



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Physiognomie des Bösen bei Stanley Kubrick“

verfasst von / submitted by

Lorenz Benacchio BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Köppl

Danksagung

Mein besonderer Dank gebührt meiner Familie, besonders meinen Eltern, die es mir ermöglicht haben in Wien zu studieren und mich während meiner gesamten Studienzeit unterstützt haben. Ein herzliches Dankeschön geht auch an meine Freundin Marjorie, die immer für mich da gewesen ist.

Des Weiteren bedanke ich mich besonders bei Univ.-Prof. Dr. Rainer Köppl, der mir bei der Themenfindung geholfen hat und meine Arbeit betreut hat. Mithilfe seiner wertvollen Anmerkungen konnte ich meine Arbeit verwirklichen.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Von den Anfängen der Physiognomik bis hin zu Cesare Lombroso	4
2.1	Zur Geschichte der Physiognomik	4
2.2	Precrime Lombroso: Leben und die Kategorisierung des Verbrechers.....	8
2.3	Das scharfe Bild des Verbrechers und die „Objektivität“ der Fotografie	10
3	Physiognomie im Film.....	14
3.1	Die Chronofotografie als Instrument der Affekte und Bewegungen.....	14
3.2	Der Stummfilm und die Emotionen.....	15
3.3	Lombroso in Hollywood: Type-Casting.....	17
4	L'uomo delinquente Kubrickiensis	20
4.1	Die Kategorien von Gut und Böse.....	20
4.2	Kubrick, der Antagonist (Figurenkonstellation).....	22
4.3	Stanley Kubricks Biografie: Ein Leben für den Film.....	23
5	Die Darstellung des Bösen.....	27
5.1	Synopsis des Films: <i>2001: A Space Odyssey</i> (1968).....	27
5.1.1	HAL- 9000 als AI.....	29
5.1.2	HAL als autoritäre Instanz	33
5.1.3	Intermission.....	37
5.1.4	Human Error.....	40
5.2	Synopsis des Films: <i>A Clockwork Orange</i> (1971).....	43
5.2.1	Alex, der „Ultra“ Verbrecher	45
5.2.2	Das Gesicht des Bösen	45
5.2.3	Die Maskierung Alex'.....	51
5.2.4	„Ludovico-Programm“.....	56
5.2.5	Der „böse“ Doppelgänger	62
5.2.6	Hier kommt Alex.....	66

5.3	Synopsis des Films: <i>The Shining</i> (1980)	68
5.3.1	The Shining - kein herkömmlicher Horrorfilm?	70
5.3.2	Jack, der Gescheiterte.....	71
5.3.3	Das Hotel und seine Kräfte des Bösen	76
5.3.4	Die innovative Kamera.....	81
5.3.5	Das immer wiederkehrende Böse.....	87
6	Conclusio	90
7	Anhang.....	94
7.1	Literaturverzeichnis	94
7.2	Filmographie.....	100
7.3	Abbildungsverzeichnis	101
7.4	Abstract.....	103

1 Einleitung

Das Böse ängstigt und fasziniert die Menschen seit Anbeginn der Zivilisation; Mythen, Märchen und Schöpfungsgeschichten geben davon ein beredtes Beispiel. Jede Geschichte, die die Jahrhunderte überdauert, lebt von der Auseinandersetzung zwischen „Gut“ und „Böse“. Auch in der Filmgeschichte zeigt sich, dass das Publikum vor allem unberechenbare und widersprüchliche „Bösewichte“ interessanter und spannender findet, als die „Guten“, die oft etwas eindimensional-langweilig erscheinen. Erst die Verbrecher machen die Geschichten spannend und lassen das Publikum mitfiebern. „Die Bösen“ können faszinieren, gerade weil sie von den herkömmlichen Normen abweichen, sich nicht an die Regeln halten und unmoralisch handeln.

Im Gegensatz zur Literatur, in der die guten wie die bösen Figuren beschrieben werden, muss der Film das Böse zeigen, d.h. den Antagonist*innen, die das Böse verkörpern, tatsächlich einen Körper geben. Der fiktionale Film gibt dem kriminellen Inneren eine äußere Form, identifiziert im einfachsten Fall die physischen Merkmale direkt mit den psychischen Eigenschaften einer Figur und gibt uns auf der Basis dieser Vorurteile Anhaltspunkte zu ihrem Tun und Handeln.

Die Theorie, dass die äußere Form als Erscheinungsbild dem inneren Wesen entspräche, wurde in der Antike mit dem Begriff der „Physiognomik“ oder „Physiognomie“ („φυσιογνωμία“) bezeichnet. So war etwa Aristoteles davon überzeugt, dass man anhand der mimischen und gestischen Erscheinung eines Menschen dessen Natur, seine Seele bzw. seinen Charakter einschätzen könne. Von der Antike bis ins 20. Jahrhundert lässt sich eine lange Tradition von Schriften nachweisen, die diesen Grundgedanken verfolgen, darunter z.B. die berühmten *Physiognomischen Fragmente* von J.K. Lavater (1775-78).

Auch der umstrittene Arzt und Spiritist Cesare Lombroso, welcher als Vater der italienischen Kriminologie und Anthropologie betrachtet werden kann, steht in dieser Tradition. In seinem Werk *L'uomo delinquente* (1876) verknüpfte er die damals weit verbreitete Idee, „*criminale si nasce*“, „als Verbrecher wird man geboren“ mit der oben erwähnten physiognomischen Tradition und kam zum Schluss, der geborene Kriminelle könne aufgrund seiner physiognomischen Merkmale und Besonderheiten erkannt werden.

Um seine physiognomische Theorie zu beweisen, bediente er sich der Photographien von Kriminellen, in denen er angeblich verbrecher-typische Kriterien und Anhaltspunkte deutlich zu erkennen glaubte. Somit meinte er, die verbrecherische Natur von Gesetzesbrechern schwarz auf weiß von Photographien ablesen zu können.

Aus heutiger Sicht sind Lombrosos Theorien äußerst problematisch, nicht zuletzt, weil sie von faschistischen und rassistischen Ideologien missbraucht wurden. Dennoch ist festzuhalten, dass Lombroso bemüht war, empirisch wissenschaftliche Kenntnisse über Verbrechen und Verbrecher aufzubauen, um das Problem der Kriminalität besser zu verstehen. Er ist damit einer der ersten Vorreiter einer systematischen Kriminologie.

Die Lebensdaten von Lombroso (1835-1909) überschneiden sich mit der Geburt des Films, genauer gesagt, des Stummfilms. Als Kunstform muss der Stummfilm, wenn er auf Zwischentitel verzichtet, auch die innersten Gefühlswelten der Figuren darzustellen. Eine Art Photogénie der Seele, wie der Regisseur Jean Epstein es betitelte, sollte durch die Ausdruckskraft des Gesichtes erreicht werden. Der kinematographisch „abgebildete Mensch“ überwindet den „totenstarren“ Zustand, der ihm durch die Portraitphotographie zugewiesen worden war, und erwirbt eine Lebendigkeit, Ausdruck eines Wesens, das nicht mehr starr ist, und nicht gerahmt. Der Stummfilm führt zu einer Zuschauerbeteiligung, die sich von der Ausdruckskraft des Schauspielers und von den filmischen Mitteln (etwa: Groß- und Detailaufnahmen des Gesichts oder der Hände) mitreißen lässt.

Das Aufkommen des Stummfilms und seine rasante Entwicklung führten zur Schaffung von Agenturen, die Kategorisierungen und die Einteilung von Schauspieler*innen in Stereotypen vornahmen, die auf physiognomischen Kategorien basieren. So entstehen z.B. Hollywood-Agenturen, die verschiedene festgelegte Typen schaffen und kategorisieren. In diesem System ist kaum Platz für Individualität. Diese starre Klassifizierung hatte ihren Höhepunkt in den 1920er und 1950er Jahren, obwohl sie zum Teil bis heute noch besteht. Die Welt des frühen Kinos präsentiert sich auf einfache Weise und setzt dem guten Protagonisten in der Regel einen Antagonisten entgegen, der oft so aussieht, als wäre er dem Verbrecheralbum von Lombroso entnommen.

Aber auch in der Weiterentwicklung der Filmgeschichte, bleibt die Auseinandersetzung zwischen „Gut“ und „Böse“ ein zentrales Thema, woran man die Frage anschließen kann, die in der vorliegenden Masterarbeit als allgemeine Forschungsfrage dient:

Beeinflussen die Kategorien und Ideen der „Aristoteles-Lombroso“- Schule nach wie vor (bewusst oder unbewusst) die Darstellung der Bösen bzw. des „Bösen“ im Film?

Konkret wird diese Forschungsfrage an drei Filmen von Stanley Kubrick untersucht. Der Regisseur taucht erstmals in den 1950er Jahren auf, einem Jahrzehnt, in dem Neuerungen in den Filmstudios eingeführt wurden. Die Filmstudios setzten auf Leute, die neue Ideen und neue Freiheiten mit sich brachten. Kubrick war einer dieser Regisseure, der als Newcomer die damaligen „Parameter“ des Mainstreamfilms mitsamt den stereotypisierenden Charakteren des Guten und des Bösen umkehrte. Stanley Kubrick hat sich in einigen seiner Filme mit der „Veranschaulichung“ des Bösewichts und des Bösen zumindest auszugsweise beschäftigt.

In der vorliegenden Arbeit werden drei Filme *2001: A Space Odyssey* (1968), *A Clockwork Orange* (1971), und *The Shining* (1980) untersucht, bei denen die Antagonisten wie auch die Protagonisten näher betrachtet werden:

Antagonisten wie HAL, die „gesichtslose“ künstliche Intelligenz, welche in einem bestimmten Punkt der Handlung sich gegen die Protagonisten David Bowman und Frank Poole widersetzt, oder Alexander DeLarge, „der Rebell“, welcher gleichzeitig als Protagonist und Antagonist erscheint und Jack Torrance der Familienvater, der gegen seine Familienangehörigen Wendy und Danny Amok läuft.

Diese Figuren werden in einigen ausgewählten Szenen genauer analysiert, wobei sowohl die Elemente der „mise-en-scène“ (etwa: das Aussehen der Figur, das durch den Körper des Darstellers mitbestimmt ist), als auch der gesamten „mise-en-image“, d.h. unter Einbeziehung der spezifisch filmischen Mittel (Kamerapositionen, Einstellungsgrößen, Montage, etc.) berücksichtigt werden.

Die Arbeit soll weder eine eindeutige Definition und Abhandlung des Bösen darlegen noch den gescheiterten Versuch, das Böse zu kategorisieren, wie es die physiognomischen Theorien versuchten, vorzulegen. Vielmehr sollte die Geschichte der Physiognomie als Annäherung zum damaligen Filmverständnis uns zu Kubrick führen, um zu verstehen, wie Kubrick das Böse, das Schlechte und den Bösewicht als Figur in bestimmten Szenen der oben erwähnten Filme eingesetzt und konstruiert hat.

2 Von den Anfängen der Physiognomik bis hin zu Cesare Lombroso

2.1 Zur Geschichte der Physiognomik

Die Physiognomik hat, wie in der Einleitung erwähnt, eine lange Tradition. Schon in der Antike zielte man darauf ab, die (menschliche) Natur zu erkennen und zu interpretieren. Aristoteles verwendete den Begriff (φυσιογνωμονεῖν) Physiognomie oder Physiognomik, um die Aktivität der „*Beurteilung der Natur eines Objekts anhand seiner Körperstruktur*“¹ zu definieren.

Die Physiognomik galt als wissenschaftliche Disziplin, die die mögliche Entsprechung von Physis und Psyche, von Körper und Geist (Seele) untersuchte.²

Die konkreten historischen Ursprünge der Physiognomik, die für die vorliegende Arbeit ohnehin nicht relevant sind, liegen im Dunkeln. Vermutlich geht die Idee auf Pythagoras von Samos zurück, der Arzt Galenos von Pergamon sieht jedoch im „göttlichen“ Arzt Hippokrates den wahren Begründer dieser Lehre. Es überrascht nicht, dass die Physiognomik im medizinischen Umfeld der Antike erstmals erscheint, da die Griechische Medizin bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. eine auf Indizien basierende Praxis war, die auf der Beobachtung von Zusammenhängen basierte. Konkrete körperliche Aspekte wurden im Sinne der Semiotik als Zeichen gedeutet, die „für etwas anderes“ stehen, wobei die Beziehung nicht eindeutig sein musste, so konnte Blässe je nach Kontext für Angst, Krankheit oder bloßes Unwohlsein stehen.³

Der neapolitanische Arzt Giambattista Della Porta, Autor von *De humana physiognomonia*⁴, (1586) unterstreicht, dass das Wort γνώμη nicht nur Wissen, sondern auch νόμος, Regel, Gesetz bedeuten kann. In diesem Fall wäre die Physiognomie das Erkennen der „Regel und Norm der Natur“, mit anderen Worten: eine „Naturwissenschaft“. Auf der Basis dieses Wissens könnte man aus der Form des Körpers „naturwissenschaftlich-präzise“ auf die Seele einer Person schließen.⁵

Diese, wie wir heute annehmen, „illusorische“ Entsprechung zwischen einer inneren und einer äußeren Dimension, findet man ebenfalls schon bei Aristoteles, der meinte, dass nicht jede

¹ Patrizia Magli, „Fisiognomia“, 30.03.2020.

² Johannes Saltzwedel, *Das Gesicht der Welt: physiognomisches Denken in der Goethezeit*, S. 10.

³ Patrizia Magli, „Fisiognomia“, 30.03.2020.

Die Physiognomie in der klassischen Zeit war nicht nur auf den Menschen bezogen, sondern bezog auch Pflanzen und Tieren mit ein. Die Charakterisierung von Tiertypen wurde auf den Menschen übertragen, wie z. B. auf eine Person, die mutig und stark wie ein Löwe erscheint.

⁴ Giambattista della Porta, Naturphilosoph und Arzt (1535-1615)

Portas Anliegen war, mit Hilfe der Physiognomie eine homogene Deutung der Naturlehren in der Renaissance zu erreichen.

⁵ Patrizia Magli, „Fisiognomia“, 30.03.2020.

„beliebige Seele in einen beliebigen Körper“⁶ eintreffen könnte, woraus man schließen könnte, dass eine „hässliche“ Seele keinen Platz in einem „schönen“ Körper finden könne - und umgekehrt. Auf dieser Basis „wird die Gestalt als Ausdruck der Eigenschaft verstanden.“⁷

Die antiken Grundlagen der Physiognomie bleiben bis zum auslaufenden Mittelalter nahezu unverändert. In der Neuzeit versuchten Gelehrte wie Bartolomeo Della Rocca in *Chyromantie ac Physionomie Anastasis* (1504) eine Physiognomie der Tiere, Metalle, Pflanzen und sogar Planeten zu entwickeln.⁸

Da sich die vorliegende Untersuchung nicht mit der Realität sondern mit fiktionalen Welten und Figuren beschäftigt, ist die kunsthistorische Perspektive der Physiognomik, die etwa der Schriftsteller Leon Battista Alberti im Jahre 1435 in sein Werk *De pictura* miteinfließen lässt, besonders wichtig. Die Darstellung von Affekten und Leidenschaften spielt eine essenzielle Rolle für Maler und Bildhauer. Nicht nur die Proportionen der Figuren werden wichtig, sondern auch der visuelle Ausdruck ihrer Charakterzüge und Affekte, wobei auch hier, wie später bei Lombroso, eine Brücke zwischen Mensch und Tier geschlagen wird.⁹ Vereinfacht ausgedrückt: wer physisch aussieht wie ein Tier, dem werden auch psychische bzw. mentale Eigenschaften dieses Tieres zugeschrieben. Eine derart „komparatistische Physiognomik“ findet man u.a. bei Giambattista della Porta, der in *Phytognomonica* (1588) morphologische Übereinstimmungen zwischen pflanzlichen Formen, sowie tierischen und menschlichen Organen beschrieb. Sein Anspruch war es, mittels der Physiognomie eine homogene Vorstellung verschiedener Bereiche der Naturkunde zu erreichen.¹⁰

Im Übergang zwischen Aufklärung und Positivismus, in dieser Phase zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert mit der kulturgeschichtlichen Epoche der Romantik im Hintergrund, wird die symbolische Physiognomie von Johann Caspar Lavater¹¹ zu einer populärwissenschaftlichen Modeerscheinung. In seiner 1772 publizierte Schrift „*Von der Physiognomik*“,¹² heißt es:

⁶ Willy Theiler, *Über die Seele*, S. 15.

