Kubrick auch über die Situation, die ihm keinerlei Mitwirkungsrecht am Drehbuch ermöglichte, nicht zufrieden war, so wollte er dennoch den Film mit allen seinen als Regisseur vorhandenen Möglichkeiten beeinflussen und zu einem Kubrick-Film machen:

"Zugleich aber hatte er sich mit den Produktionsbedingungen und mit den Privilegien der Produzenten und Stars abzufinden, die seine Arbeitsweise erheblich behinderten. Kubrick konnte nicht, wie es seine Absicht war, das Drehbuch [...] in seinem Sinne verändern. So setzte er alles darein, dem Film wenigstens im Visuellen seine Handschrift zu geben."²⁶²

Es war für Kubrick nach *Spartacus* aber klar, nie wieder unter derartigen Bedingungen zu arbeiten. *Spartacus* ist das Ereignis in Kubricks Laufbahn, das ihn dazu führte, jeden einzelnen Schritt seiner kommenden Produktionen selbst zu überwachen, "von der Produktionsplanung über die Dreharbeiten, die Werbekampagne bis zur Premiere und darüber hinaus [alles] unter Kontrolle zu haben"²⁶³. Aber positiv zu werten ist, dass er bei einem kommerziell erfolgreichen Film Regie geführt und bei den Dreharbeiten dieser riesigen Produktion sehr viel gelernt hatte. Die Auseinandersetzungen mit Douglas zeigten ihm, dass er sich und seine Vorstellungen auch gegen starke Produzenten durchsetzen und im Studiosystem behaupten konnte.²⁶⁴ Durch die gesammelten Erfahrungen war es für Kubrick klar, sich bei allen seinen zukünftigen Projekten weitestgehende Unabhängigkeit in allen Bereichen vertraglich zusichern zu lassen. "Er würde nie wieder einen Film drehen, bei dem er nicht die vollständige Kontrolle über alle Phasen seiner Entstehung hätte. Sein Streben nach Autonomie ließ ihm keine Wahl."²⁶⁵ Dabei waren die Anerkennung und der kommerzielle Erfolg, den

²⁶⁰ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 23.

²⁶¹ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 112.

²⁶² Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 18.

²⁶³ Walker, *Stanley Kubrick*, S. 23.

²⁶⁴ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 75.

²⁶⁵ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 80.

Kubrick mit *Spartacus* erzielte, ein ungemein wichtiger Schritt für seine weiteren Produktionen.

"Kubrick wußte also nach *Spartacus* weit mehr als nach *Paths of Glory* wie man einen kommerziellen Film dreht. Und das war für ihn enorm wertvoll, denn durch *Spartacus* gewann er das Vertrauen der Studios für große Projekte."²⁶⁶

4.5. Das Verlangen nach uneingeschränkter Kontrolle

Kubrick soll einmal in einem Gespräch mit Malcolm McDowell, dem Hauptdarsteller von *A Clockwork Orange*, "Well, I never shoot anything I don't want."²⁶⁷ gesagt haben. Dieses Zitat zeigt die kompromisslose Einstellung, die Kubrick in der Arbeitsweise bei seinen renommierten Filmen an den Tag legte. Es lässt sich jedoch das Streben nach vollkommener Kontrolle und künstlerischer Freiheit schon mit dem Beginn seines filmischen Schaffens nachvollziehen. In seinen frühen Filmen, bis einschließlich *Killer's Kiss*, übernahm Stanley Kubrick sehr viele Positionen im Filmteam selbst. Nicht nur die kreativen, sondern auch organisatorische Arbeiten und Aufgaben, die normalerweise Produktionsassistenten erledigen, führte der Regisseur zum Beispiel bei *Fear and Desire* selbst aus.²⁶⁸ Das funktionierte bei seinen großen Produktionen später natürlich nicht mehr. Er musste auf die Arbeit seiner Angestellten und Mitarbeiter vertrauen. Die Kontrolle über viele winzige Details der Produktionen und der Überblick über alle Bereiche des Films blieb jedoch Zeit seines Lebens eines seiner herausragenden Merkmale. Kubrick gab bei keinem seiner Filme, außer bei *Spartacus*, die Kontrolle über die einzelnen Teilbereiche komplett in die Hände anderer Personen.

"Man kann sagen, er war der Kameramann, er war der Produktionsdesigner, er war der Kostümdesigner, er war der Ausstatter. Natürlich hatte er seine Leute

²⁶⁶ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 80.

²⁶⁷ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 24.

²⁶⁸ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 14.

dafür, aber er hat sich völlig hemmungslos eingemischt, er hat da keinerlei Autorität anerkannt."²⁶⁹

Schon bei der Entwicklung der Idee, die in ein Konzept und dann in ein Drehbuch umgesetzt wurde, war Kubrick immer federführend. Vor jedem Projekt gab es akribische Nachforschungen, enorme Recherche- und Lesearbeiten²⁷⁰, die Kubrick oft in jahrelanger Vorarbeit selbst erledigte. Bei allen seinen Filmen hat er immer wieder mit zahlreichen Autoren und Schriftstellern zusammengearbeitet und auch Drehbuchversionen und Dialoge schreiben lassen. Viele der Drehbücher basieren auf Buchvorlagen und einige können als Literaturverfilmungen gesehen werden. Dass andere Meinungen und Ideen Kubrick bei der Konzeption seiner Filme auch sehr wichtig waren, das kann man an der engen Zusammenarbeit mit Vladimir Nabokov, dem Autor der Romanvorlage zu *Lolita*, Arthur C. Clarke bei *2001* und Anthony Bruggess, dem Buchautor von *A Clockwork Orange*, erkennen. Doch egal mit welchen Autoren und Schriftstellern Kubrick zusammenarbeitete, der Regisseur behielt immer das letzte Wort. Nabokovs Drehbuchversion seines eigenen Romans verwarf Kubrick vor Drehbeginn und nahm Änderungen nach seinen eigenen Vorstellungen vor. Nabokov behielt in beiderseitigem Einverständnis die Nennung im Abspann als Drehbuchautor,²⁷¹ obwohl von seiner Drehbuchversion höchstens ein Viertel übernommen wurde.²⁷² Bei allen seinen Werken, außer beim schon erwähnten *Spartacus*, ist der Einfluss des Regisseurs auf die Drehbücher der Filme maßgeblich. Auch bei berühmten Buchvorlagen, wie Stephen Kings *Shining* oder *Eyes Wide Shut*²⁷³, das auf Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* basiert, hat Kubrick immer seine eigene Vision verwirklicht, was von Fans der literarischen Vorlagen aber nicht immer positiv aufgenommen wurde. Bei *A Clockwork Orange* und *Barry Lyndon* sind die Drehbücher ganz ohne Co-Autoren entstanden.

Ein ihm sehr wichtiges Element seiner Filme war die darin enthaltene Musik. Sie nimmt einen besonderen Stellenwert in allen seinen Werken ein und hat einen großen Anteil an der enormen Wirkung, die sie schlussendlich ausstrahlen. Obwohl Kubrick mit

²⁶⁹ Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 221.

²⁷⁰ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 11.

²⁷¹ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 97f.

²⁷² vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 122.

²⁷³ *Eyes Wide Shut*, Regie: Stanley Kubrick, Großbritannien/USA 1999.

verschiedensten professionellen Komponisten zusammenarbeitete, hatte er meistens bereits lange vor Drehbeginn eine ganz genaue Vorstellung zu die in seinen Filmen zu verwendende Musik. Die Zusammenarbeit mit dem Komponisten Bernard Herman bei *Lolita* wurde beendet, als dieser Kubricks Wunsch, ein bereits vorhandenes Musikstück in die Komposition zu integrieren, nicht nachkommen wollte. Durch den (kontrastierenden) Einsatz von bereits existierenden klassischen Musikstücken sowie Popsongs haben Kubricks *2001: A Space Odyssey*, *A Clockwork Orange* und *Full Metal Jacket* Berühmtheit erlangt.²⁷⁴

An alle Mitarbeiter, besonders an die in wichtigen ausführenden Positionen des Filmteams, richtete Kubrick besondere Ansprüche. Hoher Einsatzwille und ungeteilte Autorität gegenüber dem Regisseur galten als wichtigste Voraussetzungen. Bei Dreharbeiten im Studio wie bei *2001: A Space Odyssey* ließ Kubrick komplette Sets, also auch die Rückseiten der Dekobauten herstellen. Aus Kostengründen war es normalerweise üblich nur die im Bildausschnitt sichtbaren Bauten anfertigen zu lassen. Kubrick aber wollte seine Kamerapositionen verändern können, ohne darauf achten zu müssen.²⁷⁵ Diese Entscheidung und der damit verbundene Arbeitsaufwand verblüffte viele der Mitarbeiter. Andere Angestellte wurden monatelang auf Reisen geschickt, um von möglichen Drehorten Fotos zu machen und lieferten ihre Erhebungen bei Kubrick persönlich ab.²⁷⁶ Er hatte demnach immer ganz genaue Vorstellungen, an denen er festhielt, auch wenn sie nicht den üblichen Arbeitsweisen entsprachen. Auch die Zusammenarbeit mit Kameramännern gestaltete sich vor allem zu Beginn seiner Karriere als schwierig. Aufgrund seines großen Wissens in den Bereichen Technik und Beleuchtung und der Tatsache, dass Kubrick bei seinen ersten Filmen selbst die Kameraarbeit gemacht hatte, führte fast zwangsläufig zu Auseinandersetzungen mit erfahrenen Kameramännern.²⁷⁷ Bei den Dreharbeiten zu *The Killing* setzte sich Kubrick zum Beispiel gegenüber einem Hollywood-Veteran in einer Diskussion über die in einer Kamerafahrt zu verwendende Brennweite durch.²⁷⁸ Bis zu

²⁷⁴ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 101.

²⁷⁵ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 119.

²⁷⁶ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 244ff.

²⁷⁷ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 102.