⁷ Kurt Werner Peukert, „Physiognomik in Goethes *Morphologie*“, S. 402.

⁸ Brigitte Hoppe, „Physiognomik“, 27.04.2020.

⁹ Peter Gerlach, „Physiognomik“, 27.04.2020.

¹⁰ Brigitte Hoppe, „Physiognomik“, 27.04.2020.

¹¹ Johann Caspar Lavater, Schweizer Philosoph, Schriftsteller und Pfarrer (1741 - 1801). Mit seinen Hauptwerken *Aussichten in die Ewigkeit* (1768-1778) und seinem vierbändigen Werk *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-1778), in dem er versuchte nachweisbare Hinweise des Göttlichen im Menschen zu erkennen, wollte Lavater die Einwirkungen des Geistes auf die Merkmale des Menschen herausfinden. Verschiedene Charakterzüge konnten mittels der Gesichtsausdrücke und der körperlichen Erscheinungsbilder festgehalten werden. Diese Betrachtungsweise bewirkte ein breit diskutiertes Gebiet innerhalb der Physiognomik, welches auch von Johann Wolfgang von Goethe oder Georg Christoph Lichtenberg behandelt wurde.

¹² Gert Theile, *Anthropometrie: zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*, S. 35.

„Die (Physiognomik) begreift die Fertigkeit aus der Form und der Beschaffenheit der äußeren Teile des menschlichen Körpers, hauptsächlich des Gesichtes, ausschließlich aller vorübergehenden Zeichen der Gemütsbewegungen, die Beschaffenheit des Geistes und Herzens zu finden [...]“¹³

Wir finden also auch bei Lavater, im „aufgeklärten“ 18. Jahrhundert, die altbekannte Idee, man könne durch das Äußere einer Person auf deren Inneres schließen. Lavater versucht, die Idee der Relation zwischen dem Äußeren und dem Inneren eines Menschen „wissenschaftlich“ zu untermauern, indem er das Äußerliche „als die Endung, die Grenze des Inneren“¹⁴ definiert, wodurch „das Innere eine unmittelbare Fortsetzung des Äußern“¹⁵ wird – und umgekehrt.

Im Zusammenhang mit der emotionalen Kraft der Großaufnahmen von Gesichtern im Film, vor allem im Stummfilm (vgl. Balázs), spielt Lavaters Idee der „Pathognomik“ eine Rolle. Lavater behauptet, dass sich der Charakter eines Menschen aus dessen Mimik ablesen ließe, wofür er den Ausdruck Pathognomik verwendet. Des Weiteren spielt auch noch bei Lavater die antike Vorstellung mit, dass äußere Schönheit die Ausstrahlung des Inneren offenbart.¹⁶ Lavaters „Inneres“ bezieht sich nicht auf die jeweilige Gemütslage, sondern auf den Charakter des Menschen, das Äußere definiert er als „die Oberfläche des Menschen in Ruhe oder Bewegung [...]“.¹⁷ Lavaters Aufmerksamkeit gilt nicht nur der Mimik, sondern umfasst auch die „unbeweglichen Teile des Gesichts“¹⁸, das Knochengerüst und die Grundform der Stirn, die Augen, Nasen und Ohren, die Silhouetten von Augen und Lippen.

Lavaters Sichtweise ist in unserem Zusammenhang interessant, weil damit die manifesten Aspekte angesprochen werden, die die Darsteller zur Rolle mitbringen, wenn wir von der Kunst der Maskenbildner*innen, traditioneller Tricktechnik bzw. digitaler Nachbearbeitung absehen.

In die Tradition der Physiognomie und Pathognomie gehört auch die „Phrenologie“, obwohl deren Begründer, der Arzt Franz Joseph Gall¹⁹ als Antagonist Lavaters bezeichnet werden

¹³ Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Vierter Versuch, S. 7.

¹⁴ Christine Ohno, *Die semiotische Theorie der Pariser Schule*, S. 155.

¹⁵ Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, erster Versuch, S. 33.

¹⁶ Christine Ohno, *Die semiotische Theorie der Pariser Schule*, S. 155.

¹⁷ Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, erster Versuch, S. 13.

¹⁸ Katharina Steidl, *Am Rande der Fotografie, Eine Medialitätsgeschichte des Fotogramms im 19. Jahrhundert*, S. 173.

¹⁹ Franz Joseph Gall (1758 - 1828). Während seines Studiums der Medizin und Anatomie stellt Gall fest, dass seine Studentenkollegen bei Gedächtnistests alle große, pralle Augen hatten. Gall stellt sich nun die Frage ob dies ein reiner Zufall sei oder ob es eine gewisse Korrelation zwischen der Form der Augen und der Gedächtnisleistung gibt. Vgl. Flavio Caroli, *Storia della fisiognomica arte e psicologia da Leonardo a Freud*, S. 181.

könnte. Gall war zwar zu Beginn ein großer Bewunderer Lavaters, entfernte sich jedoch mehr und mehr von dessen Theorien und distanzierte sich immer stärker vom religiösen Paradigma der Physiognomiker des 18. Jahrhunderts.²⁰ Als mechanisch-positivistischer Vorläufer der modernen Neurowissenschaften untersuchte er den Zusammenhang zwischen dem Gehirn und der Schädelform und ging davon aus, dass sich die wesentlichen Eigenschaften eines Menschen in unterschiedlichen „Organen“ des Gehirns befänden.²¹ *„Jedes dieser Organe ist für die Funktion einer bestimmten, ihm zugeschriebenen Eigenschaft zuständig und kann mehr oder weniger ausgeprägt sein.“*²²

Er vermutete, dass Eigenschaften wie Eitelkeit, Stolz, Sprachsinn, Religiosität, aber auch der „Dieb-Sinn“ oder die „Neigung zum Morden“²³ in spezifischen Gehirnarealen lokalisiert wären.²⁴

Im Bereich der Kriminologie blieben die physiognomisch-phrenologischen Ideen jedoch prägend. *„(N)icht mehr die selbstgewählte Gesinnung, sondern die konstitutionelle Andersartigkeit [...]“*²⁵ machte nach gängiger Lehrmeinung den Menschen zum Verbrecher. Die Verbrechensbekämpfung widmete sich nicht mehr ausschließlich der „postkriminellen“ Verfolgung und Bestrafung, sondern der möglichst systematischen Erfassung von Menschen, die sich *„der Situation und der Umwelt nicht anpassen“*²⁶ konnten und damit zu den *„nicht oder noch nicht anpassungsfähigen Varietäten der Menschen“*²⁷ gehörten, weil sie sich z.B. noch auf einer primitiv-tierischen Entwicklungsstufe befänden (Vgl. Atavismus / Anachronismus). Es galt, anhand der erfassbaren Daten, etwa durch die detaillierte Dokumentation der körperlichen Merkmale von Gefängnisinsassen, eine systematisch-positivistische Kriminologie

²⁰ Flavio Caroli, *Storia della fisiognomica arte e psicologia da Leonardo a Freud*, S. 182.

²¹ ebd., S. 66.

²² ebd., S. 66.

²³ Wolfgang Regal, Michael Nanut, *„Franz Joseph Gall und seine „sprechenden Schedel“ schufen die Grundlagen der modernen Neurowissenschaften“*, S. 315-316.

²⁴ Wenn etwa die „Neigung zum Morden“ markant ausgeprägt ist, so müsse auch das entsprechende Organ (Areal) stark ausgeprägt sein und mehr Platz einnehmen, was sich wiederum durch eine Wölbung im Schädel manifestieren müsse. Wenn ein Kraniologe den Schädel abtaste, könne er die „Neigung zum Morden“ erkennen. Gall besuchte Asyl- und Strafanstalten, um die Schädelformen der Insassen zu überprüfen, ebenso seziierte er Köpfe hingerichteter Straftäter, um seine Theorien zu bekräftigen. Seine Theorien entsprachen dem Geschmack der wissenschaftsgläubigen Aufklärung und haben eine Welle der Begeisterung bei Naturwissenschaftlern, Ärzten und Laien hervorgerufen. Galls Erfolge waren allerdings nur von kurzer Dauer. Im Jahre 1805 wurde Gall wegen seiner materialistischen Haltung vom Kaiser aus Wien ausgewiesen, worauf er eine anfänglich triumphale Europatournee startete. Bald jedoch schlug die öffentliche Begeisterung in Verachtung um. Vgl. Wolfgang Regal, Michael Nanut, *„Franz Joseph Gall und seine „sprechenden Schedel“ schufen die Grundlagen der modernen Neurowissenschaften“*, S. 317.

²⁵ Gert Theile, *Anthropometrie: zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*, in: Peter Becker, *Physiognomie aus kriminologischer Sicht*, S. 111.

²⁶ Peter Becker, *Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 19. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis*, S. 259.

²⁷ ebd., S. 259.

zu entwickeln. Im Vordergrund standen nun Mediziner, Psychiater und Anthropologen, welche die neuen Medien und Methoden wie Tabellen, Statistiken und Photographie nutzten, um Verbrecher und Verbrechen zu verstehen.²⁸ Die prägendste Figur dieser neuen Generation von Kriminologen war Cesare Lombroso, dem der nächste Abschnitt gewidmet ist.

2.2 Precrime Lombroso: Leben und die Kategorisierung des Verbrechers

Cesare Lombroso kam als Ezechia Marco Levi am 6. November 1835 in Verona als Sohn der orthodoxen Juden Aronne und Zefora Levi zur Welt. Schon in seiner Jugend galt sein Interesse dem anthropologischen Zeitgeist, und nach seinem Universitätsstudium²⁹ diente er in einem militärisch geprägten Umfeld als Arzt, wo er sich ganz der klinischen Geisteskrankheit und der Aufklärung widmete. Es war der Moment, in dem er glaubte, einen positivistischen Ansatz zur Lösung des Problems der individuellen Verantwortung gefunden zu haben, womit er zum Arzt in der Zwischenwelt zwischen „Laster und Krankheit“ werden könne, „um die reale Krankheit, die Kriminalität hieß“,³⁰ zu behandeln.

Nachdem er 1876 außerordentlicher Professor für Gerichtsmedizin an der Universität Turin wurde, erschien auch sein bekanntestes Werk *L'Uomo delinquente*,³¹ von dem bis zum Jahre 1897 vier weitere ergänzende Auflagen veröffentlicht wurden. Im Fokus seiner Lehre steht das Bild des geborenen Verbrechers, „*il delinquente nato*“, den man an äußeren Kennzeichen erkennen könne.

Zusammenfassend sei betont, dass die Thesen Lombrosos ebenso wie die Tradition der Physiognomie und Phrenologie auf einer materialistischen Auffassung der Beziehung zwischen Mensch und Natur basieren. Der Täter lasse sich eben nicht nur durch seine unmoralischen Handlungen und Tätigkeiten erkennen, sondern es handle sich beim Verbrecher explizit um eine körperliche, nicht nur moralische, Anomalie.³²

²⁸ Gert Theile, *Anthropometrie: zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*, in: Peter Becker, *Physiognomie aus kriminologischer Sicht*, S. 111.

²⁹ Lombroso schrieb sich 1853 an der Fakultät für Medizin und Chirurgie an der Universität Pavia ein, setzte seine Kurse an den Universitäten von Padua und Wien fort und schloss sie 1858 mit einer Dissertation über den Kretinismus ab. Vgl. Giuseppe Armocida, „LOMBROSO, Cesare“, 04.04.2020.

³⁰ "[...] *un vero mondo intermedio tra il vizio e la malattia che si chiama delitto*." Luigi Bulferetti, *Cesare Lombroso*, S. 126-127.

³¹ Der vollständige Originaltitel lautet: "*L'Uomo delinquente studiato in rapporto alla antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerari*". Vgl. Cesare Lombroso, *L'Uomo delinquente*, S. 10.

³² Antimo Negri, *L'antropologia criminale di Cesare Lombroso*, S. 28.

1884 wurde Lombroso Direktor der psychiatrischen Klinik in Turin, im Jahre 1892 wurde in Turin das Museo di psichiatria e antropologia criminale eröffnet, in dem Lombroso seine Ansammlung von Dokumenten, Fotografien sowie Schädel von anormalen Persönlichkeiten und Kriminellen ausstellte. Am 19. Oktober 1909 starb Cesare Lombroso im Alter von 74 Jahren im Kreis seiner Familie.

Seine größte Schmach erlitt er posthum am 21. Oktober 1909 um acht Uhr morgens, als unter Anleitung von Professor Pio Foà, die Obduktion seiner Leiche durchgeführt wurde. Die Messung seines Schädels ergab, dass er ein unterdurchschnittliches Gewicht hatte und sein Gehirn von zahlreichen Falten durchzogen war. Professor Foà schloss daraus zynisch und unerbittlich: Nach der lombrosianischen Theorie war in Cesare Lombroso selbst die typische Natur eines Verbrechers³³ verborgen.

Lombroso ist davon gleichsam besessen, die seiner Ansicht nach „geborenen Täter“ wie seltene Exemplare der Tierwelt im Detail zu untersuchen und zu beschreiben. Besondere Aufmerksamkeit widmet er den Dieben, Mördern, Betrügern, Vergewaltigern, Epileptikern, wobei er stets versucht psychische und physische Aspekte miteinander in Verbindung zu setzen.

Von Cesare Lombrosos wissenschaftlichen Theorien bleibt fast nichts mehr übrig, auch wenn in unserem Unterbewusstsein seine Ideen dennoch Werkzeuge des physiognomischen Urteils für jeden von uns sein können. Aus heutiger Sicht ist *L' Uomo delinquente* eher als literarisches denn als wissenschaftliches Werk zu bezeichnen, auch wenn Lombroso selbst es als *opera scientifica* (wissenschaftlich) bezeichnete. Der unerwartete Erfolg dieser Arbeit basiert wahrscheinlich auf der Tatsache, dass Lombroso auf die Befürchtungen der aufsteigenden Burgeoisie reagiert, die Angst hat, ihr soeben Erworbenes wieder zu verlieren. Das Werk entsteht aus dem Bedürfnis, eine Realität zu kontrollieren, die die damalige Gesellschaft als fremd, gefährlich und feindselig erlebte. Lombroso versucht diese bedrohliche Gegenwart, die ihn gleichzeitig fasziniert und erschreckt, zu klassifizieren.

Einerseits sind seine Ideen heftiger Kritik ausgesetzt, andererseits bilden sie die Grundlage vieler rassistisch-eugenischer Konzepte des 20. Jahrhunderts, sei es, um eine Elite von „Revolutionären“ zu schaffen, oder eine Kaste von „Übermenschen“.³⁴

³³ Flavio Caroli, *Storia della fisiognomica arte e psicologia da Leonardo a Freud*, S. 206.

³⁴ Während im Deutschen Reich an der Entwicklung einer „Herrenrasse“ gearbeitet wurde, bestand das Programm des sowjetischen Staates darin, ausgehend von Lenins angeblich „genialer“ grauer Substanz, eine praktische Methode zur Diagnose von Hirnkrankheiten und Funktionsstörungen zu entwickeln. Beide Unterfangen stimmten mit den Ideen von Cesare Lombroso überein. Schon der oben erwähnte Phrenologie Franz Joseph Gall hatte

Abschließend sei hier kurz auf ein Problem eingegangen, das zwar in der vorliegenden Arbeit, die sich mit der Visualisierung des Bösen befasst, kaum eine Rolle spielt, aber dennoch im Kontext jeder Überlegung zur Physiognomik, Phrenologie und Lombroso erwähnt werden muss: wenn man vom Verbrechen spricht, muss man immer fragen, Wer (aus welcher Position) Wen (in welcher Position) Wofür (für welche Handlungen bzw. die Unterlassung welcher Handlungen) als Verbrecher klassifiziert. Es ist eine Frage der Definitionsmacht, der Perspektive und der historischen Entwicklung, man denke dabei an das Beispiel Terrorist/Freiheitskämpfer.³⁵

2.3 Das scharfe Bild des Verbrechers und die „Objektivität“ der Fotografie

Lombroso beginnt seine Überlegungen über die *Fisionomia dei delinquenti* mit der Annahme, dass viele falsche Konzepte die Darstellung des Verbrechers begleiten. In der Romanwelt, so Lombroso, würden Verbrecher oft als Menschen mit schreckenerregenden Zügen dargestellt: mit dichtem Bart, funkelndem, wildem Blick und einer Hakennase. Dies entspricht den typischen Physiognomien, die auch im 20. Jahrhundert in der Literatur und Popkultur zur Genüge zu finden sind.³⁶ Man nehme zum Beispiel den Roman *The Hound of the Baskervilles*, der berühmten *Sherlock Holmes* Serie des Autors Arthur Conan Doyle, in dem eine ähnliche Beschreibung des Serienmörders Selden den Geist des 19. Jahrhunderts widerspiegelt. Als Watson diesen Verbrecher zum ersten Mal zu Gesicht bekommt, ist er von dessen „*terrible animal face*“³⁷ fasziniert:

“*With feverish haste we had turned the body over, and that dripping beard was pointing up to the cold, clear moon. There could be no doubt about the beetling forehead, the sunken animal eyes.*”³⁸

Diese Passagen sind typisch für den klassischen Kriminal- bzw. Detektivroman der „*eine geordnete und moralische Gesellschaft (beschreibt), die durch vereinzelte Aktionen des*

zahlreiche Schädel gesammelt, auch im nachrevolutionären Moskau wurden nach Lenins Tod Schädel „großer Männer“ mit denen gewöhnlicher Menschen und Krimineller verglichen.

³⁵ Schon Antonio Gramsci (1891 - 1937) hat darauf hingewiesen, dass sowohl die sozialistischen Intellektuellen als auch die lombrosianischen Positivisten von dem Problem des Verbrechens besessen waren, um es beinahe zu einer Weltanschauung zu machen. Vgl. Einleitung von Armando Torno in Cesare Lombrosos Werk *L' Uomo delinquente*, S. 19.

³⁶ Cesare Lombroso, *L'Uomo delinquente*, S. 241.

³⁷ Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles*, S. 128.

³⁸ ebd., S. 174.

„Bösen“ gestört wird[...]"³⁹. Die Charakterisierung der Gestalten zeigt sich, der physiognomischen Gleichung Physis=Psyche entsprechend, in den Beschreibungen der Gesichter. Physiognomische Beschreibungen sind Prognosen, die ankündigen, was der Verlauf der Ereignisse bestätigen wird. Die Beziehung zwischen Literatur und „positivistischer Kriminologie“ ist wechselseitig: Autoren wie Conan Doyle stützen sich auf die Wissenschaften der Zeit, zugleich beeinflussen sie das kriminologische Denken.⁴⁰

Wie bereits erwähnt, rufen die Lehren Lombrosos Kritik und Widerstand hervor. Der Rechtsmediziner Johann Ludwig Casper meint, man könne keinen Unterschied zwischen physiognomischen Merkmalen, die einen Verbrecher kennzeichnen sollen, und dem normalen Menschen erkennen.⁴¹

Auch Lombroso muss zugeben, dass sich „*fisionomie gentili*“⁴² d.h. „edle“, freundliche Physiognomien auch, bei Kriminellen finden lassen, wie z.B. bei Bouchet, Lemaire, Sutler und Lafrage, namhaften Mörder und Verbrechern des 19. Jahrhunderts; sie bilden- seiner Meinung nach- aber dennoch die Ausnahme.

Damit die „*fisionomie gentili*“ in seine Typologie passen, schreibt ihnen Lombroso die Fähigkeit der Täuschung zu, da die nette Erscheinung vom eigentlichen Wesen ablenkt.⁴³

Lucia Rodler beschreibt in *L'uomo delinquente di Cesare Lombroso: tra scienza e letteratura*, die detailgenaue Sorgfalt Lombrosos, mit der er seine „Studienobjekte“ beschreibt. Den Typus des Diebes stellt er folgendermaßen dar:

*„Im Allgemeinen haben die Diebe eine bemerkenswerte Bewegtheit im Gesicht und in den Händen; ein unruhig umherirrender Blick aus einem kleinen, meist schräg gestellten Auge; kleiner Schädel, fliehende Stirn, dicke und zusammenwachsende Augenbrauen. Die Augen scheinen sehr beweglich, meist graubläulich; die Nase ist krumm oder stumpf oder eingefallen; der Bart spärlich, das Haar mehr schwarz als dicht; eine niedere fliehende Stirn; das Gesicht bleich, fast gelblich, unfähig zu erröten [Übers. L. B.]“*⁴⁴

³⁹ Jörg Schönert, „Literatur und Kriminalität. Probleme, Forschungsstand und die Konzeption des Kolloquiums“, S. 22.

⁴⁰ Patrizia Magli, „Fisiognomica, congetturare e legiferare intorno al volto“, S. 28.

⁴¹ Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente*. S. 241.

⁴² ebd., S. 241.

⁴³ ebd., S. 174.

⁴⁴ Beschreibung des Diebes (originales Zitat) Vgl. Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente*, S. 242. „*In genere, i ladri, hanno notevole mobilità della faccia e delle mani; occhio piccolo, errabondo, mobilissimo, obliquo di spesso; testa piccola, fronte sfuggente, folto ravvicinato il sopracciglio; il naso torto o camuso o incavato, scarsa la barba, nera più che folta la capigliatura, fronte quasi sempre piccola e sfuggente, pallido o giallo il viso e*

Man kann sich gut vorstellen, dass derartige Passagen als „Anforderungsprofil“ eine gute Grundlage für das Casting „finsterer Figuren“ im Genrefilm darstellen. Aus den körperlichen Merkmalen leitet Lombroso ein Psychogramm ab: Diebe sind laut Lombroso eitel, Lügner und Prahler, rühmen sich zahlreicher und abscheulicher Verbrechen, die sie nicht in solchem Ausmaß begangen haben, sind unfähig zur Einsamkeit, etc. Auch der politische Charakter von Lombrosos Typologie wird sichtbar, wenn er etwa betont, dass Diebe davon überzeugt wären, Gerechtigkeit zu üben und denen etwas wegzunehmen, die ohnehin zu viel haben.⁴⁵

Wenn man die billige Massenware der Filmindustrie analysiert, kann man den Eindruck bekommen, die Besetzungsbüros hätten sich bei der Besetzung von Mörderfiguren an Lombroso orientiert:

„Mörder haben normalerweise einen glasigen, kalten, reglosen Blick, manchmal blutunterlaufen; die Nase ist oft in Form eines Adlers, gekrümmt oder eher drohend, immer voluminös; der Kiefer hingegen ist robust, lange Ohren, breite Wangenknochen, krauses dunkles Haar; sehr häufig hat der Mörder einen schütterten Bart, stark entwickelte Eckzähne, dünne Lippen; er hat häufiger Nystagmus oder einseitige Zuckungen des Gesichts, bei denen die Eckzähne fast grinsend oder bedrohlich wirken [Übers. L. B.]“⁴⁶

Lombrosos Idee einer visuell-dokumentarischen Typologie der Verbrecher wurde auch deswegen so erfolgreich, weil ihm das in der Kriminologie neue Medium der Fotografie völlig neue Möglichkeiten eröffnete. Lombroso sammelte Photographien, um „objektiv-dokumentarische“ Beweise für seine Theorien zu finden. Allerdings musste er anhand seines Bildarchivs auch erkennen, dass auch rechtschaffene Personen, „*gli individui onesti*“⁴⁷, körperliche Kennzeichen aufwiesen, die in seinem System typisch für Verbrecher sein sollten. Ganz dem Zeitgeist entsprechend wollte Lombroso eine riesige und internationale Bild-Datenbank aufbauen, um die „Regel“ und die „Ausnahmen“ besser verstehen zu können. „Regel“ meint hier, vereinfacht ausgedrückt, „der Böse sieht wie ein Böser aus“; die Ausnahme

incapace di arrossimento. Tanto essi, come gli stupratori, hanno sovente il padiglione dell'orecchio, che si inserisce quasi ad ansa del capo.”

⁴⁵ Lucia Rodler, „L'uomo delinquente di Cesare Lombroso: tra scienza e letteratura“, 07.04.2020.

⁴⁶ Beschreibung über den Mörder (originales Zitat) Vgl. Cesare Lombroso, *L' Uomo delinquente*, S. 243.

“Gli omicidi abitualmente hanno lo sguardo vitreo, freddo, immobile, qualche volta sanguigno e iniettato; il naso spesso aquilino, adunco o meglio grifagno, sempre voluminoso; robuste le mandibole, lunghi gli orecchi, larghi gli zigomi, crespi abbandonati i capelli ed oscuri; assai di frequente scarsa la barba, denti canini molto sviluppati, labbra sottili; frequenti il nistagmo o le contrazioni unilaterali del volto, con cui scopronsi i denti canini quasi a sogghigno o minaccia.”

⁴⁷ Cesare Lombroso, *L' Uomo delinquente*, S. 252.

wäre dementsprechend „der Verbrecher mit dem edlen Antlitz bzw. die rechtschaffene Person mit den Zügen eines Verbrechers“.

Die zentrale Rolle der medizinisch-kriminologisch-dokumentarischen Photographie wird in einem Artikel deutlich, den Arrigo Tamassia, ein Assistent Lombrosos 1878 unter dem Titel *La fotografia nel nostro manicomio*, (die Fotografie in unserer Irrenanstalt) veröffentlicht hat.⁴⁸ Im Gegensatz zum Portraitfoto, für das die Personen sich bewusst in Szene rücken, weil sie „besser“ aussehen wollen als in der Realität,⁴⁹ haben die armen Patienten keinen Anspruch darauf, dass der Fotograf ihre Physiognomien idealisiert oder Mängel nicht zum Vorschein kommen lässt.⁵⁰ Tamassias Artikel entspricht dem epistemologischen Modell der „*mechanical objectivity*“,⁵¹ eines kollektiven Empirismus, der nach einer Bildererzeugung trachtete, welche ohne jeglichen Eingriff oder subjektive Interpretation erfolgen sollte.



Abbildung 1: „*Delinquenti pazzi*“ („*Verrückte Verbrecher*“)

⁴⁸ Daniela Scala, *Fotografia e scienze della mente tra storia, rappresentazione e terapia*, S. 97.

⁴⁹ ebd., S. 97.

⁵⁰ ebd., S. 98.

⁵¹ Dana Wilson-Kovacs, „Objectivity by Lorraine Daston and Peter Galison“, S. 124.

3 Physiognomie im Film

3.1 Die Chronofotografie als Instrument der Affekte und Bewegungen

Zeitgleich mit der Verwendung der Fotografie, sei es für reine Portraitzwecke als auch für wissenschaftliche Anlässe, entstanden neue Reproduktionstechniken. Die zuerst wissenschaftliche Betrachtung auf die Bewegung von menschlichen und tierischen Körpern steuerte, angesichts der unerwarteten Ergebnisse, immer mehr auf Richtung Unterhaltung zu.

Der Physiologe und Arzt Étienne-Jules Marey (1830-1904) verwendete für seine Forschungen über die Bewegung von Mensch und Tier eine damals revolutionäre Technik, die Chronofotografie, die die Idee des fotografischen Festhaltens des Augenblicks mit dem Ablauf der Zeit (Chronos) verbindet. Anders ausgedrückt: Marey war auf dem Weg zur Kinematographie (=Bewegungsaufzeichnung), der in der Lage war, Serienaufnahmen von Bewegungen in kurzen Zeitintervallen zu machen. Berühmt sind seine Aufnahmen von galoppierenden Pferden, Läufern, etc.



Abbildung 2

Im Jahre 1889 begann Marey in seinem physiologischen Laboratorium im *Parc des Princes à Boulogne-sur-Seine* zusammen mit seinem Assistenten Georges Demenÿ (1850-1917) eine Anzahl von chronofotografischen Aufnahmen auf Zelluloidfilm herzustellen, die der Physiologie der Bewegung gewidmet waren. Demenÿ, Erfinder, Turner und Künstler, schlug vor, Untersuchungen auch an Patienten durchzuführen. Es ging zusätzlich darum, die Leistungen von Soldaten und Arbeitern zu verbessern.⁵² Minutiöse Details von Bewegungen wurden in Bildserien eingefangen. Diese Zelluloidstreifen enthalten bereits viele der klassischen Aufnahmegrößen des zukünftigen Films: Großaufnahmen, Halbnahe, Totale; ebenso Perspektiven von oben oder unten, die einer Vogel- oder Froschperspektive ähnelten.⁵³

⁵² Wanda Strauven, *The Cinema of Attractions Reloaded*, S. 140.

⁵³ Laurent Mannoni, „L'espressione delle passioni attraverso la cronofotografia“, S. 59.

Ebenso wie Lombroso und seine Vorläufer interessierten sich Marey und Demenÿ auch für Mimik. Einige Personen mussten ihre Zungen mit weißer Farbe einfärben, damit ihre Gesichtsbewegungen im Film besser verfolgt werden konnten.⁵⁴ Demenÿ machte auch filmische Selbstporträts, die ihn selbst wütend oder lächelnd darstellten.⁵⁵ Der nächste Schritt Richtung Kinematographie⁵⁶ wurde durch das Phonoscope gesetzt, einen Apparat, der speziell entwickelt worden war, um Physiognomien „aufzuzeichnen“, gleichsam wie der Phonograph die Stimmen und Töne aufbewahrt. Großaufnahmen grimassierender Gesichter waren damals besonders beliebt, was sich auch im Begriff „grosses têtes“ für Großaufnahmen niederschlug. Méliès stellte dieses Konzept in dem überraschenden *L'homme à tête en caoutchouc* (1901) vor,⁵⁷ in James Williamsons *The Big Swallow* (1901) kommt ein Mann, der sich anfänglich in halbnaher Distanz befindet, immer näher an die Kamera heran, öffnet den Mund und schluckt die Kamera und den Kameraoperator.

3.2 Der Stummfilm und die Emotionen

Bis ins 19. Jahrhundert galt die mechanische Vermessung und anschließende physiognomische Beschreibung als wissenschaftliche Methode, um den Charakter einer Person, ihre Veranlagungen oder ihre Wesensart anhand ihrer hervorstechenden Merkmale zu „enthüllen“. Mit dem Aufkommen der technisch-visuellen Medien übernahmen mise-en-scène und mise-en-image diese Aufgabe, man könnte sagen: der Schreibstift wurde von der Kamera abgelöst. Wie der Filmwissenschaftler Tom Gunning bemerkt, zeigt das Kino seit den ersten Jahren eine Art „*overdetermined fascination with the close-up and the human face*“⁵⁸, welche in der enormen Ausdruckskraft des Gesichtes gründet, die auch der Filmkritiker und Drehbuchautor Béla

⁵⁴ Laurent Mannoni, „L'espressione delle passioni attraverso la cronofotografia“, S. 59.

⁵⁵ Der französische Maler Charles Le Brun (1619-1690) war einer, der die Ausdrücke des Gesichts des Menschen mit Tieren verglich und in seinen Gravuren auch Vergleiche zwischen einer fröhlichen Person und einer wütenden Person darstellte.

⁵⁶ Man darf nicht vergessen, als der Kinematograph der Gebrüder Lumière im Jahre 1895 der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, wurden dem Publikum anfänglich weniger frivole/gewagtere Szenen als Demenÿ präsentiert, wie z.B. beim Stummfilm *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896). Einstellungsgrößen wie Close-ups waren eher unbedeutend.

⁵⁷ Handlung des Films: Ein Forscher setzt einen Kopf auf den Tisch, der sehr ähnlich wie sein eigener ist und pumpt ihn langsam mit Luft auf. Der Kopf wächst, bis er ihn zum Abschwellen bringt. Als sein Assistent einschreitet, wird der Kopf des Forschers immer weiter aufgepumpt, bis er platzt. Während der Kopf aufgeblasen wird, macht er Grimassen: öffnet Mund und Augen, zwinkert, wendet den Kopf schnell hin und her. Die Gesichtszüge werden theatralisch inszeniert.

⁵⁸ Silvio Alovio, Claudia Gianetto, „Maschere trasparenti, volti da mangiare, fisiognomica e cinema muto“, S. 64.

Balázs (1884-1949) in seinem frühen filmtheoretischen Buch *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* betonte:

*„Denn in der Großaufnahme wird jedes Fältchen des Gesichtes zum entscheidenden Charakterzug, und jedes flüchtige Zucken eines Muskels hat ein frappantes Pathos, das große innere Ereignisse anzeigt.“*⁵⁹

Für einen Filmschauspieler, bemerkt Balázs, ist es nicht leicht, die richtige Harmonie zwischen Typus und Individuum zu finden, und selbst das Übermaß an Schönheit - wie die damalige Debatte über Rudolph Valentino zeigte - kann störend sein, weil es die Gefahr birgt, die durch emotionale Züge geoffenbarte Persönlichkeit zu ersticken.