²⁷⁸ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 18.

seinen letzten Filmen legte er die Angewohnheit, immer wieder selbst eine Kamera zu bedienen, nicht ab.²⁷⁹

Mit seinen Darstellern arbeitete Kubrick oft sehr intensiv an der Erarbeitung der Rollen. Die Zeit, die er mit seinen Schauspielern bei Proben verbringt, wird bei jedem Film länger - die Arbeit mit ihnen nimmt einen immer höheren Stellenwert ein. Viele der Darsteller, die mit ihm gearbeitet haben, waren erstaunt über die Anzahl der Wiederholungen und Takes, die nötig waren bis Kubrick zufrieden war und die Darbietung seinen Vorstellungen entsprach. Er gab sich demnach niemals leicht zufrieden und wusste immer genau, was er wollte.²⁸⁰ Die Dreharbeiten und die unzähligen Proben zu *Eyes Wide Shut* dauern insgesamt drei Jahre.²⁸¹

Viele an seinen Filmen beteiligten Personen, auch die Schauspieler und Kameramänner durften auch ihre Ideen präsentieren und Vorschläge machen. So auch der junge Andrew Birkin (später selbst Regisseur), der am Set von *2001: A Space Odyssey* als Praktikant einen Hinweis gab und so zu einem der Regieassistenten aufstieg.²⁸² Kubrick verschloss sich also nicht gegenüber der Meinung anderer, jedoch blieb bei seinen späteren Werken die alleinige Entscheidungsgewalt über möglichst alle Bereiche immer bei ihm.

Diese höchst seltene, beinahe grenzenlose Autonomie eines Filmemachers hatte sich Kubrick schwer erarbeitet. Nach *Spartacus* war ihm die Wichtigkeit völliger künstlerischer Freiheit bewusst geworden. Sein Aufstieg zu einem in Hollywood viel geachteten Regisseur und die Auflösung seines Vertrags mit Kirk Douglas brachte ihn in eine beneidenswerte Position. Kubrick konnte sich nicht nur sein nächstes Projekt aussuchen, sondern auch mit wem er es produzieren wollte. Durch den Erfolg hatte er die nötigen Voraussetzungen bei allen Produktionsfirmen, die ihm nun zutrauten auch Projekte mit enormen Budget wirtschaftlich erfolgreich umzusetzen.²⁸³ Seine darauffolgenden gelungenen Filme *Lolita* und *Dr. Strangelove* verbesserten diese Situation noch zusätzlich. Seit *2001: A Space Odyssey* waren die hohen Kosten und die lange Produktionsdauer seiner Filme für die Produktionsfirmen und Verleiher nicht mehr erschreckend. Man wusste, dass das Geld schlussendlich wieder eingespielt

²⁷⁹ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 65.

²⁸⁰ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 21f.

²⁸¹ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 224f.

²⁸² vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 226ff.

²⁸³ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 80.

wurde.²⁸⁴ Ab *Dr. Strangelove* übernahm Kubrick dann schließlich sogar selbst die Produktion seiner Filme. Die Arrangements mit den Geldgebern der Filme hatte einen weiteren Vorteil für Kubrick, den er sich auch vertraglich festhalten ließ. Wie schon bei seinen ersten Filmen, die Kubrick größtenteils selbst schnitt, hatte er später das Recht des "final cut"²⁸⁵, also die Möglichkeit, den Film auch auf der Ebene des Filmschnitts in seinem Ermessen zu gestalten. Darüber hinaus konnte er ab *A Clockwork Orange* seine Filme ohne jeglichen Druck von *Warner Brothers*, mit denen er bis zu seinem letzten Film zusammengearbeitet hatte, produzieren. "[...] [Er] wird künftig erst die völlig fertigen Filme den Warner-Bossen zeigen. Das heißt, er verfügt über eine Art *carte blanche* und damit hat er die komplette Kontrolle über seine Werke."²⁸⁶

Für Kubrick endet sein Streben nach totaler Herrschaft über seine Werke aber noch nicht hier. Auch die Werbemaßnahmen und die Vorführung und Projektion seiner Filme in der Öffentlichkeit ist bis heute genauen Regeln unterworfen²⁸⁷, die Kubrick bis zu seinem Tod auch überprüfen ließ.²⁸⁸ So ist in Europa eine um etwa zwanzig Minuten kürzere Fassung von *The Shining* im Umlauf als in amerikanischen Kinos. Die Angleichung der europäischen Version an die amerikanische hat Kubrick Zeit seines Lebens untersagt.²⁸⁹

4.6. Die Handschrift eines bewunderten Perfektionisten

In Stanley Kubricks Werk eine durchgehende Handschrift zu erkennen ist auf den ersten Blick gar nicht so leicht. Jeder seiner Filme behandelt etwas Neues, nie wird ein Thema oder ein Schema einfach wiederholt. Jeder einzelne seiner Filme überrascht den Zuseher auf eine neue Weise. Dieses Moment der Überraschung war für Kubrick nicht nur in Hinblick auf sein Publikum sondern auch auf sich selbst sehr wichtig. Da er sich nicht

²⁸⁴ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 214.

²⁸⁵ Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 10.

²⁸⁶ Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 140f.

²⁸⁷ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 32.

²⁸⁸ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 273.

²⁸⁹ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 21.

wiederholen wollte, versuchte er sich in jedem seiner Werke schon im Entstehungsprozess auf eine neue Art selbst zu verblüffen.²⁹⁰

Vielleicht ist dieses Überraschungsmoment bereits der erste Hinweis auf einen verbindenden Aspekt in seinen Filmen. Angefangen bei *Fear and Desire*, wo Soldaten plötzlich ihre Doppelgänger ermorden, über *Paths of Glory*, wo der Gesang eines deutschen Mädchens die feindlichen Truppen zu Tränen rührt, und *Dr. Strangelove* sowie *A Clockwork Orange*, beide übersät mit verblüffenden Elementen, bis hin zu *Full Metal Jacket*, mit dem Feind in Form einer jungen vietnamesischen Soldatin - schaffen es alle Kubrick-Filme zu erstaunen.

Obwohl es bei einem Künstler, der sich bei jedem Film neu zu erfinden versucht, schwer sein kann über mehrere Werke hinweg eine Handschrift zu erkennen, so gibt es in Kubricks Schaffen doch eine Reihe an verbindenden Elementen, Gedanken oder Motiven, die in seinen Filmen immer wieder zu finden sind. In den folgenden Kapiteln möchte ich auf die wichtigsten dieser Elemente genauer eingehen und dadurch den "starken, vereinigenden Aspekt"²⁹¹ in Kubricks Werk herausarbeiten.

4.6.1. Musik

Der Ton, Geräusche und Musik spielen in Kubricks Filmen eine besondere Rolle. Ihr oft eigenwilliger und unerwarteter Einsatz ist wohl bedacht und soll eine ganz gezielte Wirkung erzeugen. Entweder wird das Geschehen intensiviert, also durch den Einsatz der Musik emotional verstärkt, oder aber, charakteristisch für Kubrick, hebt sich die Musik stark von der Bildebene ab und es entsteht eine starke Diskrepanz. Oft ergibt sich daraus eine ganz neuartige Atmosphäre, die einen parodistischen, ironischen oder sarkastischen Eindruck erzeugt. "Stanley Kubricks Filme sind immer auch Opern (und Operetten). Der Musik-Einsatz ist stets zugleich sehr genau, auf eine höchst poetische Art verfremdet und ein bösertiger Kommentar."²⁹²

²⁹⁰ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 45.

²⁹¹ Walker, *Stanley Kubrick*, S. 45.

²⁹² Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 66.

In *Paths of Glory* setzt Kubrick schon sehr geschickt Ton und Musik ein, um das bedrückende Erlebnis des Films zu verstärken. Die tatsächliche Filmmusik kommt nur spärlich zum Einsatz. Es ist das rhythmische Sperrfeuer zu den Bildern im Schützengraben, die Trommelschläge vor der Hinrichtung und das gefühlsbetonte Kriegslied am Ende, was in Erinnerung bleibt.²⁹³ Aber auch in diesem Film findet sich bereits eine ironische Kommentierung des Geschehens durch die Musik, als am Anfang die französische Nationalhymne - gespielt mit leicht verstimmt Instrumenten - zu hören ist. In Verbindung mit dem Sprechertext wird so in die Situation des Ersten Weltkriegs eingeleitet und gleichzeitig der dafür verantwortliche Nationalismus verspottet.²⁹⁴

Bei *Lolita* verwendet Kubrick erstmals ein bereits existierendes Musikstück für den Soundtrack. Das "sehnsuchtsvolle Love Theme"²⁹⁵ wurde vom Bruder von James B. Harris geschrieben und ist das zentrale Thema im Film. Kubrick entschied sich schon sehr früh für dieses Motiv und ließ die gesamte weitere Filmmusik daran anpassen.²⁹⁶

Dr. Strangelove steht ganz im Zeichen eines Musikeinsatzes voller Sarkasmus und schwarzen Humors. Schon in der Titelsequenz des Films wird zu den Bildern einer Luftbetankung eines Militärflugzeuges eine Interpretation des Liebeslieds *Try a Little Tenderness* von Otis Redding arrangiert. Es ergibt sich natürlich sofort ein sexueller Kontext, der in einem starken Gegensatz zum militärischen Setting steht.²⁹⁷ Im Mittelteil begleitet das traditionsreiche US-amerikanische Militärlied *When Johnny Comes Marching Home* die groteske Handlung um den versehentlichen Atombombenabwurf. Und am Ende des Film erklingt zu den Bildern von zahlreichen Atompilzen, die das Ende der Menschheit symbolisieren, das rührseelige *We'll Meet Again* aus dem Zweiten Weltkrieg und erzeugt eine absurde Stimmung.²⁹⁸

In *2001: A Space Odyssey* wird die musikalische Untermalung auf ganz andere Art eingesetzt. Sie tritt jedoch noch stärker in den Vordergrund, als es bei Kubricks Filmen jemals zuvor der Fall war. Die Kompositionen von György Ligeti, Richard Strauss und Johann Strauss haben im Zusammenspiel mit den Filmbildern Berühmtheit erlangt. Der

²⁹³ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 64f.

²⁹⁴ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 66.

²⁹⁵ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 101.

²⁹⁶ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 101.

²⁹⁷ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 112.

²⁹⁸ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 107.