*„Beim Film wirkt die Schönheit der Gesichtszüge als physiognomischer Ausdruck. Anatomische Form wirkt als Miene.“*⁶⁰

Die Mimik, die das Stummfilmkino darzustellen erlaubt, kann Emotionen visualisieren, flüchtige temporäre Emotionen, die in den Gesichtern der Figuren/Darsteller*innen auftauchen. Unter diesem Blickwinkel sind es nicht die Gesichter, die fotogen sind, sondern die Gefühle und Emotionen, die der Schauspieler ausdrückt.⁶¹

Wie Epstein schreibt, modifiziert die Großaufnahme des Gesichts das Drama mit einer „außergewöhnlichen Intensität“ und „spricht den Zuschauer“ direkt an:

*“A head suddenly appears on screen and drama, now face to face, seems to address me personally and swells with an extraordinary intensity.”*⁶²

Epstein spricht auch davon, dass sich durch Close-ups die Subjektivität und die Wahrnehmung der Figur mitfühlen lassen:

*“I look, I smell, I feel. Close up, close up, close up.”*⁶³

Die unnachahmlichen Körper und Gesichter von Charles Chaplin, Mary Pickford, Rudolph Valentino, Emil Jannings und vielen anderen, entfalteten vor der und durch die Kamera ihre außergewöhnliche „stimmlose“ Beredsamkeit. Die Gesichter des Stummfilms sind zugleich die physiognomischen Zeichen eines allgemeinen Typus, z. B. des Bösewichts, des Helden, des

⁵⁹ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 48-49.

⁶⁰ ebd., S. 40.

⁶¹ Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, S. 88.

⁶² Sarah Keller, *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, S. 33.

⁶³ ebd., S. 33.

unschuldigen Mädchens, des Latin Lovers, der Femme fatale usw., sowie der (mikro-) mimische Hinweis auf eine einzigartige und unverwechselbare Persönlichkeit.

3.3 Lombroso in Hollywood: Type-Casting

Das frühe Kino übernahm viele Merkmale des Melodrams des neunzehnten Jahrhunderts, darunter auch seine Art der Charakterisierung von Figuren und den Rückgriff auf typisierte Charaktere.⁶⁴ Wie Charles Musser betont, gab es in der Frühzeit der Kinoindustrie noch keine Kategorisierung der Darsteller, da das frühe Kino bekanntlich ein „*Cinema of attraction*“⁶⁵ war, welches mit Neuheiten, Vergnügungen und Spektakel verbunden und noch nicht dramatisch-narrativ war. Auf der Leinwand waren eher Tänzer, Varietékünstler, Zirkusartisten und Nichtschauspieler, die etwa „posierten“ zu sehen.⁶⁶ Erst als das Kino der Attraktionen dem „Storyfilm“ wich, begann auch die Nachfrage nach Filmschauspielern.⁶⁷ Bereits im Jahr 1915 wurde der erste Casting Director eingestellt, der die richtigen Typen für die richtigen Rollen aussuchte.⁶⁸

*“The phrase “type-casting” has literal implications within this mode of production. In order to set up such a system, the casting director, an expert who replaced the more casual approach which the firm had employed, needed some method to classify the potential players for his system . . . the selected classification became somewhat permanent as it went down on a card with other statistics and into the casting director’s indexed and cross-indexed files.”*⁶⁹

So wie Lombroso die Menschen nach ihren physiognomischen Merkmalen schematisch kategorisierte, so wurden auch die Schauspieler*innen in Schubladen gesteckt.

Wenn man in der Filmindustrie zurückkehrt, kann man feststellen, dass das Typen-System bereits im Jahr 1922 stark ausdifferenziert war. *The Standard Directory of Motion Picture Talent* aus diesem Jahr (1922) teilte die Hauptdarsteller nach folgenden Sparten auf: Männer, Hauptdarsteller, Jugendliche, Charakterdarsteller, „supporting cast“. Die Nebendarsteller weisen eine erstaunliche Vielfalt an Spezialisierungen auf, die durch Aussehen oder Fertigkeiten definiert sind: Akrobaten, Chinesen, Ärzte, Transvestiten, Juden, Russen,

⁶⁴ Pamela Robertson Wojcik, „Typecasting“, S. 237.

⁶⁵ Wanda Strauven, *The cinema of attractions reloaded*, S. 122.

⁶⁶ Pamela Robertson Wojcik, „Typecasting“, S. 237.

⁶⁷ ebd., S. 237.

⁶⁸ ebd., S. 238.

⁶⁹ ebd., S. 238.

Unterweltler und Verbrecher, Gentlemen. Bei den Frauen wurden Naive, Köchinnen, Tänzerinnen, Grande Dames, Nonnen, Kleinstädterinnen, auffällig große Frauen und Hexen unterschieden. Diese Verzeichnisse lesen sich wie Warenhaus-Kataloge, bei denen das Angebot der Nachfrage entspricht bzw. das Angebot eine Nachfrage zu erzeugen versucht. Die Central Casting Corporation verwendet 1946 u.a. die folgenden Parameter: Indianer, Araber, die mit Kamelen umgehen können, Hindus, die mit Elefanten umgehen können, Butler, Chinesen, Zigarettensmädchen, Clowns, Polizisten, Mädchen, die süß aussehen, Zwerge, grobe Kerle, starke Männer und kleine Männer.⁷⁰ Auch in anderen Verzeichnissen findet man Kategorien, deren Terminologie den heute geltenden Regeln der political correctness diametral widerspricht:

*"Anglo Saxons, Arab, bald, bartender, beards, character, collegiate, colored/Negro, cripples/midgets/freaks, fat, fencers, juveniles, nances, rubes, and underworld"*⁷¹ für männliche Darsteller, *„beautiful, blonde, characters (young), colored/Negro, exotic, fat, heavies, hookers, maids, old, old maids, prison matrons, showgirls, and singers"*⁷² für Darstellerinnen.

Logischerweise gab es Widerstände gegen dieses System des institutionalisierten Vorurteils; nur selten gab es Schauspieler, die zugaben, mit ihrer Ein- und Unterordnung zufrieden zu sein. So gehörte z.B. Louise Brooks zu den Schauspieler*innen, die in keine Kategorie passten und deshalb weniger Erfolg hatten:

*"I just didn't fit into the Hollywood scheme at all. I was never, neither a Huffy heroine, nor a wicked vamp, nor a woman of the world. I just didn't fit into any category. . . . You see, I didn't interest them because I couldn't be typed."*⁷³

Viele Schauspieler sahen sich durch das Type-Casting daran gehindert, komplexere Rollen zu bekommen,⁷⁴ andererseits sorgte das Type-Casting-System dafür, dass dem Publikum genau das geboten wurde, was es ohnehin erwartete, - zweifellos eine klassische Erfolgsformel. Spuren des traditionellen Studio- und Starsystems, das auf mehr oder weniger fixen Typisierungen basierte, findet man heute noch im sogenannten „Stock-System“, womit gemeint ist, dass Regisseure wie Martin Scorsese, John Cassavetes, Spike Lee u.a. gerne mit immer denselben Schauspieler*innen (und oft auch Kameraleuten, Cutter*innen, etc.) zusammenarbeiten, wobei die Darsteller oft auch für dieselben Rollen bzw. Typen eingesetzt

⁷⁰ Pamela Robertson Wojcik, „Typecasting“, S. 242.

⁷¹ ebd., S. 242.

⁷² ebd., S. 243.

⁷³ ebd., S. 223.

⁷⁴ ebd., S. 223-224.

werden. Viele Schauspielerhandbücher betonen heute noch, dass der Schauspieler bereit sein muss, sich „typisieren“ zu lassen:

*"[...] for a beginner it is wise to work out one especial type of thing, one sort of characterization, which will be particularly good, even though he should try to learn to play every sort of role."*⁷⁵

Ein klassisches Beispiel für äußerst erfolgreiches Typecasting in der anglo-amerikanischen Filmindustrie ist Christopher Lee, der den „typischen“ Bösewicht verkörperte, von den *Dracula* und *Frankenstein*-Filmen der Britischen Hammer-Productions über *Star Wars* und *James Bond* bis zu *Lord of the Rings-Trilogie*.

Auch russische Avantgarde-Theoretiker und Praktiker waren an Type-Casting interessiert, weil sie es als Möglichkeit gesehen haben, einen stärkeren Realismus zu gewährleisten. Im sowjetischen Kino gab es die sogenannte „Typage“, wobei Menschen, die keine Schauspieler waren, ausschließlich auf der Grundlage des Aussehens ausgewählt wurden. Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein aber auch Neorealisten wie Vittorio De Sica bevorzugten aus demselben Grund Laiendarsteller in ihren Filmen. Die Physiognomie dieser Menschen repräsentiert „ein Stück Wirklichkeit“,⁷⁶ wodurch es naheliegt, der Typage, wie Siegfried Krakauer, sozialkritisches Potential zuzuschreiben. Im Zusammenhang mit der Bedeutung des Schädels und Gesichts bei Lombroso sowie – in Großaufnahme – im Film haben, ist hier noch das spezifische „Face Casting“⁷⁷ zu erwähnen, das sowohl in der kapitalistischen als auch der sowjetischen Filmindustrie praktiziert wurde: ein Mann mit gebrochener Nase wird als Boxer oder Schläger gecastet, das blonde Mädchen als Engel, die Alte mit dem spitzen Kinn als Hexe, etc. Abschließend sei noch ein Aspekt erwähnt, der gegen die Typisierung bzw. das Type-Casting im westlichen Kino zu sprechen scheint. Im sowjetischen Modell soll der Einzelne, der an sich belanglos ist, als „typischer“ Vertreter seiner Klasse gezeigt und gesehen werden.

Im Laufe der Jahre änderten sich die Klassifikationen und Termini. Das System wurde dem gesellschaftlichen Wandel angepasst, meist mit der Absicht eines besseren Profits. Einerseits wurde in manchen Fällen die Homologie zwischen Akteur und Rolle zunehmend starrer und nahm, wie bei John Wayne und Ronald Reagan politische Züge an,⁷⁸ andererseits begannen Regisseure wie Hitchcock ihre Rollen „gegen den Typus“ zu besetzen.

⁷⁵ Pamela Robertson Wojcik, „Typecasting“, S. 240.

⁷⁶ ebd., S. 230-231.

⁷⁷ ebd., S. 231.

⁷⁸ ebd., S. 244.

4 L'uomo delinquente Kubrickiensis

4.1 Die Kategorien von Gut und Böse

Beinahe von Geburt an, als Heranwachsende in der Popkultur, später in der Literatur, der Kunst oder im alltäglichen Leben werden wir mit Kategorien des „Guten“ und „Bösen“ konfrontiert. Ein statistischer Blick auf Realität (z.B. Schlagzeilen in der Presse) und Fiktionen (von den Mythen bis zu Netflix & Co) zeigt: das Böse fasziniert uns, erzeugt Angst, Feindseligkeit und Erschütterung. Das Bestreben, die Herkunft des Bösen herauszufinden und – wenn möglich - zu lokalisieren, hat sich in vielen Sparten in der Kunst, in der Theologie, in der Philosophie, in der Ethik, in der Neurobiologie und in der Psychoanalyse⁷⁹ gezeigt.

Peter Kampits zitiert in seinem Werk: *Wer sagt, was gut und böse ist?* Lyall Watson, welcher über die Faszination des Bösen Folgendes sagt.

Das Böse „fesselt unsere Aufmerksamkeit. Schurken bemächtigen sich unserer Phantasie mit einer Kraft, mit der kein Tugendheld mithalten kann.“⁸⁰

Das Gute und das Böse sind sicherlich menschliche Konstrukte, die eine gewisse Deutung verlangen und nie mit hundertprozentiger Sicherheit objektiv bestimmbar sind, weil sie immer durch den historisch-kulturell-politischen Kontext und die Ethik, die sich daraus ergibt, bedingt sind. In meiner Arbeit geht es jedoch nicht um Ethik oder Moralphilosophie, sondern um Film. Im Film ist in vielen Fällen klar, wer der Gute, – der Protagonist, oder wer der Böse, – der Antagonist, ist.

Der Begriff Protagonist stammt aus dem Altgriechischen und bedeutet (protos) der Erste und (agonistés) das Haupt, der Ersthandelnde. Im griechischen Theater wurde die Hauptfigur, die als Vorkämpfer für etwas steht, als erster Schauspieler bezeichnet.⁸¹ Der Protagonist ist in der klassisch-idealistischen Dramaturgie zugleich der Held, er zeichnet sich durch ein kollektives Wertesystem aus und verkörpert tugendhafte Werte, wie Aristoteles in seiner Poetik schreibt: „[...] bewährt er noch viel mehr in demselben und durch dasselbe das Tüchtige und Edle, das in seiner Gesinnung liegt [...].“⁸²

⁷⁹ So sieht der österreichische Psychoanalytiker Sigmund Freud (1856-1939), die Kategorien des Guten und des Bösen in der Reue. Er geht von der Interpretation einer ödipalen Situation aus, welche den Ursprung in einer Verwendung einer Über-Ich-Instanz erkennt.

Peter Kampits, *Wer sagt, was gut und was böse ist*, S. 28.

⁸⁰ ebd., S. 9.

⁸¹ Manfred Brauneck, „Protagonist“, S. 758.

⁸² Friedrich Ueberweg, *Aristoteles über die Dichtkunst. De arte poetica: Aristoteles*, S. 66.

Das bedeutet, dass auch der tragische, der scheiternde Held bei Aristoteles „von vorherrschend edlem Charakter sein [...]“⁸³ müsse, sodass wir uns den Bösen nicht zuwenden.

„Der Held kann als repräsentative Figur derartiger Wert- und Tugendmodelle angesehen werden. Er ist eine Figur und keine Person. Und er repräsentiert eine figurenbezogene Ethik, die das Ethische weder entwickelt noch begründet oder gar diskutiert, sondern handelnd setzt.“⁸⁴

Der Antagonist hingegen, der Terminus setzt sich aus den alt- griechischen Begriffen (anti) Gegen und (agonistés) Mitstreiter zusammen, bedeutet Gegenspieler. Der Antagonist stellt einen Menschen dar oder etwas von Menschenhand Geschaffenes oder eine Naturgewalt, wie Naturkatastrophen, mit denen sich der Protagonist auseinandersetzen muss. Es ist die Geschichte dieses Kampfes, eines Konflikts, die die Handlung liefert. Der Konflikt der Handlung ist umso tiefer, je stärker und wirksamer der Antagonist sich dem Protagonisten widersetzt,⁸⁵ und umso höher liegt das Ziel, das der Protagonist erreichen muss. Die beiden Akteure sind Gegenspieler, die in einem übereinstimmenden Thema unterschiedliche oder sogar konträre Handlungszwecke verfolgen. Diese dualistischen Figuren bewegen sich auf „ein gemeinsam intendiertes Objekt (oder globaler: Handlungsziel)“⁸⁶ zu. Diese Anschauung von Spannungsprozeduren spiegelt sich in ambivalenter Weise wider, sie kann von einem wie vom anderen aus betrachtet werden.⁸⁷ Während sich beim Protagonisten, der zugleich den Helden repräsentiert, „symbolische Werte darstellen“⁸⁸, ist es beim Antagonisten oftmals die Kehrseite.

In der Definition des Antihelden sieht der Literaturwissenschaftler Gero von Wilpert diesen folgendermaßen:

„Antiheld, im Gegensatz zum → Helden, eine solche Hauptfigur in epischen und dramatischen Werken, die alle heroischen und aktiven Charakterzüge entbehrt, keine Initiative zeigt und den Ereignissen hilflos und handlungsunfähig, mit strikter Passivität bzw. Resignation und Langeweile gegenübersteht. [...]“⁸⁹

⁸³ Ernst Jerusalem, *Ueber die aristotelischen Einheiten im Drama*, S. 130.

⁸⁴ Hans J. Wulff, „Held und Antiheld, Prot- und Antagonist. Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß“, S. 2.

⁸⁵ Patricia Cooper, Ken Dancyger, *Writing the Short Film*, S. 48.

⁸⁶ Hans J. Wulff, „Held und Antiheld, Prot- und Antagonist. Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß“, S. 9.

⁸⁷ ebd., S. 9.

⁸⁸ ebd., S. 7.

⁸⁹ Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 33.