Soundtrack wurde nach dem Erscheinen des Films 1968 schnell in den Kreisen der damaligen Bewegung bekannt und in Verbindung mit Drogenkonsum rezipiert.²⁹⁹ Die klassischen Klänge des Donauwalzers mit den Bildern des schwerelosen Raumfahrzeugs ergeben "eine Art Maschinenballett."³⁰⁰ Zu Beginn unterstützt die Musik mit ihren sich langsam aufbauenden Tönen den Entstehungsmythos der Welt. Mit der Wahl von klassischer Musik entscheidet sich Kubrick ganz klar gegen das vorherrschende Klischee von Weltallklängen. Die verwendeten Musikstücke kreieren mit den Aufnahmen des Weltraums eine ergreifende Einsamkeit. Dennoch gehen die zwei Ebenen nicht völlig Hand in Hand. Niemals verschwindet die Differenz zwischen der Tonebene und Bildern einer zukünftigen Raumfahrt vollkommen, wodurch weiter Bedeutung entstehen kann.³⁰¹

Für *A Clockwork Orange* entwarf Wendy Carlos elektronische Neuinterpretationen von Stücken der klassischen Musik, wodurch im Film oft eine sehr starke parodistisch-ironische Stimmung entsteht. Der Geschlechtsakt zwischen Alex und zwei Frauen wird zum Beispiel beschleunigt wiedergegeben. Dazu erklingt eine ebenfalls beschleunigte "Synthesizer-Version von Rossinis Wilhelm Tell-Ouvertüre"³⁰², was eine belustigende Wirkung erzeugt. Den elektronischen Klängen steht die klassische Version von Beethovens Neunte Symphonie als Kontrastpunkt entgegen.³⁰³ Darauf trifft im Laufe des Films noch das bekannte *Singing in the Rain* aus Gene Kellys gleichnamigem Film. Dieser fröhliche Titel wird von Alex und seinen Droogs während einer Vergewaltigungsszene gesungen. Das daraus resultierende Gefühl reiht sich nahtlos in die grotesk-bedrückende Grundstimmung des Films ein.³⁰⁴

Auch *The Shining*, wo wieder Wendy Carlos mit Kubrick zusammenarbeitete, steht im Spannungspunkt zwischen elektronischen Klängen und Klassik. Hier wird ein *Dies Irae* aus einem mittelalterlichen Choral modern interpretiert.³⁰⁵ Barry Lyndon besticht hauptsächlich durch seinen historisch authentischen Soundtrack. Die ausgewählten

²⁹⁹ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 124.

³⁰⁰ Walker, *Stanley Kubrick*, S. 175.

³⁰¹ vgl. Chion, *Kubrick's Cineam Odyssey*, S. 90ff.

³⁰² Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 193.

³⁰³ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 68.

³⁰⁴ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 152.

³⁰⁵ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 253.

Stücke ergeben ein harmonisches Ganzes. Die Musik macht aber "den Eindruck, als sei sie eigens für den Film geschrieben worden."³⁰⁶

In *Full Metal Jacket* gelingt es Kubrick mit den aus den amerikanischen Billboard-Charts der sechziger-Jahre ausgewählten Titel den Irrsinn der Kriegsberichterstattung zu zeigen. Die bekannten fröhlichen Lieder der Zeit zu den Bildern der Kriegslandschaft stehen in heftigem Widerspruch.³⁰⁷

Bei *Eyes Wide Shut*, Kubricks letztem Film, wird wieder klassische Musik zur Untermalung verwendet. Auch hier entsteht durch die Zusammenführung von Bild- und Tonebene ein Spielraum voller Bedeutungen. In der Party-Szene in der Alice und Bill beide mit anderen flirten, sind populäre Liebeslieder zu hören. Das Lied *Baby Did a Bad, Bad Thing* von Chris Isaak, während einer Liebesszene der Hauptfiguren zu hören, nimmt das bevorstehende Eifersuchtsdrama schon vorweg.³⁰⁸

4.6.2. Erzähltechniken

Eine in allen Kubrick-Filmen vorkommende stilistische Darstellungsmethode ist die der überlangen Einstellungen. *2001* und *Barry Lyndon* sind berühmt für ihre monumentalen Bilder, aber bereits in *The Killing* ist die Ästhetik der lang dauernden Einstellungen ausgereift. Speziell bei Dialogsequenzen sind hier extrem lange Einstellungsdauern zu finden. Dieser Stil unterstützt die Intimität des Schauspiels, so als ob wir als Zuseher im Geheimen einer privaten Konversation lauschen.³⁰⁹

"At this point in Kubrick's evolution, many elements of the director's style are necessarily radical, but they illustrate a certain dissatisfaction with classical film language early in the director's career and hint at a movement toward a more contemporary narrative discourse."³¹⁰

³⁰⁶ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 164.

³⁰⁷ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 302f.

³⁰⁸ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 311.

³⁰⁹ vgl. Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. 24.

³¹⁰ Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. 26.

Auch in *Lolita* liegt die durchschnittliche Einstellungsdauer über dem sonst gebräuchlichen Niveau. *Dr. Strangelove* hingegen liegt in dieser Wertung eher im Mittelfeld. Jedoch wird der flotte Schnitt zwischen den vielen parallel laufenden Handlungen immer wieder durch ausgesprochen lange Einstellungen aufgelockert. Die Szene zwischen General Turgidson und seiner Sekretärin in einem Hotelzimmer besteht aus einer dreiminütigen Einstellung, in der der General aber erst in der Mitte der Unterhaltung im Bild auftaucht.³¹¹

In *Barry Lyndon* sind sehr lange Einstellungen mit außergewöhnlichen umgekehrten Zoomfahrten und detailreicher Bildkomposition zu bemerken, die dem Film eine ebenso monumentale Ästhetik verleihen wie *2001*.³¹² Eine der Einstellungen zwischen Redmond Barry und seinem Stiefsohn, der ihn zum Duell herausfordert, dauert 70 Sekunden. Langsame Trommelschläge begleiten die spannungsgeladene Szenerie und es beginnt eine gemächliche Kamerafahrt durch die erst Barry ins Bild kommt. "The interrupted camera movement, accompanied by the drum beat, recalls similar shots in *Paths of Glory*, *A Clockwork Orange* and *Full Metal Jacket*."³¹³ Auch *Eyes Wide Shut* weist für einen Film der 1990er Jahre, wo gerade schnelle Schnitte sehr in Mode kamen, eine überdurchschnittliche Einstellungsdauer auf. In dem Film wird den Schauspielern sehr viel Platz gelassen ihre Szenen zu füllen. Kubrick hat versucht in jeder Einstellung den einen genialen Moment des Schauspiels einzufangen.³¹⁴ Die Aufmerksamkeit, die der Inszenierung des Spiels und den Darstellern zugute kommt, macht *Eyes Wide Shut* zu einem vollendeten zeitlosen Film.³¹⁵

Viele dieser Einstellungen leben von einem großen Fokusbereich, wo sowohl Vordergrund als auch Hintergrund scharf abgebildet werden und so dem Zuseher die Möglichkeit geben selbst zu entscheiden, welche Teile des Bildes er betrachten möchte.³¹⁶

³¹¹ vgl. Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. 28.

³¹² vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 239.

³¹³ Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. 31.

³¹⁴ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 22.

³¹⁵ vgl. Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. 31.

³¹⁶ vgl. Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. 32.

"Shots of this length [...] frequently employ great depth of field with an inventive use of foreground and background. This has become a stylistic signature for Kubrick and has remained constant throughout his career."³¹⁷

Diese Ästhetik der Tiefenschärfe gehört zu den wichtigsten filmwissenschaftlichen Untersuchungen von André Bazin, dem ideologische Vater der *Nouvelle Vague*. In seinem Aufsatz "Die Entwicklung der kinematographischen Sprache"³¹⁸ tritt er entschieden für die Verwendung einer inneren Montage ein, die Bilder mit hoher Tiefenschärfe aufweisen. Durch die gleichmäßige Schärfe von Hinter- und Vordergrund in einem Filmbild wird der Blick der Zuseher weit weniger gelenkt als durch eine Montage mit schnellen Schnitten und einer dadurch raschen Bildwahrnehmung. Die Tiefenschärfe erlaubt eine mündige Rezeption des Films durch das Publikum. Kubricks Ästhetik der langen Einstellungen mit scharfem Vorder- und Hintergrund ist ein gutes Beispiel für die Verwendung von Tiefenschärfe im Sinne des Filmtheoretikers. So ist es möglich auch über Bazin eine Verbindung zu *Nouvelle Vague* herzustellen.

Eine andere in vielen Filmen von Kubrick verwendete Erzähltechnik ist die sprachliche Kommentierung des Geschehens in Form des Voice-Over. Kubrick verwendet diese Erzählerstimmen in mehreren seiner Filme. Dabei ist zwischen subjektivem Erzähler in Form eines im Film verankerten Protagonisten und objektiven Voice-Over zu unterscheiden.³¹⁹ *Killer's Kiss* beinhaltet eine Rahmenhandlung, in welcher Davy am Bahnhof auf seinen Zug wartet und auf das Erscheinen von Gloria hofft. Er ist es auch, der uns mit seinen Kommentaren durch die Rückblenden des Films führt. Als Gloria innerhalb dieser Rückblende, sich selbst an ihre Vergangenheit erinnert und ihr Monolog sich zu einem weiteren Voice-Over wandelt, wird die klassische Erzählstruktur durchbrochen. Es entsteht eine Rückblende Glorias innerhalb von Davys Rückblende. Das ist etwas eigentlich Unlogisches, das aber bei der Rezeption nicht weiter hinterfragt wird. Kubrick war also schon zu Beginn seiner Karriere sowohl von visuellen als auch von erzähltechnischen Experimenten fasziniert.³²⁰

³¹⁷ Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. 27.

³¹⁸ Bazin, "Die Entwicklung der kinematographischen Sprache".

³¹⁹ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick*, S. 42.

³²⁰ vgl. Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. 85f.

Auch in *Lolita* bekommt es der Zuseher mit einem subjektiven Erzähler zu tun. Humbert Humbert berichtet von den Ereignissen seiner Obsession für Lolita. Durch die persönliche Sicht, die Humbert durch seine Erzählerstimme darlegt, sowie die objektive Haltung der Kamera und der Bildgestaltung gegenüber den Ereignissen entsteht hier aber eine Divergenz. Auch wenn wir als Zuseher über die Beziehung zwischen Lolita und Clare Quilty schon mehr erfahren als Humbert, wird uns dieser Kontrast bewusst.³²¹ Bei *A Clockwork Orange* übernimmt Alex, die Hauptfigur, die Position des Erzählers. Der Film zeigt das komplexeste Experiment mit der Technik des subjektiven Erzählers in Kubricks Werk. Alex spricht den Zuseher direkt und sehr persönlich an. Die humorvollen und freundlichen Kommentare erzeugen Intimität. So wird das Publikum im Laufe des Films beinahe zum Komplizen des Gewaltverbrechers. Aber nicht nur der Zuseher beobachtet das Geschehen, sondern auch Alex scheint sich selbst zu sehen, als ob er in Form des Erzählers gerade selbst den Film betrachten würde. Er spricht von sich in der dritten Person und kommentiert die Handlung als seine Vergangenheit. Bemerkenswert ist der ironische Witz, der entsteht, wenn Alex die von Gewalt geprägten Ereignisse freudig-fröhlich beschreibt. Hier ergibt sich wiederum eine Differenz zwischen dem was der Zuseher im Bild sieht und dem was der Erzähler auf der Tonebene dazu berichtet.³²²

In *Full Metal Jacket* tritt Private Joker als der Erzähler nur selten in den Vordergrund. Einzelne Eindrücke werden durch seine Perspektive erzählt, ansonsten nimmt der Zuseher eine objektive Haltung ein. Joker kämpft im Vietnamkrieg aber hinterfragt diesen auch auf eine sehr naive Weise. Seine Ambivalenz ist für den Film entscheidend und kommt in der Schlusszene, in der er dem Feind in Form eines jungen Mädchens gegenübersteht, zum Ausdruck. Joker und seine Zwiespältigkeit können als Instrumente des Autors gesehen werden, die Fragen bezüglich der Inhumanität der modernen Kriegsführung aufwerfen sollen.³²³

In *Barry Lyndon* scheint auf den ersten Blick ein objektiver Erzähler durch die Handlung zu führen. Ähnlich wie in *The Killing* strahlt die männliche Stimme Autorität und Allwissenheit aus. In Kubricks frühem Werk wird anhand des Zufalls, der zum Scheitern der verbrecherischen Aktion führt, über Unfehlbarkeit verhandelt. Ein

³²¹ vgl. Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. 86ff.

³²² vgl. Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. 90ff.

³²³ vgl. Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. 93ff.

objektiver, allwissender und unfehlbarer Kommentator zeigt mit der Geschichte über das gescheiterte Verbrechen die menschliche Fehlbarkeit auf.³²⁴ Auch in *Barry Lyndon* steht der Erzähler außerhalb der filmischen Handlung. Seine Ausführungen beinhalten wichtige Informationen und sein Tonfall erzeugt gewisse Stimmungen, die durch das Bild alleine nicht entstehen würden. Die Neutralität des Erzählers wird jedoch andauernd unterwandert. Ironische Kommentare, persönliche Meinungen und Interpretationen des Bildmaterials lassen an seiner objektiven Haltung zweifeln. Kubrick kann dadurch eine skeptische Haltung des Zusehers gegenüber dem Dargelegten hervorrufen. Jede im Film vorkommende Person, auch der Erzähler, haben ihre Gründe für ihre Aussagen. Die Geschehnisse in der Welt können aber immer nur aus der subjektiven Sicht eines Individuums beschrieben werden.³²⁵

4.6.3. Schicksal und Zufall

Schicksalshafte und zufällige Begebenheiten spielen in Kubricks Filmen oft eine entscheidende Rolle. Das Momentum des Zufalls wird eingesetzt, um eine unerwartete Wendung zu ermöglichen oder ein zuvor bereits feststehendes Schicksal zu besiegeln. In *Killer's Kiss* ist es die zufällige Begegnung zwischen den Hauptfiguren, die die Geschichte erst ins Rollen bringt.³²⁶ Bei *The Killing* läuft ein Hund auf das Flughafengelände, der Gepäcktransporter muss ausweichen, der Koffer fällt zu Boden und das darin versteckte Geld des Raubüberfalls fliegt durch die Luft. Das Schicksal der drei angeklagten Soldaten in *Paths of Glory* steht schon von Anfang an fest. Ihre Hinrichtung kann trotz aller Bemühungen nicht verhindert werden. Der Sklavenaufstand in *Spartacus* startet eher zufällig als kleine Revolte, die Spartacus anzettelt, um seine Geliebte nicht zu verlieren. Der Aufruhr in der Gladiatorenschule entwickelt sich erst langsam zum großen Freiheitskampf gegen die Unterdrückung der Herrschenden.³²⁷ In *Lolita* ist es der tödliche Unfall der Ehefrau, die Humbert in die Lage versetzt, seiner

³²⁴ vgl. Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. 96f.

³²⁵ vgl. Falsetto, *Stanley Kubrick*, S. 97ff.

³²⁶ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 43.

³²⁷ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 69.

zwanghaften Besessenheit von Lolita weiter nachzugehen. *Dr. Strangelove* ist die Schilderung einer Reihe von unglücklichen Ereignissen, die schließlich zum Abwurf der Atombombe führen und somit das Schicksal der Menschheit besiegeln. Beim Selbstmordversuch in *A Clockwork Orange* meint es das Schicksal gut mit Alex, als sich dieser aus dem Fenster stürzt. Er überlebt und wird genauso gewalttätig und gewissenlos, wie sein Naturell vor der Gehirnwäsche war, wieder zurück in die Welt geschickt. Im Film *Barry Lyndon*, der vom Aufstieg und Fall des Betrügers Redmond Barry erzählt, ist von Anfang an das Scheitern in die symmetrische Struktur des Films eingeschrieben. Allerlei glückliche Fügungen und Zufälle können daran auch nichts ändern. Das durch seine Vergangenheit belastete Overlook-Hotel in *The Shining* hat seine ganz eigenen vorherbestimmten Regeln, denen Jack Torrance sich nicht widersetzen kann. Private Joker muss in *Full Metal Jacket* ebenso seinem Schicksal, eine Maschine zur Tötung von Menschen geworden zu sein, ins Auge blicken. Und in der traumhaften Welt von *Eyes Wide Shut* kann man schwer entscheiden, ob es Zufall oder Schicksal ist, was den jungen Arzt Bill Harford in die gefährliche und mysteriöse Geheimgesellschaft voller sexueller Orgien bringt.

Wie man sieht, spielt Kubrick in seinen Filmen mit der Frage nach dem Schicksal, ausgelöst durch einen kleinen zufälligen Vorfall, und der Vorherbestimmung des Lebens. "Das wohl zentrale Problem aller Kubrick-Filme ist die Frage nach der Entscheidungsfähigkeit des Menschen, nach der Chance, die sein Geist hat gegen die Mächte, denen er ausgeliefert ist [...]."³²⁸ Die Figuren in seinen Werken sind zum Scheitern verurteilt, werden jedoch nicht von ihren moralischen Pflichten befreit. Der Widerspruch zwischen Determination und Freiheit ist es, was einen Kubrick-Film ausmacht.³²⁹ Es geht immer um den Menschen in diesem Spannungsverhältnis, der bei der Suche nach seinem Platz in dieser Welt unterzugehen droht.³³⁰

³²⁸ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 34.

³²⁹ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 52.

³³⁰ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 36f.

4.6.4. Spiegelung, Verdopplung und Symmetrie

"In beruhigenden Verdopplungen zeigt Kubrick diese Spiegel-Ebene immer wieder auf und koppelt sie dabei auch von einem reinen Selbstbild des Menschen ab. Denn auch die Räume, die der Mensch um sich herum baut sind in seinen Filmen ebenso wie die Handlung oftmals symmetrisch angelegt. [...] Symmetrie ist aber nichts anderes als Verdopplung im Raum [...]. Diese abstraktere Form der Verdopplung innerhalb des Optischen findet sich auch bereits in mehreren früheren Fotografien."³³¹

Schon Kubricks erster Kurzfilm, *Day of the Fight*, beinhaltet eine interessante Verdopplung. Die Kamera begleitet Boxer Walter Cartier und seinen Bruder in- und außerhalb des Rings. Der Bruder ist gleichzeitig sein Trainer. Sie leben in einer gemeinsamen Wohnung und wenn Cartier kämpft, so wird der beobachtende Bruder ebenso mitgerissen wie der Boxer im Ring. Auch in *2001: A Space Odyssey* bilden die beiden Astronauten Bowman und Pool ein eingespieltes Paar. Äußerlich gleichen sie sich fast aufs Haar, im Inneren zeigen sie jedoch ihre Unterschiede. Sie tragen immerzu die gleiche Kleidung, verhalten sich aber konträr, oder funktionieren wie Spiegelbilder, der eine ist Links- und der andere Rechtshänder.³³² Und selbst HAL 9000 besitzt auf der Erde einen "Zwillingscomputer"³³³.

Fear and Desire widmet sich ebenfalls der Thematik der Verdopplung. Die umherirrenden Soldaten finden in ihren Feinden ihre eigenen Doppelgänger wieder und töten diese. Spartacus verdoppelt sich gleich um ein Vielfaches im gleichnamigen Film. Alle Krieger stehen auf und geben vor, Spartacus zu heißen. Der wahre Anführer der Gladiatoren geht in der Masse unter und kann so von den Römern vorerst nicht identifiziert werden. Und auch in *The Shining* ist der kleine Danny in sich selbst zwiegespalten. Sein zweites Ich, Tony, steht für seine übersinnliche Seite, die mehr sieht als man mit bloßen Augen erkennen kann. In *Lolita* verdoppelt sich bereits der Name des Protagonisten und Erzählers Humbert Humbert. Ebenso in *A Clockwork Orange*, wo Mr. Alexander seinem früheren Peinger Alex Asyl gewährt und ihn später in den Tod

³³¹ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 25f.

³³² vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 40f.