Der Antagonist kann auch schelmische Züge besitzen, die ihn aus seiner Passivität lösen. Damit ist er in der Erzählung nicht mehr untergeordnet. Solche Gegenspieler bilden sich z.B. aus einer kritischen Reflexion über den Helden. Sie unterscheiden zwischen verschiedenen Realitäten und bestimmen ihr eigenes Wertesystem, welches sie mit anderen nicht teilen möchten. Dies macht sie zu gefährlichen Mitspielern.⁹⁰

Die Darstellung des Antihelden, insbesondere in der Zeit von 1965-1975, in einer Zeit großer Veränderungen und Umbrüche, dient dazu, das Publikum, den Zuschauer, mit einzubeziehen und ihn auf die Seite derer zu stellen, die ein Unrecht erlitten haben oder besiegt wurden. Der Antiheld wird zur bedeutungsvollen Figur im Film, in einigen Fällen ist er zwar der klare Bösewicht, aber er leidet unter bestimmten Bedingungen selbst unter einem oft strukturellen Bösen, z.B. unter sozial-politischen Ungerechtigkeiten. Er wird kontrolliert, manipuliert, transformiert oft von denen, die Macht negativ ausüben und sich nur den Anschein geben, gute Werte zu vermitteln.⁹¹

4.2 Kubrick, der Antagonist (Figurenkonstellation)

Stanley Kubrick tritt in den 1950er Jahren erstmals in der Filmwelt auf. Es ist ein Jahrzehnt, das einschneidende Erneuerungen im Film bringt, die er für sich als Trumpf nutzen kann. Der Abstieg des klassischen Hollywoodkinos als bürokratisches, strenges und rigoroses System wird durch das Aufkommen des Fernsehens beschleunigt. Auch durch die gleichzeitige „Verödung der Innenstädte“⁹² werden die Kinobesuche immer weniger. Die Studios müssen auf neue Leute setzen, auf Personen aus dem Fernsehen oder Theater, die neuen Wind, neue Ideen mit sich bringen, - und damit auch neue Freiheiten. Obwohl Kubrick, nicht vom Fernsehen oder Theater kam, sondern von der Fotografie, gelang es ihm trotzdem als autonomer Außenstehender mit dem Film *The Killing* (1956) ins Filmgeschäft einzusteigen.⁹³

Er ignorierte die Konventionen des Mainstreams, etikettierte die Schauspieler nicht in herkömmlichen Typecasting-Kategorien, sondern er versuchte ein Gesamtbild, eine Konstruktion des Blickes und der Figuren zu schaffen. Im Gegensatz zu klassischen

⁹⁰ Hans J. Wulff, „Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß“, S.7.

⁹¹ ebd., S.7.

⁹² Michel Ciment, *Kubrick*, S. 36.

⁹³ ebd., S. 160.

Genrefilmen wie etwa dem Western, in dem der „gute Cowboy“ den american way of life Stereotyp gegen den „bösen Indianer“ verteidigte, kann in Kubricks Filmen nicht immer mit Gewissheit sagen, wen man für „gut“ und wen man für „böse“ halten soll. Die visuellen Elemente, die Handlungen der Antagonisten sind sichtbar, spiegeln jedoch nur Fragmente wider. Nichtsdestotrotz nehmen tragische und bösertige Figuren in seinen Filmen überhand. In einem Interview äußerte sich Kubrick auf die Frage, ob er Bösewichte anziehend fand:

„Natürlich nicht, aber die Handlung gewinnt meist durch sie. [...] Schlechte Nachrichten machen Schlagzeilen. Die Bösewichte einer Geschichte sind häufig interessanter als die Ehrenmänner.“⁹⁴

Allerdings ist der Antagonist bei Kubrick oft der Resignation verfallen; eine tragische Figur, die nicht aus ihrer Haut kann und in einem aussichtslosen inneren Zustand verharret. Kubrick schafft eine Metaebene, in der Täter und Opfer schwierig zu kontrastieren sind. Bei Kubrick erscheint der Antagonist nicht als direkter äußerer Gegenspieler des Protagonisten, sondern oftmals als ein zweites Ich des Protagonisten, in dem sich dessen Ängste, dessen Arroganz oder der bösertige Wille widerspiegeln. Alexander Delarge in *A Clockwork Orange* wird vom System umgekrempelt und ist eine Spiegelung des Schriftstellers Alexander.⁹⁵ Der Bordcomputer HAL in *2001: A Space Odyssey* lässt uns in einer Spiegelung in seiner Kameralinse den Protagonisten David Bowman wiedersehen.

Man könnte meinen, dass sich die Physiognomie des Bösen, die Lombroso so sehr fasziniert hat, bei Kubrick etwa im sadistischen Blick oder in der Maskierung von Alex zeigt. Man könnte auch das mechanische, rote Auge von HAL als Beispiel für den „bösen Blick“ des Übeltäters anführen. Aber diese Argumentation ist zu einfach. Das Böse, das Negative, das Abnormale zeigt sich bei Kubrick vor allem in der Mise en Scène, in der Sprache und in der Beschaffenheit des Raumes. Kubrick schafft Bilder der Grausamkeit als Ausgangssituationen, in denen die Figuren in einem Raum und in zeitlicher Konstellation in Beziehung zueinanderstehen.⁹⁶

4.3 Stanley Kubricks Biografie: Ein Leben für den Film

Stanley Kubrick wurde am 26. Juli 1928 in New York City, in der Bronx, in einer wohlhabenden jüdischen Familie geboren. Seine Eltern hatten österreichisch-ungarische, polnische und

⁹⁴ Michel Ciment, *Kubrick*, S. 160.

⁹⁵ ebd., S. 84.

⁹⁶ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 39.

rumänische Wurzeln.⁹⁷ Er entwickelte früh eine Passion für den Jazz, das Schachspiel und das Fotografieren. Im Jahre 1941, im Alter von dreizehn Jahren erhielt er von seinem Vater eine „Graflex“-Kamera⁹⁸ als Geschenk. Von der fotografischen Technik fasziniert, experimentierte er viel mit verschiedenen Aufnahmen. Im Jahre 1945 knipste er eine Fotografie, die einen Zeitungshändler hinter einem Stapel von Zeitungen zeigt, die auf der Titelseite den Tod von Präsident Franklin D. Roosevelt verkünden. Seinem Blick zufolge, ist der Zeitungsverkäufer zutiefst betroffen, da er in die Leere schaut.⁹⁹ Kubrick bringt das Foto zur Zeitschrift *LOOK*, deren Redaktion sich dafür entschied, es zu veröffentlichen. Kurze Zeit später wurde Kubrick von *LOOK* als Fotograf fest angestellt. Seine frühen Fotografien veranschaulichen sein Interesse, welches später auch die Filme kennzeichnet: absurde, leere Momente der Menschen, wie sie etwa seine Foto-Serie über Leute im Wartesaal eines Zahnarztes beispielhaft darstellt.¹⁰⁰ Kubrick selbst sagte über seine Arbeit in der Zeitschrift *LOOK*:

*„Die Möglichkeit zu erleben, wie es in der Welt wirklich zugeht. Wäre ich aufs College gegangen, ich wäre nicht Regisseur geworden, sondern irgendjemand wie Wissenschaftler, Jurist oder Mediziner.“*¹⁰¹

Während seiner Arbeit als Fotograf besuchte er auch retrospektive Filmvorführungen im Museum of Modern Art in New York und war besonders von den Arbeiten von Orson Welles und Sergei Eisenstein beeindruckt¹⁰², die für die Anfänge der Regie-Karriere Kubricks eine wichtige Rolle spielten. Er selbst sagte über Eisenstein pointiert: *„Bei Eisenstein ist alles Form ohne Inhalt[...]“*¹⁰³

Schon während seiner Zeit bei *LOOK* galt Kubrick als „besessener“ Perfektionist, wie sein Freund Alexander Singer sich erinnerte, als Kubrick an einer Fotoserie arbeitete: Es war, *„als würde er Krieg und Frieden drehen.“*¹⁰⁴

Kubricks erste filmische Arbeiten stammen aus den Anregungen, die sich aus seinen für die Zeitschrift erbrachten Dienstleistungen ergaben. Berichte über den Boxer Walter Cartier lösten bei Kubrick die Idee aus, den Boxer Schritt für Schritt zu begleiten. Das Ergebnis war sein erster Kurzspielfilm, *Day of the Fight* (1951), eine 16-minütige Kurzdokumentation über die

⁹⁷ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 9.

⁹⁸ ebd., S. 10.

⁹⁹ ebd., S. 11.

¹⁰⁰ ebd., S. 11.

¹⁰¹ ebd., S. 11.

¹⁰² Jeff Wallenfeldt, Michael Barson, „Stanley Kubrick“, 15.06.2020.

¹⁰³ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 12.

¹⁰⁴ ebd., S. 12.

Vorbereitung des Boxers bis hin zum entscheidenden Kampf, bei dem Kubrick Regie und Kamera führte. Im selben Jahr drehte er auch seinen zweiten Dokumentarfilm, *Flying Padre*, über den katholischen Priester Fred Stadtmueller, der aus dem agrarischen New Mexiko stammte und seine Missionsstationen mit einem Kleinflugzeug von einer Siedlung zur anderen erreichte. Kubrick verließ das Magazin *LOOK*, wurde zu einem passionierten Leser und wandte sich ganz dem Filmemachen zu.

Er konnte seinen Vater und seinen Onkel dazu überreden, die Produktion seines ersten Spielfilms *Fear and Desire* (1953), eines Kriegsfilms mit sehr niedrigem Budget, mitzufinanzieren. Er organisierte dann drei Jahre später die Finanzierung für einen weiteren Low-Budget-Film, einen boxbezogenen Film Noir, *Killer's Kiss* (1955).¹⁰⁵ Kubrick zog im Jahre 1954 nach Los Angeles und gründete mit seinem Freund James B. Harris die Produktionsfirma *Harris-Kubrick-Films*, über die er seine ersten beiden kostspieligeren und professionellen Filme finanzierte. Zuerst den Film Noir *The Killing* (1956)¹⁰⁶, der wegen seiner kreativen Verwendung von Rückblenden und seiner nichtlinearen Erzählweise als bedeutender Film Noir der Spätzeit gilt, und im Jahr darauf das eindringliche Antikriegsdrama *Paths of Glory* (1957) mit Kirk Douglas in der Hauptrolle. *The Killing* und *Paths of Glory* brachten zwar nicht viel Geld ein¹⁰⁷, aber sie brachten Kubrick bei Kritikern und Studioleitern den Ruf eines aufstrebenden Genies.¹⁰⁸

1960 engagierte der Star Kirk Douglas Kubrick als Regisseur für seinen Film *Spartacus*, da Douglas den ursprünglichen Regisseur Anthony Mann entlassen hatte. So kam Kubrick zu seiner ersten (und einzigen) reinen Hollywood-Produktion, die zugleich sein erster Kassenerfolg war. *Spartacus* ist wohl Kubricks zugänglichster Film, aber es war auch der Film, über den er am wenigsten Kontrolle hatte. Trotz dieses Durchbruchs entwickelte Kubrick eine Abneigung gegen die Zwänge der Filmindustrie. So war es ihm als Regisseur z.B. nicht erlaubt worden, das Drehbuch, das er ausbaufähig und belanglos empfand, zu verändern.¹⁰⁹ Zudem bildete sich in dieser Zeit eine Flugphobie heraus, was den Regisseur, der mittlerweile in England lebte, nie wieder weit weg von zu Hause reisen. In den folgenden 38 Jahren drehte er nur noch acht weitere Filme. Zwischen seiner umstrittenen Adaption von Vladimir Nabokovs

¹⁰⁵ Jeff Wallenfeldt, Michael Barson, „Stanley Kubrick“, 15.06.2020.

¹⁰⁶ Ein spannender Heist-Movie über den Raubüberfall auf eine Rennstrecke.

¹⁰⁷ *The Killing* konnte das geschätzte Budget von 330 Tausend US-Dollar wieder einspielen. *Paths of Glory* hingegen hat sein Budget von etwas mehr als 900 Tausend auf fünf Millionen verfünffacht, das war aber auch nur ein mäßiges Einspielergebnis im Vergleich zu anderen Hollywood Produktionen. Vgl. IMDb, *The Killing*, 18.11.2020.

¹⁰⁸ Peter Bogdanovich, „What They Say About Stanley Kubrick“, 14.06.2020.

¹⁰⁹ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 18.

berühmt-berüchtigter *Lolita* (1962) und seinem realistischen, kontroversen aber populären Vietnam-Kriegsfilm *Full Metal Jacket* (1987) erlangte Kubrick mit vier überaus erfolgreichen Filmen eine Art mythischen Status im Weltkino: seiner schwarzen Komödie des Kalten Krieges, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), der vielschichtigen Science-Fiction-Saga *2001: A Space Odyssey* (1968), seiner Untersuchung von Gewalt, *A Clockwork Orange* (1971),¹¹⁰ basierend auf Anthony Burgess' gleichnamigem Roman und der Horrorepos *The Shining* (1980) basierend auf dem Roman von Stephen King.

Stanley Kubrick starb am 7. März 1999 in seinem Landhaus in London an Herzversagen, wenige Tage nachdem er seinen letzten Film *Eyes Wide Shut* abgeschlossen hatte.¹¹¹ Wenngleich sich seine filmische Karriere über fast ein halbes Jahrhundert erstreckte, drehte Kubrick nur 13 Spielfilme. Nichtsdestotrotz gilt er als Meister des Filmemachens und als herausragender visueller Wegbereiter. Seine Filme sind bis heute ästhetische wie philosophische Erlebnisse. Kubrick war ein Perfektionist, dessen leidenschaftliche Auseinandersetzung mit seiner Kunst dazu führte, dass es oft sehr schwierig war, mit ihm zu arbeiten. Er galt als dualistische Persönlichkeit, hart und grausam aber auch warmherzig zu seinen Mitarbeitern. Er plante seine Filme streng durch, war aber auch empfänglich für Experimente und Ideen anderer. Kubricks akribische Aufarbeitung und Sucht nach Perfektion in jedem Detail brachte ihm den Ruf eines „Kontrollfreaks“ ein, führte aber auch zu seiner markanten unvergänglichen Handschrift.

¹¹⁰ Während *A Clockwork Orange* in New York den Kritikerpreis für den besten Film gewann, wurde er in England heftig kritisiert. Kubrick zog den Film schließlich sogar aus dem Verkehr, weil die Öffentlichkeit den Film als Auslöser für Gewaltverbrechen verteilte. Vgl. Peter Bogdanovich, „What They Say About Stanley Kubrick“, 14.06.2020.

¹¹¹ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 24.

5 Die Darstellung des Bösen

5.1 Synopsis des Films: *2001: A Space Odyssey* (1968)

In den ersten Szenen werden Bilder der Planetenkonstellation von Mond und Erde und der aufgehenden Sonne in einer Reihe gezeigt. Die weiteren Bilder zeigen ruhig und still Standbilder der Steppe, die Prärie vor Millionen Jahren darstellen sollen. Der Satz "*The Dawn of Man*" (Der Anbeginn der Menschheit) wird eingeblendet, der den ersten Akt der Handlung einleitet.¹¹²

Wir sehen eine Höhle, die von einer Gruppe affenähnlicher Lebewesen bewohnt wird. Eines Morgens erwachen sie und stellen fest, dass außerhalb der Höhle ein massiver schwarzer Monolith erschienen ist. Der Betrachter bekommt den Eindruck, dass dieser von außerirdischen Lebewesen oder aus der fernen Zukunft dorthin gebracht wurde, da seine Form einem perfekt ausgefeilten Quader entspricht. Die Affen, anfänglich ängstlich, umkreisen das anachronistische Objekt neugierig, fast in tranceartiger Weise, fassen es an. Der Monolith, der in den späteren Kapiteln wieder auftauchen wird, scheint einen Sprung in der Evolution, eine Bewusstseinsveränderung, zu evozieren. Einer der Primaten, der mit dem Skelett eines Tapirs spielt, trennt einen Knochen ab und schlägt damit auf den Schädel des Skeletts ein; wir erleben die Geburt des Werkzeugs und der tödlichen Waffe. Diese Szene ist eine der berühmtesten der Filmgeschichte und wird zu Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* (1896), ebenfalls als Hommage an Nietzsches Werk geschrieben:

*"I wished to convey by means of music an idea of the development of the human race from its origin, through the various phases of its development, religious and scientific, up to Nietzsche's idea of the superman. The whole symphonic poem is intended as an homage to Nietzsche's genius, which found its greatest expression in his book Thus Spoke Zarathustra."*¹¹³

Als der humanoide Affe erkennt, dass der Knochen als Schlagwerkzeug oder -Waffe dienen kann, prügelt er damit einen rivalisierenden Affen zu Tode. Daraus ergibt sich ein Modell, das sich im ganzen Film wiederholt: Neues Wissen, neue Technik und Gewalt sind eng miteinander verflochten. Nachdem die Menschenaffen die Gegner mit ihrer neuen „Technologie“ in die

¹¹² Der ganze Film kann in vier Akte und drei einblendende Zwischentitel aufgegliedert werden: 1.) „The Dawn of Man“ (Der Anbeginn der Menschheit), 2.) Die Mondstation Clavus 3.) „Jupiter Mission 18 Months Later“ (Jupiter Mission 18 Monate später), 4.) „Jupiter and Beyond the Infinite“ (Jupiter und Jenseits der Unendlichkeit).