³³³ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 26.

treiben will.³³⁴ Am Ende ist Alex aber wieder derselbe unbelehrbare, gewalttätige junge Erwachsene, der er zu Beginn war und spiegelt somit nur noch sein anfängliches Selbst. Eine ähnliche Symmetrie weisen nicht nur zahlreiche Einstellungen in *Barry Lyndon* auf, sondern auch die gesamte Handlung. Barrys Niedergang und gesellschaftliches Scheitern stellt die Spiegelung seines Aufstieges dar.

Eine von Stanley Kubricks Leidenschaften neben dem Filmemachen war Schach. Das königliche Spiel, wie es heißt, ist auf einem symmetrischen System aufgebaut. Schwarz spielt gegen Weiß und die Figuren gleichen sich bis auf ihre unterschiedlichen Farben wie Doppelgänger. Die Faszination für Schach zeigt ihre Auswirkung auch in Kubricks Filmen:

"Zwei höchst konträre Blicke gibt es beim Schachspiel: den Blick auf das Spielfeld, und den Blick auf den Gegner. Und wenn man so will, komponiert Kubrick alle seine Filme aus den Grundelementen dieser beiden Blicke [...]."³³⁵

Wie in einem übergroßen Schachspiel schicken die Generäle von *Paths of Glory* ihre Soldaten in einen aussichtslosen Kampf. Sie selbst haben nichts zu verlieren. Für sie ist der Krieg nur ein Spiel. Und in *The Killing* wirkt der penibel geplante Überfall auf eine Rennbahn wie ein kluger Schachzug, dessen Ablauf, bis auf den unerwarteten Eintritt des Zufalls, voraussehbar wäre.

In *Lolita* spielt Humbert mit Lolitas Mutter Schach und verkündet, dass er ihre Königin nehmen wird, was eine eindeutige Anspielung auf die Tochter darstellt. Jedoch kann er seine Wünsche nur schwer in die Tat umsetzen. Aus Angst vor der Öffentlichkeit bleibt seine Liebe geheim. Ganz im Gegenteil zu Clare Quilty, der in dieser Beziehung keine Skrupel besitzt. Während der fluchtartigen Reise von Humbert und Lolita ist er ihr ständiger Schatten und repräsentiert Humberts ins Gegenteil verkehrte Spiegelbild. Am Ende erschießt ihn Humbert dann durch ein Gemälde, was eine weitere Verdopplung beinhaltet.³³⁶

³³⁴ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 26.

³³⁵ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 70.

³³⁶ vgl. Duncan, *Stanley Kubrick*, S. 10.

4.6.5. Mensch und Maschine

Das Menschliche und die Mechanik sind zwei Gegensätze, die in allen Kubrick Filmen auf die eine oder andere Art vorkommen, und diese sogar bestimmen. Das bekannteste Beispiel dafür ist wohl der Konflikt zwischen dem sprechende Computer HAL 9000 und den Astronauten in *2001: A Space Odyssey*. Als die Raumfahrer den scheinbar unfehlbaren Computer aufgrund einer Fehlermeldung abschalten wollen, beginnt sich dieser dagegen zu wehren. Er nimmt immer menschlichere Züge an und kann sich seine Fehlbarkeit nicht eingestehen.³³⁷ Es beginnt ein Überlebenskampf zwischen Mensch und Maschine. Nachdem HAL alle Astronauten bis auf Bowman ermordet hat, wird er doch noch überlistet. Bowman schafft es sein Gedächtnis abzuschalten und kann die Maschine überlisten. Im Laufe des Films überwindet er auch sein menschliches Dasein das zu einer Wiedergeburt in eine mystische Ebene führt.³³⁸

"Auf der ersten Ebene kann man nahezu alle Filme von Kubrick lesen als die Entwürfe von perfekten Plänen, die durch die Zufälle des Lebens durchkreuzt werden. Auf der zweiten Ebene behandeln sie die Maschine als Transitionsmedien der Entwicklungsgeschichte."³³⁹

Als Transitionsmedium ist die Maschine als Instrument eines Übergangs gemeint. Der Mensch benötigt die Maschine in ihrer grundlegendsten Form, um das Stadium des Tieres verlassen zu können. Erst der Gebrauch von Werkzeug leitete den Übergang vom Affen zu Menschen ein. So steht auch der durch die Luft geschleuderte Knochen in *2001* für das Werkzeug, der sich gerade entwickelnden Menschenaffen. Folgerichtig kommt gleich danach der berühmte Match-Cut auf das im Weltall schwebende Raumschiff Millionen von Jahre später. Es zeigt die modernste Entwicklung des Werkzeugs, das sich in Form von HAL dann gegen den Menschen richtet.³⁴⁰ Ein anderes Werkzeug, das in der Menschheitsgeschichte immer wieder eine bedeutende Rolle spielt ist die Waffe. In Kubricks Filmen ist sie nicht bloß als sexuelles Symbol der

³³⁷ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 127.

³³⁸ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 168f.

³³⁹ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 51.

³⁴⁰ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 51.

Männlichkeit zu deuten. Die Soldaten in *Full Metal Jacket* gehen im ersten Teil des Films regelrechte Liebesbeziehungen zu ihren Gewehren ein. Die Waffe wird eher zu einer Braut als zu einem Männlichkeitssymbol, denn der choleriche Ausbilder zwingt die Rekruten ihren Waffen Mädchennamen zu geben. Immer wieder werden den angehenden Soldaten Parolen eingetrichtert. Ohne Soldaten sei das Gewehr nutzlos und ohne Gewehr seien die Soldaten nutzlos. Es findet also die totale Vereinigung von Mensch und Maschine statt. Nach ihrer Ausbildung haben sich die Rekruten zu Tötungsmaschinen entwickelt.³⁴¹

In sämtlichen Kriegsfilmern geht es Kubrick vor allem um die Bewahrung der Menschlichkeit in einer inhumanen Welt. Egal ob es Redmond Barry in *Barry Lyndon*, oder Spartacus oder Colonel Dax in *Paths of Glory* ist, sie alle wollen in irgendeiner Art und Weise der unmenschlichen Kriegsmaschinerie entfliehen.

Aber auch außerhalb der Kriegsthematik hat das Maschinelle in allen Kubrick-Filmen eine weitere Bedeutung. Der Titel von *A Clockwork Orange* nimmt ja schon sprachlich die Synthese von Menschlichem, Organischem (Orange) und dem Mechanischen (Clockwork) vorweg.³⁴² So wie Alex im Endzeitszenario dieses Films "durch eine maschinelle Anordnung geschleift"³⁴³ wird, um ihm alle Bösartigkeit aber dadurch auch alle Menschlichkeit auszutreiben, so gibt es auch in den restlichen Werken des Regisseurs eine Maschinerie in Form eines Prinzips. Und es ist wiederum der Mensch der sich in diesem System zu behaupten bemüht, oder es sogar zu überwinden versucht.

4.6.6. Die Störung im System

Das große Thema aller filmischen Werke von Stanley Kubrick ist "das System und seine Störung."³⁴⁴ Es ist in jedem seiner Filme enthalten und gehört somit zur Handschrift des Regisseurs.

³⁴¹ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 181f.

³⁴² vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 51.

³⁴³ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 51.

³⁴⁴ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 29.

Der Raubüberfall in *The Killing* sollte das perfekte Verbrechen sein und den Beteiligten ein neues Leben, also das Verlassen des Systems, ermöglichen.³⁴⁵ Die Rechnung mit dem scheinbar fehlerlosen System geht aber am Ende nicht auf. Der Zufall stört den geplanten Ablauf und die Verbrecher sterben oder werden aufgegriffen. In *Paths of Glory* kämpft Kirk Douglas in der Rolle des Colonel Dax gegen die Willkür seiner Vorgesetzten. Die militärische Struktur besteht aus Korruption, Intrigen und einer nicht zu hinterfragenden Rangordnung. Dax möchte innerhalb dieses Systems für Gerechtigkeit eintreten und den angeklagten Soldaten wenigsten eine faire Gerichtsverhandlung ermöglichen. Doch sein Kampf gegen den Wahnsinn der Militärstruktur ist aussichtslos. Die Hinrichtung der Soldaten ist ein Mittel zur "Aufrechterhaltung der Mechanik"³⁴⁶ des Systems. Ebenso misslingt der Freiheitskampf von Spartacus.³⁴⁷ Er tritt, ebenso wie Colonel Dax in *Paths of Glory*, "gegen die Autorität einer dekadenten, staatlichen Macht"³⁴⁸ an. Die Änderung der vorherrschenden Gesellschaftsordnung wird jedoch zur Utopie, die nur für wenige, wie Varinia und ihrem Neugeborenen, Wirklichkeit werden kann. Auch in *Lolita* versucht Humbert Humbert gegen die Gesellschaft und ihre Konventionen anzukämpfen. Er ist für das System aber nur ein geringer Störfaktor, da er der Liebe zur Kindfrau Lolita mit seiner Furcht und Paranoia meist selbst im Wege steht. Immer weiter bis zum Wahnsinn getrieben, bleibt ihm am Ende nur, seinen Gegenspieler Quilty zu erschießen. Diesem ist es bis dahin schon eher gelungen, die gesellschaftlichen Regeln aufzubrechen. Doch sind die Bemühungen beider Männer wiederum zum Scheitern verurteilt, da Lolita nicht ewig ein Kind bleiben wird. *Dr. Strangelove* zeigt ein sehr paradoxes System der Macht und der Machtlosigkeit großer Männer. Wieder ist es der Wahn eines Militärs, der eine entscheidende Rolle spielt. Aus Angst vor der Verunreinigung seiner Körpersäfte entscheidet General Jack D. Ripper eigenmächtig, eine Atombombe über Russland abzuwerfen. Ein selbst hergestellter und unaufhaltsamer Mechanismus wird zur Bedrohung für die Menschheit.³⁴⁹

³⁴⁵ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 52f.

³⁴⁶ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 52.

³⁴⁷ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 60.

³⁴⁸ Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 79.

³⁴⁹ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 129ff.

"Einmal in Gang gesetzte 'mechanische' Systeme [...] können nicht mehr gestoppt werden [...]; nur die Gegengewalt, die jeweils höhere Stufe des Wahnsinns vermag es schließlich auszulöschen, nur um den Kreislauf erneut zu beginnen."³⁵⁰

So kommt es am Schluss zu zahlreichen Atomexplosionen. Es folgt das Chaos, denn es ist nicht möglich zu erkennen, von welcher Seite die jeweiligen Bomben stammen.

Als der Boardcomputer HAL 9000 in *2001: A Space Odyssey* eine unerklärliche Fehlermeldung produziert, gerät sein vermeintlich allwissendes System ins Wanken. Hier zeigt Kubrick den Wahnsinn einer vermenschlichten Maschine. Dieser Umstand bedeutet den Tod für beinahe alle Astronauten. Nur Bowman, der sich außerhalb des Systems begibt und das Raumschiff verlässt, kann den Computer überwinden.³⁵¹

In *A Clockwork Orange* verkörpert Alex einen Störfaktor für das herrschende faschistische Gesellschaftssystem. Seine Gewaltverbrechen bringen ihn in eine Besserungsanstalt, wo er einen eigenen Apparat durchläuft und als affektverstümmelter Mensch herauskommt. Doch auch dieser Zustand passt mit dem System nicht zusammen. Seine ehemaligen Bandenkollegen haben sich angepasst und sind Polizisten, also Ordnungshüter, geworden. "Die stärkste Abneigung Kubricks gilt gewiss dem Staat, den er [...] als eine absurde Maschine kritisiert [...]."³⁵² Von der Politik wird Alex schlussendlich auch in den Selbstmord getrieben und stürzt sich aus einem Fenster. Aber er überlebt. Als er erwacht, sind die Auswirkungen der Besserungsanstalt verschwunden und das System kann sich mit seinem Störfaktor endgültig arrangieren, indem es ihn in sich aufnimmt. Der destruktive Charakter des Films spielt auf die Generation 68 an, die gegen die etablierten Regeln rebellierte und ebenfalls als ein Störfaktor im System gesehen werden kann.³⁵³ In diesem Film scheinen alle Figuren einem gewissen Wahnsinn verfallen zu sein, egal auf welcher Seite sie stehen. In Alex, dem jugendliche

³⁵⁰ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 59.

³⁵¹ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 180f.

³⁵² Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 77.

³⁵³ vgl. Jacke, *Stanley Kubrick*, S. 191.

Gewaltverbrecher, scheint im Gegensatz zu den Beamten, Wissenschaftlern und Politikern noch am wenigsten Wahnsinn zu stecken.

In *Barry Lyndon* möchte sich Redmond Barry so gut als möglich mit dem vorherrschenden System arrangieren. Als Betrüger und Kartentricksler, der es mit Glück zu einem enormen gesellschaftlichen Aufstieg bringt, holen ihn seine Schwindeleien aber schlussendlich ein. Sein Aufstieg wird zum Fall und die Ordnung ist am Ende wieder hergestellt.

Und sogar die Familie kann in einem Kubrick-Film zu einem System werden. Hier hat eine Störung meist erhebliche Folgen. Sowohl in *Lolita* als auch in *The Shining* ist es der männliche Wahn, der die Regeln verletzt. Humbert ist Lolitas Stiefvater und durchbricht mit seinem Begehren für das Kind die gesellschaftliche Ordnung und das Prinzip der Familie. Jack in *The Shining* lässt sich immer mehr vom Overlook-Hotel und dessen Geschichte vereinnahmen und wird dadurch zu einem irren Gewalttäter, der seine eigene Familie bedroht.³⁵⁴ Auch in *Barry Lyndon* und *A Clockwork Orange* zeigt Kubrick Familienstrukturen, die nicht funktionieren und dadurch zum Unglück hinführen.³⁵⁵

Bei *Full Metal Jacket* bekommt es der Zuseher wieder mit einem militärischen Ordnungsprinzip zu tun. Im Ausbildungszentrum werden die Rekruten so modifiziert, dass sie im Krieg auch richtig funktionieren. Später zeigt Kubrick den Wahnsinn des Krieges. Private Joker ist einerseits Teil dieses Systems, steht diesem jedoch durchaus kritisch gegenüber.³⁵⁶ Seine innerliche Zerrissenheit symbolisiert sein Helm, auf dem das Peace-Zeichen und der Schriftzug 'Born to Kill' zu sehen sind. Das Friedenssymbol stellt für die ranghöheren Militärs abermals einen Störfaktor dar und Joker wird schließlich dazu angehalten, das Zeichen von seinem Helm zu entfernen.

³⁵⁴ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 77.

³⁵⁵ vgl. Duncan, *Stanley Kubrick*, S. 158.

³⁵⁶ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 84.

In Kubricks letztem Film *Eyes Wide Shut* wird nicht nur die ganz persönliche Ordnung der Welt des Arztes Bill auf den Kopf gestellt.³⁵⁷ Der Regisseur rüttelt ebenso stark an dem uns bekannten System der Wahrnehmung. Die Klarheit, was Traum, Einbildung oder Wahnvorstellung ist und was sich tatsächlich ereignet hat, verschwimmt mit Fortdauer des Films immer weiter. Nicht nur Bill und seine Frau Alice, sondern auch die Zuseher erwachen am Ende des Films aus einem trügerischen Zustand.³⁵⁸

Die in allen Filmen von Kubrick enthaltenen Störung eines Systems führt zum Abschluss immer zu einem Scheitern, einer Auflösung, die dann in einen neuen Zustand übergeht:

Kubricks Filme erzählen von Auflösungen: Zuerst löst sich der Verbund zwischen der Gruppe und der Gesellschaft [...], dann beginnt sich die Gruppe aufzulösen, die Gruppe der Soldaten, die Familie, das Projekt, schließlich sogar das Paar, und am Ende löst sich die Person selber auf, sie zerfällt ganz körperlich oder verkehrt sich im Wahn."³⁵⁹

³⁵⁷ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 285.

³⁵⁸ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 208f.

³⁵⁹ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 80.

5. Conclusio - Stanley Kubrick, ein *auteur*

Für die Filmkritiker der Nouvelle Vague war die Handschrift eines Regisseurs der wichtigste Faktor für die Beurteilung seiner Filme. An ihr entschied man, ob ein Regisseur zum *auteur* erklärt wurde, oder nicht. Als Handschrift bezeichneten die Vertreter der Nouvelle Vague das verbindende Element zwischen den Werken eines Regisseurs. Das kann ein unverkennbarer Stil, eine spezielle Haltung oder eine thematische Übereinstimmung in den Filmen sein. Die Handschrift wurde immer anhand der Filmwerke eines Regisseurs untersucht und jeder der Filmkritiker hatte seine persönliche Meinung, die er in den *Cahiers* vertrat.

In Hinblick darauf habe ich in den letzten Kapiteln die verbindenden Elemente der Filme von Stanley Kubrick dargelegt. Obwohl seine Filme sehr unterschiedlich sind, habe ich in der Untersuchung gezeigt, dass in Kubricks Werken eine große Anzahl verwandter und wiederkehrender Elemente auftauchen. Der spezielle Einsatz von Musik ist im Laufe seiner Karriere typisch für seine Produktionen geworden. Bei vielen seiner Filme sind es die Szenen, die mit bereits bestehender populärkultureller Musik oder Klassik unterlegt wurden, die besonders in Erinnerungen bleiben. Der sorgfältige Umgang mit Erzähltechniken und die spezielle Aufmerksamkeit, die Kubrick darauf richtet, wie seine Geschichten erzählt werden, ist ein weiterer Punkt, der in allen seinen Filmen zu erkennen ist. Oft sind es die Erzähler der Geschichten, die nicht bloß über Geschehnisse berichten, sondern eine besondere Beziehung zu den Zusehern erzeugen.

Aber auch auf thematischer Ebenen lassen sich zwischen den einzelnen Werken viele Übereinstimmungen zählen. Das Schicksal und kleine Zufälle spielen da eine ebenso große Rolle, wie symmetrische Anordnungen und Spiegelungen. Die Beschäftigung mit der Beziehung zwischen Mensch und Maschine ist ein weiteres großes Themengebiet, das in verschiedensten Formen beinhaltet wird. Über allem steht aber die Auseinandersetzung mit einem Thema, das als "das System und seine Störung"³⁶⁰ bezeichnet werden kann. Das mag abstrakt erscheinen, ist jedoch durch die Beispiele in den verschiedenen Kubrick-Filmen leicht nachvollziehbar. Ob das System als Gesetz, gesellschaftliches Gefüge, militärische Ordnung oder familiäre Struktur auftritt, ist

³⁶⁰ Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 29.

dabei egal. Die Filme drehen sich immer um eine Figur, die Schwierigkeiten hat in diesem System zu bestehen. Der daraus resultierende Konflikt, tritt als Störung auf. Damit in Verbindung steht auch die immer wiederkehrende Thematik des Wahns bzw. des Wahnsinns der männlichen Protagonisten oder der gesamten Situation. Auf den Versuch sich dem System zu entziehen und der vorgegebenen Ordnung zu widersetzen folgt jedoch immer ein Scheitern, das von Anfang an vorherbestimmt scheint. Es kann ein persönliches Versagen oder der Fehlschlag einer ganzen Mission sein. Am Ende der Filme, in denen meist Einzelne gegen ein System ankämpfen, bleibt der Wahn und das Scheitern.³⁶¹

Alle diese verbindenden Motive machen schlussendlich insgesamt die Handschrift Kubricks aus. Am stärksten tritt jedoch die Auseinandersetzung mit dem System und dem darin enthaltenen Störfaktor hervor. Diese Thematik ist das zugrundeliegende Leitmotiv und ist in jeden seiner Filme eingeschrieben. Aufgrund der sich daraus ergebenden Handschrift kann man Kubrick eindeutig als *auteur* bezeichnen.