¹¹³ Jerold J. Abrams, „Nietzsche's Overman as Posthuman Star Child in 2001: A Space Odyssey“, S. 248. Auch aufgrund derartiger Aussagen versteht man, warum Kubrick den Ruf hatte, schwierig und radikal zu sein. Nietzsches Ideal des „Übermenschen“ wird ja – ob zu Recht oder Unrecht sei hier dahingestellt – in der Regel mit dem Nationalsozialismus verbunden.

Flucht geschlagen haben, wirft einer der Affen triumphierend den Knochen in die Luft. Kubrick zeigt den fliegenden Knochen in Zeitlupe und schneidet dann, im vermutlich berühmtesten Match-Cut der Filmgeschichte, auf ein weißes Raumschiff, das dem Knochen formal sehr ähnlich ist. Diese formale Verbindung (match) führt uns aus der Prähistorie in die Kubrick'sche Zukunftsvision, genauer ins Jahr 1999.¹¹⁴

Doktor Heywood R. Floyd (William Sylvester), der Vorsitzende des American National Astronautics Committee, wird zur Teilnahme an einer Mission zur Mondbasis Clavius gerufen, deren Zweck vertraulich ist. Während der Reise zum Tycho-Krater erfahren wir, dass der Grund für diese Mission die Entdeckung eines großen schwarzen Monolithen ist, der im Mondboden vergraben ist und etwa vor vier Millionen Jahren datiert wird. An der Ausgrabungsstelle angekommen, posieren die Astronauten vor dem Monolithen für einige Fotografien; plötzlich wird der Monolith von den ersten Strahlen der Monddämmerung getroffen und sendet starke Signale in den Kosmos aus, die auf den Planeten Jupiter gerichtet zu sein scheinen. Das Committee entscheidet, eine Expedition zum Planeten Jupiter zu unternehmen, mit einem fünfköpfigen Team, den Astronauten Dave Bowman (Keir Dullea), Frank Poole (Gary Lockwood) und drei weiteren, die in drei Kapseln in Tiefschlaf, dem „Hibernaculum“, versetzt sind, um dem Phänomen auf die Spur zu kommen. Die Crewmitglieder befinden sich auf dem Raumschiff Discovery, welches von einem angeblich unfehlbaren Computersystem, dem HAL 9000 (Stimme von Douglas Rain), einer künstlichen Intelligenz, gesteuert wird.

HAL ist das Hirn der Mission und nur ihm ist der wahre Grund für die Reise bekannt. HAL kann zwischenmenschliche, intellektuelle Gespräche führen¹¹⁵ und wird vom Astronauten Frank Poole freundlicherweise als sechstes Crewmitglied angesehen. Trotz seiner scheinbaren Menschlichkeit wendet er sich schließlich gegen die Besatzung und tötet – logisch konsequent – alle außer Bowman, weil er der Ansicht ist, dass diese Aktion für die Erfüllung der Mission unerlässlich ist. Nun muss sich Bowman mit HAL in einer Schlacht des Verstandes messen, die Bowman gewinnt, indem er in das Gehirn HALs kriecht und sein Funktionssystem ausschaltet.

Erst nachdem Hal beseitigt worden ist, wird eine vorher aufgezeichnete Videobotschaft abgespielt, die den wahren Grund der Expedition (die Entdeckung des außerirdischen

¹¹⁴ Jerold J. Abrams, „Nietzsche's Overman as Posthuman Star Child in 2001: A Space Odyssey“, S. 249.

¹¹⁵ Kubrick drehte 1968 einen Film, der Themen im Bereich der AI behandelt, die später zum Mainstream wurden. In Filmen wie *Her* (2013), *Ex Machina* (2014), etc. besitzt die Maschine im Vergleich zum Menschen, ein gleichwertiges Denkvermögen oder übertrifft ihn. Beim Film *Moon* (2009) ist die künstliche Intelligenz namens GERTY eine offensichtliche Hommage an HAL, ein ähnliches Gerät, das aber noch einen Monitor mit Smiley besitzt, der den Gefühlszustand nachahmt.

Monolithen) erläutert. Diese Meldung war in strengster Geheimhaltung nur dem Bordcomputer HAL bekannt.

Nachdem Bowman die Wahrheit über die Mission erfahren hat, übernimmt er die Kontrolle über das Schiff und steuert es direkt in den Monolithen hinein, durch den er wie durch ein Wurmloch hindurchzieht.¹¹⁶ Plötzlich befindet sich Bowman in einem eleganten klassizistischen Zimmer des 17. Jahrhunderts, wo wir ihn rasch durch mehrere Stadien des Alterns gehen sehen. Auf dem Sterbebett schaut Bowman auf und sieht am Fußende des Bettes einen neuen Monolithen, den er zu berühren versucht. Bowman erscheint nun in der letzten Szene wieder verwandelt, als ein neugeborenes Wesen in einer Fruchtblase im Weltall, welches den Mond und die Erde betrachtet, bis es uns direkt anschaut. Im Hintergrund ist die sinfonische Dichtung Strauss' *Also sprach Zarathustra* hörbar.

5.1.1 HAL- 9000 als AI

HAL ist auf dem Schiff omnipräsent, meist als kleine schwarze Box, in deren Mitte sich eine rotbeleuchtete Kameralinse befindet und an deren unterem Ende ein Lautsprecher eingebaut ist. Diese rote Linse strahlt eine beruhigende, aber zugleich auch bedrohliche Aura aus. Stanley Kubrick erklärte, dass es sich bei HAL nicht nur um eine Maschine handle, sondern um ein hoch spezialisiertes und komplexes Gehirn, das geistig wie emotional ein bewusstes Wesen sei, das Schmerz und Vergnügen empfindet.

*“Hal is not just a machine. He’s a highly specialized brain. He may be a complex of micro-electronic circuitry, but mentally and emotionally he is a conscious being, capable of pain and pleasure.”*¹¹⁷

Seine Stimme ist warm, weich, aber auch fordernd. Alexander Walker schrieb, dass Kubrick sogar eine weibliche Stimme in Erwägung gezogen hatte, die Idee jedoch fallen ließ, da dadurch sexuelle Implikationen entstanden wären.

*“[...]the feminine tones would have inserted misleading sexual implications into its relationship with the astronauts.”*¹¹⁸

¹¹⁶ Diese Aufnahmeserie dauert mehrere Minuten und beinhaltet eine fantastische Montage von psychedelischen und halluzinogenen Bildern mit wechselnden Farben und Geräuschen des Weltraums.

¹¹⁷ Nathan Abrams, „What was HAL? IBM, Jewishness and Stanley Kubrick’s 2001: A Space Odyssey (1968)“, S. 417.

¹¹⁸ ebd., S. 426.

Kubrick gab an, er wisse, dass NASA- Mitarbeiter, „Maschinen als sexy bezeichnen“ “[...] *talk about machines as being sexy*“.¹¹⁹ Im Endeffekt engagierte Kubrick den Theaterschauspieler Douglas Rain für die HAL-Stimme, welcher der Figur eine „hochmütige, asexuelle Eigenschaft“ verlieh.¹²⁰

HAL wird zum ersten Mal in Naher Kameraeinstellung, im Raumschiff bei Minute 55:00 sichtbar, als er den Astronauten David Bowman „beobachtet“, wie er in eine Luke des Raumschiffs eintritt. Schon in dieser Einstellung wird die Präsenz HALs betont, er verfolgt Daves Bewegungen minutiös, wie er sich in der drehenden Luke fortbewegt und in der nächsten Szene aus einer andere Luke herauskommt.

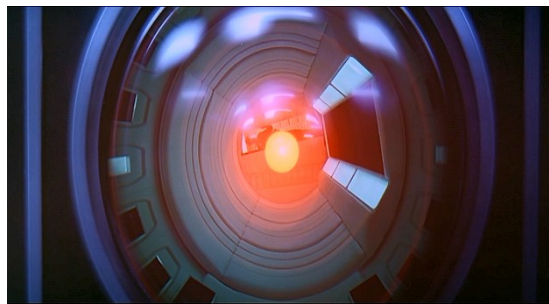


Abbildung 3

Wir erfahren, dass HAL sich von allen bisherigen 9000 Computersystemen unterscheidet, weil er den sogenannten Turing-Test¹²¹ mehr als bestehen kann.

Eine Version dieses Tests wird im Film ganz explizit gegeben, wenn der Fernsehjournalist Martin Amer von der Erde HAL interviewt und ihn als sechstes Mitglied einführt: “*The sixth member of the Discovery crew (...)*“.¹²² [TC: 00:58:24-00:58:26]¹²³ HAL wird als jüngste Errungenschaft in Bezug zur künstlichen technologischen Intelligenz betrachtet, als höchst makellostes Elektronengehirn, das es zur Zeit gibt. Einige Experten sprechen davon, dass der HAL-9000-Computer ein Bewusstsein und eine eigene Gehirnaktivität produzieren kann, andere sagen, er ahme diese nur nach (mimic). Darum geht es auch beim Turing Test.

¹¹⁹ James Naremore, *On Kubrick*, S. 145.

¹²⁰ Nathan Abrams, „What was HAL? IBM, Jewishness and Stanley Kubrick’s 2001: A Space Odyssey (1968)“, S. 426.

¹²¹ Den Test gab es wirklich. Er wurde nach dem britischen Mathematiker und Informatiker Alan Turing (1912-1954) benannt, einer historischen Figur, der den Test entwickelt hat, um festzustellen, ob ein Computer ein „Bewusstsein“ besitzt. Die Fiktion wird somit an die Realität gebunden. Turing spielt in zahlreichen Filmen eine Rolle, wie z.B. in *The Imitation Game* (2014) oder in *Enigma* (2001).

¹²² *2001: A Space Odyssey*, R.: Stanley Kubrick, US/GBR 1968.

¹²³ TC: Timecode, Zeitangabe von Anfang bis Ende des Gesprochenen.

*“The HAL 9000 computer, which can reproduce though some experts still prefer to use the word "mimic" most of the activities of the human brain and with incalculably greater speed and reliability.”*¹²⁴ [TC: 00:58:34-00:58:47]

In der nächsten Szene stellt Amer HAL „Fangfragen“, in der Hoffnung, ihn als Maschine zu entlarven, doch HALs Antworten lassen keinen Unterschied zwischen ihm und einem brillanten Menschen erkennen. HAL erscheint höflich und präzise, er kann scheinbar einen Dialog führen wie ein menschlicher Gesprächspartner.

*“Good afternoon, Hal. How's everything going? Good afternoon, Mr. Amer. Everything's going extremely well. Hal, you have an enormous responsibility on this mission. In many ways, perhaps the greatest responsibility of any single mission element.”*¹²⁵ [TC: 00:58:55-00:59:08]

HALs Aufgaben erstrecken sich über den gesamten Betrieb des Schiffes, über alle Bordfunktionen, sodass er ständig beschäftigt scheint. Er setzt sich selbst so gut wie möglich ein und behauptet, die Anwesenheit der beiden Astronauten zu genießen.

Als sich Amer Dr. Poole zuwendet und ihn fragt, wie es sei, mit HAL den größten Teil des Jahres zu verbringen, wird der Aspekt des „humanen“ Computers noch klarer. Poole antwortet, dass HAL wirklich wie das sechste Mitglied im Raumschiff sei. Man gewöhne sich an seine Gedanken und Worte, als sei er eine normale Person. Wenn man mit dem Computer spricht, bekomme man das Gefühl, dass er fähig sei, emotional zu reagieren. Natürlich beteuert Poole, sei ihm klar, dass HAL so programmiert wurde; ob der Computer wahre Gefühle habe, könne keiner so genau wissen.

HALs Selbstdarstellung entspricht einem Politiker oder einem erfolgreichen Werbemanager. Er behaupte von sich selbst, sein System habe noch nie einen Fehler gemacht und sei absolut "idiotensicher":

*“Let me put it this way, Mr. Amer. The 9000 Series is the most reliable computer ever made. No 9000 computer has ever made a mistake or distorted information. We are all, by any practical definition of the words fool proof and incapable of error.”*¹²⁶ [TC: 00:59:19-00:59:37]

Im weiteren Verlauf der Handlung scheint HAL als freundlicher, warmherziger Zuhörer immer mehr die Rolle der abwesenden Eltern, Partner, Freunde der Besatzung zu übernehmen.

¹²⁴ 2001: A Space Odyssey, R.: Stanley Kubrick, US/GBR 1968.

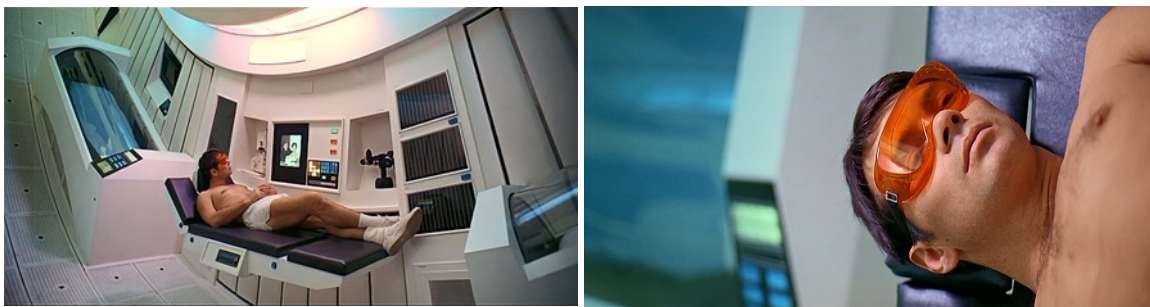
¹²⁵ ebd.

¹²⁶ ebd.

“HAL substitutes for the crew’s absent parents. HAL and the crew become a replacement or virtual family for the ones they are forced to abandon by the terms of their mission.”¹²⁷

Im Film gibt es für diese sozialen und familiären Beziehungen Situationen zur Genüge, z.B. bei den anfänglichen Sequenzen, in denen man die Astronauten beim Essen sieht [TC: 00:56:00] oder als Dr. Frank Poole Geburtstagsgrüße von seinen entfernten Eltern auf der Erde mittels eines Videoanrufs bekommt [TC: 01:01:18-01:03:21]. Während Frank auf einer Liege rastet, ertönt HALs angenehme Stimme. HAL entschuldigt sich sogar für die Störung.

Auf einem kleinen Wandmonitor erscheinen die Eltern von Frank. Sie wünschen ihm alles Gute, reden über normale Alltagsszenarien und Familienmitglieder, sagen ihm, wie stolz sie auf ihren berühmten Sohn sind, und singen ihm ein Geburtstagsständchen. Frank schaut ihnen fast genervt zu. In einem Gegenschnitt zu der Videobotschaft sieht man in Halbnaher Kameraeinstellung Franks Gesicht zum rechten Bildkader geneigt, fast als wäre der Gesichtsausdruck mit seiner Stimmung kongruent und würde im Bildkader kippen. Nachdem die Videobotschaft abgeschlossen ist, sieht man Frank, wie er in Totaler Kameraeinstellung emotionslos daliegt. Als ihm auch HAL aus dem Off seine Glückwünsche ausrichtet, dankt Frank kühl und ersucht HAL, er solle die Lehne ein bisschen flacher einstellen. Frank scheint in der Szene leidenschaftslos, doch HAL gibt ihm mit der warmen Stimme und seinen wohligen Worten einen positiven Rückhalt.



Abbildungen 4-5

In den nächsten Szenen zeigt sich dies genauso, beispielsweise als HAL mit Frank Schach spielt, ihn verbessert und sogar die richtigen Züge ansagt:

¹²⁷ Nathan Abrams, „What was HAL? IBM, Jewishness and Stanley Kubrick’s 2001: A Space Odyssey (1968)“, S. 425.