Da durch die *politique des auteurs* der Regisseur als Künstler in den Vordergrund gestellt, und der Film stärker als Kunstform etabliert werden sollte, stellt die künstlerische Freiheit eines Regisseurs einen bedeutenden Umstand in der Ausübung seines Berufs dar. Alle *auteurs* haben ihre Filme mit ihrer persönlichen Handschrift verwirklicht. Dafür ist ein hohes Maß an künstlerischer Autonomie nötig. Einige erreichten das, indem sie sich nicht in das bestehende Produktionssystem integrierten, sondern versuchten ihre Filme auf der Straße unter schwierigen Bedingungen und mit geringen Mitteln zu produzieren. Auch die ersten Filme der Nouvelle Vague entstanden dadurch, dass die früheren Filmkritiker ihre eigenen Filmteams auf die Beine stellten und mit billigem Equipment zu drehen begannen. Sie halfen zusammen und machten die nötigen Arbeiten einfach selbst. Bei Kubricks frühen Produktionen war es nicht viel anders. Was bei den jungen Regisseuren der Nouvelle Vague in Teamarbeit und gegenseitiger Hilfestellung entstand, erledigte Kubrick jedoch zu einem Großteil eigenhändig. Auch er musste anfangs oft improvisieren, sich um die Finanzierung seiner Filme kümmern und mit geringem Equipment auskommen. Im Gegensatz zu den herausragenden ersten Erfolgen der Nouvelle Vague, war Kubricks erster Film, obwohl

³⁶¹ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 78ff.

Kritiker bereits sein Talent erkannten, kein Erfolg. Obwohl die Bedingungen auch schwierig waren, behielten sowohl die Vertreter der Nouvelle Vague als auch Kubrick die Freiheit, ihre ersten Filme so zu machen, wie sie es wollten.

Eine andere Möglichkeit künstlerische Unabhängigkeit als Filmemacher zu erlangen, ist es sich in den vorherrschenden Produktionssystemen so zu etablieren, dass man sich aussuchen kann, unter welchen Bedingungen man arbeitet. Die in den Artikeln der *Cahiers du cinéma* besonders verehrten Howard Hawks und Alfred Hitchcock waren die Paradebeispiele für die *politique des auteurs*. Sie und viele anderer der verehrten Regisseure arbeiteten im Studiosystem von Hollywood und mussten sich den Gegebenheiten dort anpassen. Sie konnten sich jedoch dort schnell durchsetzen oder gründeten nach den ersten Erfolgen ihre eigenen Produktionsfirmen. So war es für sie trotz der für freiheitsliebende Regisseure schwierigen Produktionsbedingungen möglich, ihre eigenen Filme herzustellen. Genauso musste sich Stanley Kubrick im Studiosystem Hollywoods erst durchsetzen. Um das nötige Budget für *Paths of Glory* aufzutreiben, ging er einen Vertrag ein, der ihn an eine der großen Produktionsfirmen binden sollte. Als er bei *Spartacus* anstelle von Anthony Mann als Regisseur einsprang, konnte er diesen mehrere Filme umfassenden Vertrag glücklicherweise auflösen. Bei *Spartacus* selbst fehlte ihm dann die nötige Entscheidungsgewalt, um seine Visionen zu verwirklichen, doch versetzte ihn die riesige Produktion in die vorteilhafte Lage danach einen Film nach seinen eigenen Vorstellungen in Angriff nehmen zu können. Ebenso wie Kubrick zog es die Filmemacher der Nouvelle Vague nach ihren ersten Erfolgen weg von der Straße in die Filmstudios, zu Produzenten mit größeren finanziellen Mitteln und zu professionelleren Arbeitsmethoden.³⁶² Auch Truffaut und Godard drehten Filme mit größerem Budget und in Zusammenarbeit mit Produktionsfirmen. Sie wollten möglichst schnell durch wirtschaftliche Unabhängigkeit künstlerische Freiheit erreichen, aber gingen niemals Arbeitsverhältnisse ein, die ihre Autonomie als Kunstschaffende gefährden würden.³⁶³ Genauso wie für Kubrick nach *Spartacus* war es für die Regisseure der Nouvelle Vague die höchste Priorität, künstlerisch unabhängig arbeiten zu können.

³⁶² vgl. Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 186.

³⁶³ vgl. Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 190.

Als Kubrick im Laufe seiner Karriere finanzielle und künstlerische Freiheit erlangt hatte, entschied er selbst wann und mit wem er seine nächsten Projekte realisieren wollte. Er lebte und arbeitete in einem abgeschiedenen Anwesen in England und äußerte sich nur noch relativ selten zu seinen Arbeiten. Die mediale Berichterstattung stellte Kubrick als Einsiedler und wahnsinnigen Diktator dar. Es gibt unzählige Erzählungen und Gerüchte, die Kubrick als irren Einzelgänger oder verrücktes Genie beschreiben. Neben den vielen Anekdoten von Dreharbeiten mit aufwendigen Studiobauten und hunderten Wiederholungen einzelner Einstellungen, war das Interesse auch immer wieder auf sein Privatleben gerichtet. Die wenigen Informationen, die über seine Person vorhanden waren, vermischten sich mit Gerüchten und Halbwahrheiten, wodurch die Neugierde und der Einfallsreichtum der Medien noch weiter gesteigert wurde.³⁶⁴ Die Themen seiner Filme und die darin enthaltene Gewalt stieß darüber hinaus nicht immer auf Sympathie. Wahrscheinlich versuchte Kubrick wohl nur die Privatsphäre seines Familienlebens zu schützen und konnte es sich durch seine Unabhängigkeit erlauben, gewagtere Filmprojekte anzugehen. All diese Geschichten und Mythen erinnern stark an die Anekdoten, die sich um Godard, Truffaut und ihre Mitstreiter zu Beginn der Nouvelle Vague ansammelten. Wieviele von diesen Geschichten jedoch einfach entstanden sind und welche beabsichtigt in Umlauf gebracht wurden, kann man dabei aber nur schwer sagen.

Zwischen Kubrick und den Regisseuren der Nouvelle Vague lassen sich allerdings noch unzählige weitere Parallelen finden. So wie die Filmkritiker in der *Cinématheque Francaise* die Klassiker der Filmgeschichte studierten³⁶⁵, konnte Kubrick auf die Filmabteilung des New Yorker *Museum of Modern Art* zurückgreifen.³⁶⁶ Neben dem frühen filmgeschichtlichen Überblick, der ein wichtiger Aspekt für die Entwicklung der Regisseure war, nahmen literarische Grundlagen später sowohl für die Nouvelle Vague, als auch für Kubrick, eine besondere Rolle ein. Die *politique des auteurs* wurde immer wieder irrtümlich mit der Ablehnung von Literaturverfilmungen in Verbindung gebracht, doch ging es den Filmkritikern mehr darum, "die

³⁶⁴ vgl. Walker, *Stanley Kubrick*, S. 360ff.

³⁶⁵ vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 105.

³⁶⁶ vgl. Seeblen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 11.

Eigenständigkeit des Films"³⁶⁷ voranzutreiben. Truffaut verwendete als Grundlage für seine Filme sehr häufig literarische Werke³⁶⁸ und auch in seinem Tendenz-Artikel spricht er sich nicht gegen Literaturverfilmungen aus, sondern tritt für einen persönlichen und ernsthaften Umgang mit den Vorlagen ein. Im Gegensatz zu dem von ihm kritisierten Äquivalenzverfahren, geht es darum, den Stoff nicht nach einem gewissen Schema, sondern mit Hingabe und unter dem persönlichen Einfluss des Regisseurs, in einen Film zu verwandeln.

Und auch fast allen von Kubricks Filmen dient als Grundlage ein literarisches Werk. Trotzdem kann man seine Filme nicht als traditionelle Literaturverfilmungen bezeichnen, weil sie immer seine persönliche Handschrift tragen. Oftmals bilden die Vorlagen auch nur grobe Richtlinien für den Handlungsablauf und werden stark verändert. Bei *Lolita* lässt Kubrick Vladimir Nabokov ein Drehbuch mit vielen zusätzlichen Szenen anfertigen, orientiert sich dann aber doch am originalen Buch des Schriftstellers und dreht nach seinen eigenen Vorstellungen. Auch bei den Filmen *2001: A Space Odyssey* und *A Clockwork Orange* hatte Kubrick starken Kontakt zu den Autoren der literarischen Vorlagen und arbeitete teilweise mit diesen zusammen.³⁶⁹ Doch ging es ihm bei seinen Filmen niemals darum, die Bücher möglichst originalgetreu in Filme zu übersetzen, sondern ein eigenständiges und persönliches Kunstwerk zu erschaffen. Die Handlung der verfilmten Romane war ihm dabei niemals so wichtig, wie die Konstruktion der Figuren, an der er sich bei den Adaptionen orientierte.³⁷⁰ Dass er sich dadurch bei den Autoren und den Fans der literarischen Vorlagen nicht immer beliebt gemacht hat, sieht man daran, dass sich Steven King stark von Kubricks *Shining* distanzierte.³⁷¹

Wenn man Kubricks Herangehensweise bei Literaturverfilmungen mit dem Äquivalenzverfahren, das Truffaut in seinem Tendenz-Artikel kritisiert, dann treten die Unterschiede deutlich hervor. Der persönliche und liebevolle Umgang mit dem literarischen Stoff, aus dem ein Film entstehen soll, den Truffaut gefordert hat, ist in allen Kubrick-Werken zu sehen. Es sind, genauso wie Truffauts eigene Filme³⁷², immer

³⁶⁷ Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 183.

³⁶⁸ vgl. Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 183.

³⁶⁹ vgl. Duncan, *Stanley Kubrick*, S. 105.

³⁷⁰ vgl. Duncan, *Stanley Kubrick*, S. 150.

³⁷¹ vgl. Thissen, *Stanley Kubrick*, S. 170.

³⁷² vgl. Arenas, "Der *Auteur* und die Autoren", S. 184.

sehr persönliche, wenn auch nicht autobiographische Arbeiten, die eine eigenständige Perspektive vermitteln.³⁷³ Anders als beim von Truffaut bemängelten Verfahren, gibt es bei Kubrick eben kein vorgegebenes Schema oder Prinzip, dem seinen Literaturverfilmungen unterliegen, denn es sind Filme, in denen enorm viel Herzblut steckt und die sich genauso wie die Filme der Nouvelle Vague alternativen Erzähltechniken bedienen. Die Detailverliebtheit, das Streben nach absoluter Perfektion, die Leidenschaft und die erläuterte Handschrift zeigen, dass Kubrick bei seinen Filmen nicht einfach nur Regie geführt, sondern diese als *auteur* geschrieben hat. Es ist gar nicht möglich sich vorzustellen, dass Filme wie *2001: A Space Odyssey* oder *A Clockwork Orange* von jemand anderen als Stanley Kubrick kreiert werden könnten. Seine Werke sind bis heute einzigartig. Und wenn das auf einen Regisseur zutrifft, kann man ihn nur zu Recht als *auteur* bezeichnen.

³⁷³ vgl. Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 29.

6. Bibliographie

- Arenas, Fernando Ramos, "Der *Auteur* und die Autoren. Die *Politique des Auteurs* und ihre Umsetzung in der Nouvelle Vague und in Dogme '95", *Media Studien. Band 15*, Hg. Rüdiger Steinmetz, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2011.
- Astruc, Alexandre, "Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter", *Der Film. Manifeste Gespräche Dokumente*, Band 2: 1945 bis heute, Hg. Theodor Kotulla, München: Piper & Co. 1964, S. 111-115.
- Barthes, Roland, "Der Tod des Autors", *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Stuttgart: Reclam 2000.
- Bazin, André, "Die Entwicklung der kinematographischen Sprache", *Texte zur Theorie des Films*, Hg. Franz-Josef Albersmeister, Stuttgart: Reclam 2003, S. 256-274.
- Bazin, André, "On the *politique des auteurs*", *Cahiers du Cinéma Volume 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Hg. Jim Hillier, London: Routledge 2003, S. 248-259.
- Bender, Theo/Hans Jürgen Wulff, "Jump Cut", *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=217>, Zugriff: 14.3.2013.
- Brunner, Philipp/Caroline Amann, "Junger deutscher Film", *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5680>, Zugriff: 14.3.2013.
- Chion, Michel, *Kubrick's Cinema Odyssey*, London: British Film Institute 2001.

Corrigan, Timothy, "The Commerce of Auteurism", *Film and Authorship*, Hg. Virginia W. Wexman, New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press 2003.

Falsetto, Mario, *Stanley Kubrick. A Narrative and Stylistic Analysis*, Westport, Connecticut & London: Praeger 2001.

Foucault, Michel, "Was ist ein Autor?", *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Stuttgart: Reclam 2000.

Frisch, Simon, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg: Schüren 2007.

Grafe, Frida, *Nur das Kino. 40 Jahre mit der Nouvelle Vague*, Berlin: Brinkmann & Bose 2003.

Grob, Norbert, "Die List des 'auteurs'. Plädoyer für eine altmodische Kategorie der Filmkritik", *Filmkritik: Bestandsaufnahmen und Perspektiven*, Hg. Imbert Schenk, Marburg: Schüren 1998.

Hillier, Jim, *Cahiers du Cinéma Volume 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, London: Routledge 2003.

Hillier, Jim, *Cahiers du Cinéma Volume 2. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood*, London: Routledge 2003.

Jacke, Andreas, *Stanley Kubrick. Eine Deutung der Konzepte seiner Filme*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2009.

Kael, Pauline, "Circles and Squares", *Film Quarterly* Vol. 16, Nr. 3, 1963, S. 12-26.

- Lenk, Sabine, "Autorenfilm: Frühzeit", *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3657> , Zugriff: 29.5.2013.
- Merschmann, Helmut, "Autoretheorie", *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2274> , Zugriff: 30.5.2013.
- Phillips, Gene D. (Hg.), *Stanley Kubrick. Interviews*, Jackson, Miss.: University Press of Mississippi 2001.
- Sarris, Andrew, "Notes on the Auteur Theory in 1962", *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Hg. Gerald Mast/Marshall Cohen/Leo Braudy, New York/Oxford: Oxford University Press 1992, S. 585-588.
- Seeblen, Georg/Ferdinand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, Marburg: Schüren 1999.
- Stiglegger, Marcus (Hrsg.), *Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino*, Mainz: Bender 2000.
- Thissen, Rolf, *Stanley Kubrick. Der Regisseur als Architekt*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1999.
- Truffaut, François "Ali Baba et la 'politique des auteurs'", *Cahiers du Cinéma* Nummer 44, Februar 1955, S. 45-47.
- Truffaut, François, "Eine gewisse Tendenz im französischen Film", *Der Film. Manifeste Gespräche Dokumente*, Band 2: 1945 bis heute, Hg. Theodor Kotulla, München: Piper & Co. 1964, S. 116-131.
- Walker, Alexander, *Stanley Kubrick. Leben und Werk*, Berlin: Henschel 1999.

Wollen, Peter, "From Signs and Meaning in the Cinema", *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Hg. Gerald Mast/Marshall Cohen/Leo Braudy, New York/Oxford: Oxford University Press 1992, S. 589-605.

Wulff, Hans Jürgen, "Tod des Autors", *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2297> , Zugriff: 29.5.2013.

7. Filmographie

2001: A Space Odyssey, Regie: Stanley Kubrick, USA/Großbritannien 1968.

À bout de souffle, Regie: Jean-Luc Godard, Frankreich 1960.

A Clockwork Orange, Regie: Stanley Kubrick, Großbritannien/USA 1971.

Ali Baba et les quarantes voleurs, Regie: Jacques Becker, Frankreich, 1954.

Barry Lyndon, Regie: Stanley Kubrick, Großbritannien/USA 1975.

Day of the Fight, Regie: Stanley Kubrick, USA 1951.

Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, Regie: Stanley Kubrick, USA/Großbritannien 1964.

Eyes Wide Shut, Regie: Stanley Kubrick, Großbritannien/USA 1999.

Fear and Desire, Regie: Stanley Kubrick, USA 1953.

Flying Padre: AN RKO-Pathé Screenliner, Regie: Stanley Kubrick, USA 1951.

Full Metal Jacket, Regie: Stanley Kubrick, Großbritannien/USA 1987.

Killer's Kiss, Regie: Stanley Kubrick, USA 1955.

Le beau Serge, Regie: Claude Chabrol, Frankreich 1958.

Le coup du berger, Regie: Jacques Rivette, Frankreich, 1956.

Le Journal d'un Curé de Campagne, Regie: Robert Bresson, Frankreich 1951.

Les Cousins, Regie: Claude Chabrol, Frankreich 1959.

Les quatre cent coups, Regie: François Truffaut, Frankreich 1959.

Lolita, Regie: Stanley Kubrick, USA/Großbritannien 1962.

Nouvelle Vague, Regie: Jean-Luc Godard, Schweiz/Frankreich 1990.

Paris nous appartient, Regie: Jacques Rivette, Frankreich 1961.

Paths of Glory, Regie: Stanley Kubrick, USA 1957.

Spartacus, Regie: Stanley Kubrick, USA 1960.

The Killing, Regie: Stanley Kubrick, USA 1956.

The Seafarers, Regie: Stanley Kubrick, USA 1953.

The Shining, Regie: Stanley Kubrick, Großbritannien/USA 1980.

Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird Stanley Kubrick als Autorenfilmer im Sinne der *politique des auteurs* untersucht. Die *politique des auteurs* entstand im Frankreich der 1950er Jahre in den *Cahiers du cinéma*. In dieser Filmzeitschrift traten junge Filmkritiker für eine neue Haltung zum Film ein. Sie wollten den Kunstcharakter des Mediums betonen und stellten den Regisseur als geistigen Schöpfer eines Films in den Vordergrund. Hatte ein Regisseur eine eigenständige Handschrift, die sich über mehrere Werke hindurchzog, wurde er zum *auteur* erklärt. Als die Filmkritiker später selbst in die Filmbranche einstiegen, wurden ihre originellen und unbekümmerten Werke zu großen Erfolgen. Unter dem Namen *Nouvelle Vague* hatten sie enormen Einfluss auf die folgenden Filmbewegungen und die weitere Entwicklung des Autorenfilms.

Stanley Kubrick fing, ähnlich wie die Vertreter der *Nouvelle Vague*, ohne professionelle Ausbildung und mit nur geringen Mitteln an Filme zu machen. Nach den ersten Erfolgen zog es ihn jedoch nach Hollywood, wo man Regisseuren zumeist nur wenig künstlerische Freiheit zugestand. Der Film *Spartacus* (1960), bei dem Kubrick nur sehr geringes Mitspracherecht hatte, beeinflusste den Regisseur aber enorm. Künstlerische Autonomie und weitestgehende Kontrolle standen nach dieser Produktion im Vordergrund seines weiteren Schaffens. Meine Arbeit widmet sich nach dem Aufstieg Kubricks und seinem Drang nach künstlerischer Unabhängigkeit, seiner Handschrift. Anhand seiner Filme werden Erzähltechniken aber auch immer wiederkehrende Themen analysiert und dadurch Elemente einer Handschrift herausgearbeitet. Im letzten Teil der Arbeit werden alle Argumente zusammengeführt und Parallelen zwischen dem Regisseur und der *Nouvelle Vague* gezogen, wodurch klargestellt wird, dass Stanley Kubrick als *auteur* zu betrachten ist.

Lebenslauf

Ausbildung

1998 – 2006	Bundesrealgymnasium Horn Matura mit ausgezeichnetem Erfolg
seit 2007	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
seit 2009	Studium der Politikwissenschaft an der Universität Wien

Berufspraxis

August 2010 – Jänner 2011	Praktikum Storydepartment Dreh.Buch.Scheibe (Drehbuchagentur des Kaiserverlags Wien)
Oktober 2010	Drehbuch Imagefilm ÖGB „Wien 2019“
seit April 2011	Schriftführer und Gründungsmitglied Verein black coffee productions Verein für junge Medien- und Kulturproduktion
Jänner 2012	Drehbuch Kurzfilm „Future Fail – Peter“
Mai 2012	Drehbuch, Regie und Produktion Kurzfilm „Wildwuchs“
Jänner 2013	Drehbuch, Regie und Produktion Musikvideo "Minefield" von My Glorious
2011 / 2012 / 2013	Kurator, Planung und Organisation Experimente [film:musik] – Festival
2013	Kurator, Planung und Organisation Veranstaltungsreihe Experimente [fragmente]