*“I’m sorry, Frank. I think you missed it. Queen to bishop three. Bishop takes queen.”*¹²⁸

[TC: 01:03:22-01:04:07]

HAL erscheint als ein guter Zuhörer, Freund, Familienmitglied, verhält sich aber zugleich als autoritäre Instanz, die alles im Griff hat und keine Widerrede akzeptiert. Kubrick verwendet die Maschine mit ihren Möglichkeiten, anstelle einer menschlichen Figur. Er bricht zugleich mit dem konventionellen Filmverständnis und den physiognomischen Merkmalen eines Protagonisten. HAL ist keine menschliche Figur und zeigt keine Regung in menschlicher Mimik. Die rote Kameralinse ist sein einziger Ausdruck. Dennoch möchte man im Hinblick des Zusehers erfahren, ob sich hinter der immer gleichwährenden Fassade, seine Gedanken oder Intentionen verstecken.

5.1.2 HAL als autoritäre Instanz

HAL kontrolliert von Beginn an alle Systeme an Bord der Discovery. Im Laufe der Handlung wird seine beherrschende Position und Allgegenwärtigkeit jedoch immer mehr betont und technisch gut ins Szene gesetzt und zwar mit einer inneren Montage. Die innere Montage kennzeichnet sich durch Kamerabewegungen wie Zoom, Schwenk und Kamerafahrt¹²⁹, die im Film häufiges Stilmittel sind, welche auch auf eine potenzielle Überwachung HALS auf die Protagonisten hindeuten könnten. Als Poole und Dave sich in einem Kontroll-Raum befinden und Daten aufschreiben, ist die Kamera in Vogelperspektive nah auf Frank gesetzt. Frank schaut teilweise nach oben, um höchstwahrscheinlich die Anlage zu begutachten. Ruckartig gibt es einen Zoom-out, Frank blickt weiter nach oben und schaut wieder auf seinen Block, auf dem er weiterschreibt. Dieser Zoom-Eingriff vermittelt uns den Eindruck, dass Frank eine unheimliche Präsenz an seinem Nacken spürt. Zudem übergibt die Zoom-out-Einstellung, im übertragenen Sinne, die Macht des Blicks an einen neuen Protagonisten (in diesem Fall an HAL), da die Wegfahrt eine entsprechende Abstandsveränderung zum Objekt abzeichnet.¹³⁰ [TC: 01:07:37-01:08:08].

Auch wenn David wenig später z.B. durch die Luke in den Transporter Raum schreitet, verfolgt ihn die Kamera von hinten in HalbnahEinstellung durch den Gang, so als würde HAL ihn durch seine Kameralinse zoomend verfolgen. [01:09:12-01:09:34] Als sich David im Raum befindet,

¹²⁸ 2001: A Space Odyssey, R.: Stanley Kubrick, US/GBR 1968.

¹²⁹ Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 153.

¹³⁰ Dennis Gräf, et al., *Filmsemiotik, Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, S. 140.

haben wir eine ungewöhnliche Totale. Im ersten vorderen Teil befinden sich die Kanten der Spaceshuttle, in der zweiten Hälfte der Bildmitte befindet sich HAL zentral auf einem Kontrolltisch, David gleich danebenstehend. Hinter ihnen sehen wir verschiedene Apparaturen, sowie Raumanzüge. Das Scheinwerferlicht des linken Transporters schaltet sich ein und beleuchtet David und den Raum. Der Transporter dreht sich um die Achse und man sieht seine Greifarme und die sphärische Form. Diese klaustrophobischen Raumeinstellungen, gepaart mit der kalten Atmosphäre der Anlagen und der Neonbeleuchtungen, bekräftigen die Beklommenheit durch die Bedrohung der überall gegenwärtigen Kontrollinstanz HALs.



Abbildung 6

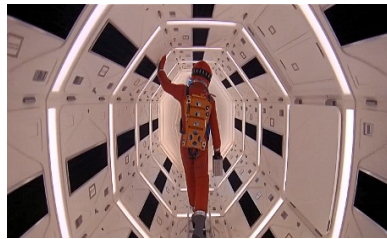


Abbildung 7

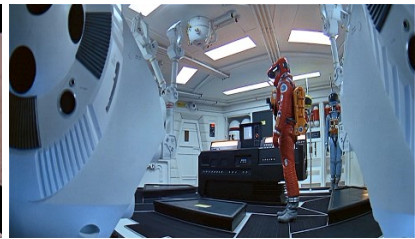


Abbildung 8

Sein übermäßiger Kontroll-Drang wird auch immer wieder durch den Gegenschnitt auf sein Auge und auf seiner subjektiven Perspektive vorgeschlagen.

Der Astronaut David zeichnet ein Bild von einem sich im „Hibernaculum“ befindenden Astronauten. Als David sich von den Kapseln der tiefschlafenden Crew entfernt, geht er zentral gerade aus. Die Kombination der sich bewegenden Kamera, die nach hinten lenkt, und der zentralen Bewegung Daves nach vorne gibt dem Bild eine gewisse Bewegungsrotation. Sowie HALs Stimme aus dem Off mit einem „guten Abend“ klingt, bekräftigt dies die Annahme, dass der Bordcomputer jeden Schritt mitverfolgt. Als ihn der Computer fragt, ob er ihm nicht die Bilder zeigen könne, folgt ein Schnitt. Man sieht die Sicht HALs, eine subjektive Einstellung in Fisheye Einstellung auf Dave gerichtet, wie er ihm die Bilder zeigt und HAL ihn lobend aufmerksam macht, dass er sich beim Zeichnen verbessert hat: *“That's a very nice rendering, Dave. I think you've improved a great deal.”*¹³¹ [TC: 01:05:00-01:05:17] Diese Fisheye-Einstellung, welche die Sicht HALs suggeriert, findet sich auch in der letzten Szene des Kapitels, wo David und Frank zum Schluss kommen, etwas stimmt nicht mit HAL. Ein Gegenschnitt seiner Perspektive ist zu Dave ausgerichtet, wobei man im zirkularen Fischaugen-Blickwinkel den Mund Davids sieht. Dann erfolgt ein schneller Schwenk zu der gleichen Einstellung, um auf Franks Mund zu gelangen. Wir bekommen den Eindruck, dass HAL die

¹³¹ 2001: A Space Odyssey, R.: Stanley Kubrick, US/GBR 1968.

Konversation der beiden von den Lippen abliest. Hier kommt es zu einem doppelten Wendepunkt: die Astronauten wollen HAL entmachen, HAL wiederum will die Besatzung loswerden.



Abbildung 9



Abbildung 10

In den Vordergrund tritt allmählich das Abbild HALs mit der roten Linse, die immer mehr an Bedeutung gewinnt. Während sie in den vorhergehenden Szenen in den Dialogen eher freundlich wirkte, scheint sie nun stetig bedrohlicher und zynischer. Die antagonistische Kraft tritt immer mehr ins Spiel: eine von Menschen geschaffene Maschine, die in Konflikt mit den Protagonisten steht.

HAL versucht herauszufinden, was Dave Bowman über die Mission weiß. Er fragt vorsichtig, um Bowmans Verdacht nicht zu wecken. So will er etwa wissen, ob Bowman sich Gedanken über das Unterfangen mache, dass einige sehr merkwürdige Dinge mit diesem Unternehmen verbunden sein könnten? Ob Dave Gerüchte über etwas gehört habe, das auf dem Mond ausgegraben wurde. HAL fragt, fast schon drohend, aber immer mit sanfter Stimme, ob es Dave nichts ausmache über solche Dinge zu reden. Als Dave erwidert, dass dies kein Problem sei, fährt HAL fort, er habe diesen Gerüchten nie viel Glauben geschenkt, auch nicht im Hinblick auf einige der anderen Dinge, die geschehen sind.

Als Bowman schließlich doch Verdacht schöpft: *“You’re working up your crew psychology report”*¹³² [TC: 01:06:48-01:06:50] wird HAL in einer Close up Einstellung abgebildet, in der man das rote Licht und die Ringe der Linse sieht und antwortet mit *“Of course, I am. I know it’s a bit silly.”*¹³³ [01:06:51-01:06:55]

Das Innenleben HALs, Robert Kolker spricht von HALs *“internal mental (symbolic) space”*¹³⁴, bzw. die gleichbleibende Form seiner Maschinerie, zu der weder die beiden Protagonisten noch wir als Betrachter einen emotionalen Zugang finden, zeugt von einer mysteriösen Kälte. Die

¹³² 2001: A Space Odyssey, R.: Stanley Kubrick, US/GBR 1968.

¹³³ ebd.

¹³⁴ Michael Mateas, „Reading HAL, Representation and Artificial Intelligence“, S. 108.

Verwendung von Reaktionsaufnahmen wie z.B. das Close-up auf das Kameraauge HALs, scheint auch diese Wirkung zu betonen. Wo normalerweise eine Reaktionsaufnahme durch Körperhaltung und -bewegung (einschließlich des Gesichts) die motivierenden und emotionalen Reaktionen eines Charakters auf eine Situation offenbart,¹³⁵ bleibt ein gewisser Hohlraum, der sich aber im weiteren Verlauf konkretisiert.

Die Maschine HAL wird mit der mise-en-scène im Laufe des Films immer deutlicher und nimmt Eigenschaften an, die einer menschlichen Figur ähneln. Infolgedessen erübrigt sich die Physiognomie, geschweige denn die Lombrosianische Physiognomie.

Die Darstellung HALs in Großaufnahme wird unverzichtbar. Diese Wiederholung ist keineswegs gleichbedeutend mit dem Kopieren desselben Bildes, es ist kein identisches Klonen einer Situation, sondern zeigt einen Transformationsprozess, wenn auch durch minimale Abweichungen der Darstellung in einem anderen Kontext.¹³⁶ Dieser "szenische Diskurs", der das Ergebnis minimaler Transformationen ist, ist keine Abflachung, sondern führt dazu, dass sich der Betrachter langsam der dargestellten realen Rolle HAL's (zum Antihelden) und seinem Innenleben nähert.

Es kommt der entscheidende Wendepunkt und als wäre er von den Worten Bowmans „getriggert“ worden, wiederholt HAL zweimal die Worte *“Just a moment”*¹³⁷ [01:06:57-01:07:00] und kündigt den unerwarteten Ausfall der AE-35-Einheit an, die in 72 Stunden zu 100% Sicherheit aussetzen würde. Diese Wiederholung ist von großer Bedeutung. Wenn man die Geschwindigkeit und die Kraft des Denkprozesses von HAL bedenkt, dass er für nur wenige Sekunden in einer Dauerschleife stecken bleibt und gerade eine Quantität von Datenberechnungen zu durchlaufen hat, scheint es, als hätte der Computer einen Fehler im System, einen Kurzschluss, doch der weitere Verlauf lässt erahnen, dass HAL glaubt, dass Dave mehr über den wahren Zweck der Mission wisse, auch wenn dies zu diesem Zeitpunkt nicht der Fall ist. HAL versucht die psychologische Kontrolle über die Astronauten für die Mission aufrechtzuerhalten. Nachdem David und Frank von der Bodenkontrolle aufgrund von Ergebnissen aus dem Zwillingscomputer 9000 die erschreckende Videonachricht erfahren haben, dass sich der Bordcomputer HAL über den Ausfall der AE-35-Einheit geirrt habe, betont

¹³⁵ Michael Mateas, „Reading HAL, Representation and Artificial Intelligence“, S. 108.

¹³⁶ Achim Landwehr, *Diskursiver Wandel*, S. 380.

¹³⁷ *2001: A Space Odyssey*, R.: Stanley Kubrick, US/GBR 1968.

HAL erwartungsgemäß, dass es keinen Zweifel gebe, dass die Störung auf menschlichem Versagen beruhe.

*“It can only be attributable to human error. This sort of thing has cropped up before and it has always been due to human error.”*¹³⁸ [TC: 01:18:00-01:18:40]

5.1.3 Intermission

Der Film ist so lang, dass er ursprünglich in zwei Teilen gezeigt worden ist. Die Pause ist sehr sorgfältig in die Erzählform des Films integriert. Der erste Teil endet damit, dass sich die Astronauten in Sicherheit und unter Kontrolle fühlen, bis HAL ihre Intention von den Lippen abliest. Dieser Moment der Stille, der Anspannung, schließt die bevorstehende Gefahr mit ein. [TC: 01:24:10 – 01:26:25]

Zu Beginn des zweiten Teils sehen wir das Raumschiff Discovery und direkt im Anschluss eine Transportgondel, in der sich diesmal Frank alleine befindet, der Richtung Antenne gleitet, um sie zu untersuchen. David sieht und kontrolliert die Funktionen der Gondel vom Bordcomputer des Hauptschiffes aus. Als Frank die Gondel verlässt, dreht sich die Gondel, wie von Geisterhand bewegt, zentral auf uns zu. Die metallenen Greifarme werden ausgerichtet, sie öffnen sich und fliegen schnell, auf uns gerichtet, ins Bild hinein. In der letzten Abfolge dieser Szene werden fünf nacheinander gereichte jump cuts gezeigt, die die Box HAL von weitem auf weißem Hintergrund bis zur Großaufnahme zeigen, die Linse fast blutrünstig dargestellt. Die jump cuts fesseln in diesem kritischen Augenblick unsere Aufmerksamkeit¹³⁹ und untermauern die Tragik in der nächsten Schnittsequenz, in der wir Frank auf dem Monitor von Davids Bordcomputer hilflos vom Mutterschiff wegtreiben sehen.¹⁴⁰

Jan Marie Peters bezeichnet den rhythmischen Aspekt der Montage als essenziell, um die Innenwelten zu verdeutlichen und den Zuschauer fühlen zu lassen, wie es in einer dargestellten Figur aussieht. So verstärkt auch in diesem Fall bei HAL, der ein technisches Gebilde verkörpert, der Rhythmus der Montage die Anspannung der bevorstehenden Aktion.¹⁴¹ Wie auch die Film-Cutterin Ursula Höf bemerkt, weckt der Rhythmus der Montage die Emotionen

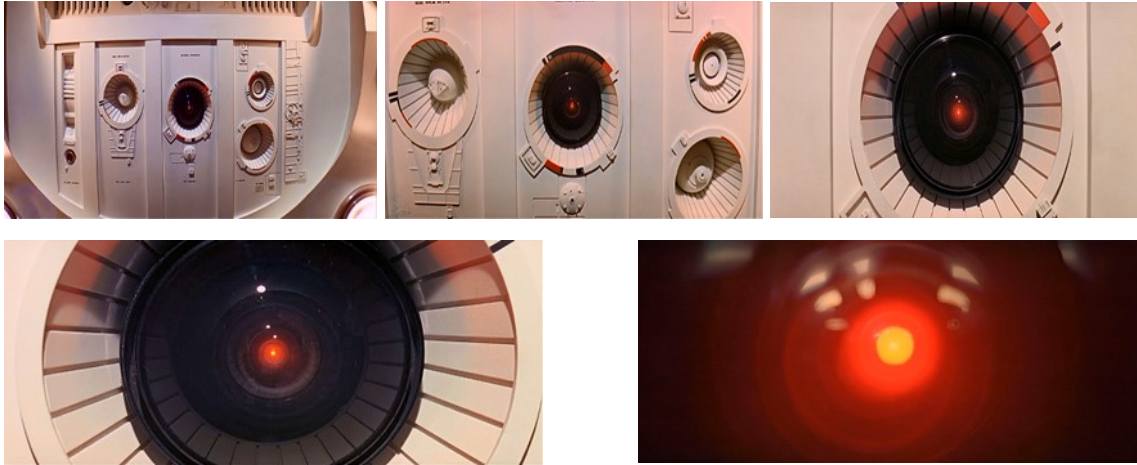
¹³⁸ 2001: A Space Odyssey, R.: Stanley Kubrick, US/GBR 1968.

¹³⁹ Ken Dancyger, *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*, S. 132.

¹⁴⁰ David, der die Situation verzweifelt und machtlos auf dem Monitor betrachtet, fragt HAL, was passiert sei, worauf dieser kalt erwidert, dass er keine Informationen habe. David fliegt mit der Gondel aus und es gelingt ihm, Franks reglosen Körper einzufangen.

¹⁴¹ Felicitas Pommerening, „Die Dramatisierung von Innenwelten im Film“, S. 172.

beim Zuschauer, statt diese direkt in die Erzählweise abzubilden: „[...]Montagen‘ lassen die Zuschauer Hektik spüren, treiben die Handlung voran, machen atemlos, oder sie lassen ausruhen, einen Ort genießen, und immer lassen sie mitfühlen, mitfeiern, mitleiden.“¹⁴²



Abbildungen 11-15

Seine Verwandlung in den Bösewicht zeigt sich in den nächsten Momenten noch deutlicher. Als weder David noch Frank im Raumschiff sind, zeigt uns die Kamera HAL in Großaufnahme [TC: 01:34:33] sowie die drei Astronauten, die sich im künstlichen Tiefschlaf befinden. Als ein elektronisches Piepsen ertönt und die Fehlermeldung „Computer Malfunction“ eingeblendet wird, wissen wir schon aufgrund der Großaufnahme, dass HAL die lebenserhaltenden Funktionen der Schläfer abgeschaltet hat. Das Hin - und Her - Schneiden zwischen HAL und den Tabellen der lebenserhaltenden Funktionen, stellt die Absichten HALs dar, der ohne zu zögern den Tod der Astronauten verursacht, man könnte auch von einer automatischen Tötung sprechen. So hat sich das immer gleiche Abbild HALs der vorigen Rezeption verändert, während man davor noch keine eindeutige Zuordnung seines „Charakters“ hatte, konkretisieren sich nun seine Taten.

HAL nimmt in diesem Moment die Rolle des Antagonisten vollständig ein, doch dieses Bild des gänzlichen Bösewichtes trägt uns im weiteren Vorgang wieder. Kubricks Ambivalenz kommt wieder zum Vorschein, (die er auch in seinen späteren Filmen immer wieder kenntlich machte), wo liegt das Gute und wo das Schlechte, behalten diese Konstrukte immer ihre Funktion bei oder nicht? Zum Beispiel in den letzten Momenten HALs, die in gewisser Weise

¹⁴² Felicitas Pommerening, „Die Dramatisierung von Innenwelten im Film“, S. 172.

sein Leiden aufzeigen, (ob sein Zustand von HAL gespielt wird oder nicht, spielt nicht die Rolle) die beim Zuseher Mitleid erzeugen können und ihn in einem anderen Licht aufzeigen.

David dringt in das Logic Memory Center ein, einen rot belichteten Raum, in dem sich die ganze Datenkapazität HALs befindet, um die Maschine auszuschalten. HAL beobachtet ihn, - man könnte meinen „angsterfüllt“. Dave spiegelt sich in seiner Linse. Die rote Farbe und die Spiegelung Daves, der sich durch HALs „Rechenzentrum“ bewegt, haben die Machtpositionen verändert: Nun ist nicht mehr David in Gefahr, sondern HAL. Wie ein Fremdkörper schreitet David in den Körper HALs ein, der nun machtlos erscheint.

HAL versucht mit sanften beschwörenden Worten das Eingreifen Davids zu verhindern, doch dieser lässt sich nicht von seinem Vorhaben abhalten. In den folgenden Schnittsequenzen sehen wir David in Halbnaher Kameraeinstellung in der ersten linken Bildseite, wie er die Kassetten entfernt, in der Rechten die kleine Box HALs, die ihn bittet aufzuhören, da er Angst habe und sein Gedächtnis schwinde. *“Stop, Dave. Will you stop, Dave? Stop, Dave. I'm afraid. I'm afraid, Dave. My mind is going.”*¹⁴³ [TC: 01:47:31-01:48:10] Dieses Bild, dass David, der wie ein Roboter, ohne zu zögern mit einem Schraubenzieher HALs Daten löscht und ihn langsam lobotomiert, während HAL dem regungslos ausgeliefert ist, erzeugt Mitleid mit der Maschine.

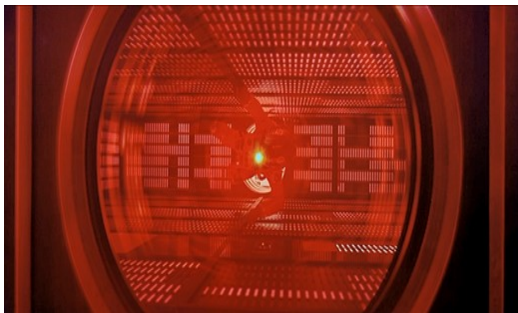


Abbildung 16

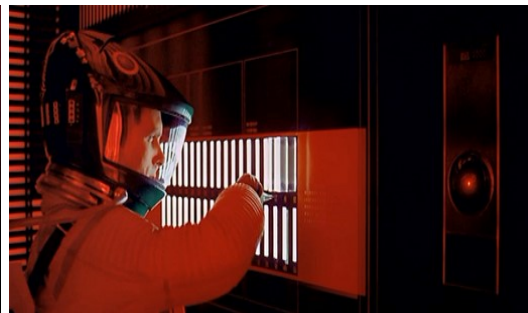


Abbildung 17

Während HALs letzten „Atemzügen“ werden seine funktionalen Beeinträchtigungen immer deutlicher, indem die Worte weniger werden und die Stimme verzerrter und langsamer wird. Wie ein Mensch, dem im Augenblick des Todes Bilder aus der Kindheit vor dem geistigen Auge erscheinen, beginnt HAL die Konstruktionsdaten aufzusagen. Er sei in Urbana, Illinois,

¹⁴³ 2001: A Space Odyssey, R.: Stanley Kubrick, US/GBR 1968.

vom Ingenieur Mr. Langley ausgebildet worden, der ihm das Kinderlied *Daisy Bell* (1892)¹⁴⁴ beigebracht habe. In einer, je nach Sichtweise, berührend-sentimentalen oder ironisch - kitschigen Szene fragt HAL David, ob er es ihm vorsingen darf. Während Dave weiterhin die Kassetten aus dem Gedächtniszentrum zieht, stimmt HAL "*Daisy, Daisy, give me your answer do, I'm half crazy all for the love of you[...]*"¹⁴⁵ [TC: 01:50:11-01:50:58] an. HALs Stimme wird leiser, langsamer und klingt schließlich aus, als er völlig abgeschaltet wird.¹⁴⁶

Das Publikum ist gefangen zwischen zwei Lesarten: HAL als Maschine und HALs Worte, die man im Hinblick auf seine Situation einem real existierenden Wesen zuschreiben könnte. HAL bleibt der Bösewicht im Film, da er angesichts der Tatsachen immerhin vier Personen getötet hat, um sein Ziel zu erreichen, doch liegt die Schuld, die Verantwortung bei ihm oder bei seinen Ingenieuren? Ab diesem Punkt wird klar, dass Kubrick keine eindeutige Einordnung oder Kategorisierung des Guten und des Bösen aufgreift und diese Konstrukte in einem ewigen Kreislauf verharren.

5.1.4 Human Error

Die beiden Astronauten David Bowman und Dr. Frank Poole sind eher „flache“ Charaktere. Sie erscheinen wie Zwillinge: dieselbe Kleidung, ähnliches Aussehen und ähnlicher Charakter. Erst indem sie HAL gegenüberstehen, bringen sie das Wesen des Films zum Ausdruck. Als Antagonist ist HAL "die einprägsamste Figur im Film", man könnte ihn sogar als Protagonisten sehen, da er als Maschine nicht im traditionellen Sinne ein „Bösewicht“ sein kann. Er scheint den Programmierungen seiner Schöpfer ausgeliefert und wenn ein Fehler auftaucht, dann – so behauptet er zumindest selbst – sei das immer ein menschlicher Fehler "[...]it has always been due to human error"¹⁴⁷ [TC: 01:18:00-01:18:40], da die Maschine in der Theorie – natürlich wieder aus der „Sicht“ von HAL bzw. der Programmierer technisch „perfekt“ sei. Aufgrund seiner menschlichen Züge kann HAL als ein zweites Ich der Protagonisten erscheinen (und

¹⁴⁴ Im Jahre 1961 war der Computer IBM 7094 der erste, der programmiert war, das Lied *Daisy Bell* zu singen. Der Gesang wurde von John Kelly und Carol Lockbaum und die Begleitung von Max Mathews programmiert. Vgl. David Gugerli, *Wie die Welt in den Computer kam: Zur Entstehung digitaler Wirklichkeit*.

¹⁴⁵ 2001: A Space Odyssey, R.: Stanley Kubrick, US/GBR 1968.

¹⁴⁶ Anschließend schaltet sich auf einem Videobildschirm eine vorgefertigte Aufnahme von Dr. Floyd ein, in der er den geheimen Zweck der Mission erklärt, die bisher aus Sicherheitsgründen nur dem HAL9000-Computer an Bord bekannt gewesen wäre. Erst jetzt, da sich die Astronauten im Jupiter-Raum befänden und die gesamte Besatzung einsatzbereit sei, könne die Nachricht mitgeteilt werden, dass der Monolith auf dem Mond ein unleugbarer Hinweis auf intelligentes Leben außerhalb der Erde wäre. Mit dieser Video-Einspielung wird das nächste Kapitel angebahnt.

¹⁴⁷ 2001: A Space Odyssey, R.: Stanley Kubrick, US/GBR 1968.

nimmt somit auch verschiedene Aspekte der Figur Alex in *Clockwork Orange* vorweg¹⁴⁸), das ihre Ängste, ihre Arroganz, ihre Vulnerabilität und ihren böartigen Willen widerspiegelt. Doch HAL ist zweifellos eine dualistische Figur, nett und zuvorkommend, ein Problemlöser, was ihn aber andererseits zu einer manipulativen, fordernden und „faschistischen Maschine“ macht, wie es Georg Seeßlen und Fernand Jung bezeichnen.¹⁴⁹

Es ist ein ständiger Kampf ums Überleben, sei es für Bowman wie für HAL. Man kann beide als Spiegelung ihrer selbst sehen, beide „brauchen“ einander. Das wird auch visuell ausgedrückt: als David Bowman sich in der Hardware HALs befindet, erblickt ihn HAL und eine Spiegelung ist zu sehen. Als Dave HAL deaktiviert hat, hat er den Wurf des Knochens aufgehoben.¹⁵⁰

HAL stellt den Wendepunkt in der menschlichen Evolution dar, an dem intelligente Computer Gefühle entwickeln können und komplexe Ereignisse erfassen können.¹⁵¹ HAL ist einer der ersten AI (Artificial Intelligence) im Film, der zeitweise „irgendetwas zwischen Psychologe, folgsamem Kind und Beichtvater, hat“.¹⁵²

Zu Beginn der Szene „*Jupiter Mission: Eighteen Months Later*“ erscheint er einfühlsam, beredsam, ein Freund, ein Familienmitglied, doch wird er – im Gegensatz zu fast allen Menschen - auch als „unfehlbar“ bezeichnet, sei es vom TV- Moderator oder von den Crewmitgliedern. Das stimmt auch mit seiner (falschen) Selbsteinschätzung überein.

Indem HAL eine Maschine darstellt, besitzt er klarerweise keine physiognomischen Merkmale des Lombrosianischen Gedankenguts, außer ein „rotes Auge“ (figurativ wie das Auge Gottes), eine Kameralinse, die alles sieht. Diese Sehfähigkeit, die an Foucaults Theorien über das Gefängnis bzw. an Benthams Panopticon erinnert,¹⁵³ wird im Film durch häufige Schnitte auf das Kameraauge HALs gezeigt, das gelegentlich subjektive Einblicke im Zuschauer generieren kann.

“*HAL's ability to see is emphasized throughout the film by frequent cuts to his camera eye and by occasionally giving the viewer a subjective view through HAL's cameras.*”¹⁵⁴

¹⁴⁸ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 180.

¹⁴⁹ ebd., S. 178.

¹⁵⁰ ebd., S. 181.

¹⁵¹ *2001: The Making of a Myth*, R.: Paul Joyce, US 2001.

¹⁵² Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 168.

¹⁵³ Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*.

¹⁵⁴ Michael Mateas, „Reading HAL, Representation and Artificial Intelligence“, S. 108.

HAL sieht alles, hört (fast alles – manchmal muss er Lippenlesen) alles und weiß alles. In gewissem Sinne erscheint er wie eine technisch-göttliche Instanz, ein Produkt des Menschen, das sich von ihren Schwächen losgelöst hat. HAL könnte mit seinem alles sehenden Auge, seinem Gehörsinn und seinen inneren Funktionssystemen (vorprogrammierten Gefühlen und komplexeren kognitiven Anwendungen) eine radikale „Optimierung“ des Menschen, - man könnte auch sagen, eine radikale „Negation“ des Menschen präsentieren.¹⁵⁵ Aber das ist nur eine potenzielle Überlegenheit, denn am Ende gelingt es dem Menschen, obwohl er unvollkommen ist, die Maschine zu überlisten. HAL kann als Maschine das menschliche Verhalten nicht vollständig codieren oder verstehen, auch weil die Physiognomie des Menschen, die Hypostase der Seele, wie Lavater es zu behaupten schien, nicht einfach ist. Der Mensch ist kein Zusammenschluss von elektronischen Schaltkreisen, sondern das Ergebnis komplexer Eigenschaften und Konstrukte, die ihn schwer in Kategorien einordnen und unberechenbar machen lassen.

Der die Maschine „überlebende“ Astronaut begibt sich im weiteren Verlauf des Films zu „*einer endlosen Reise ohne Wiederkehr*.“¹⁵⁶ Dies könnte uns auf das Fazit bringen, dass, wenn der Bund zwischen Technik und Mensch zerfällt, so bedeute dies sowohl für Mensch als auch Maschine das Ende.

Vielleicht wollte Kubrick mit diesem Film aufzeigen, wie (gefährlich) es sein kann, wenn die alte Ordnung der Vorzeit durch Wissenschaft und technischen Fortschritt abgelöst wird, wenn der Mensch wie bereits im 19. Jahrhundert in einen Wissensrausch und Wissenschaftsrausch verfällt,¹⁵⁷ der negative Folgen haben kann (Zerstörung der Natur, Verwissenschaftlichung und technische Aufrüstung der Kriege, Eugenik, etc.). Aber mit Vermutungen über die Absichten des Regisseurs sollte man äußerst vorsichtig sein. Das gilt auch für den vieldeutigen Schluss: Es scheint, als würde Bowman, der im All auf sich allein gestellt war, als ein anderes Wesen wiedergeboren.

¹⁵⁵ Diese Spekulation sieht auch Arthur Clarke, der am Drehbuch des Films mitgewirkt hat, er prophezeit eine Welt voller Roboter, „*in denen die Maschinen vorherrschen, weil ihre Macht potentiell sehr viel größer als die des Menschen ist*.“ (Vgl. Michel Ciment, *Kubrick*, S. 126.) Um sich von der Herrschaft der Maschine zu befreien, muss der Protagonist Dave Bowman als Vertreter der alten Kultur die Maschine „töten“, um zu überleben. Dies gelingt ihm nur durch sein Handeln.

¹⁵⁶ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 181.

¹⁵⁷ Michel Ciment, *Kubrick*, S. 127.

5.2 Synopsis des Films: *A Clockwork Orange* (1971)

Der Film *A Clockwork Orange* ist eine Adaption, die auf dem Roman *A Clockwork Orange* von Anthony Burgess aus dem Jahr 1962 basiert. Protagonist ist Alexander DeLarge, genannt Alex (Malcom McDowell), ein Jugendlicher, der in Großbritannien lebt. Alex hat eine Leidenschaft für klassische Musik, insbesondere für Beethoven. Er ist Anführer einer gewalttätigen, sadistischen Teenager-Gang, die sich "Droogs" nennt und zu der auch Dim (Warren Clarke), Georgie (James Marcus) und Pete (Michael Tarn) gehören.

Die Gang kennzeichnet sich durch ihre Nadsat Sprache (eine fiktive Sprache, die sich aus russischen Vokabeln, russischem Slang, Londoner Cockney und der Zigeunersprache zusammensetzt) und ihren Kleidungsstil aus: schwarzer Hut, weißes Hemd, weiße Hosen, Hosenträger, ein weißer Tiefschutz. Als „Freizeitvergnügen“ verprügeln sie Menschen, stehlen und vergewaltigen. Diese Taten werden weitgehend durch Drogenkonsum, "Milch-Plus" (Milch mit synthetischen Drogen) in der Korova Bar, einer Szenenbar im Stile der Popart-Kunst, angeheizt. Eines Tages beschließen sie, einen Abstecher in eine Villa zu machen. Mit phallischen Nasenmasken bedeckt, gelangen Sie mit einem Vorwand in das Haus, eine typische „home invasion“. Sie fesseln den dort lebenden Schriftsteller Frank Alexander (Patrick Magee) und zwingen ihn zuzuschauen, wie sie seine Frau Mary (Adrienne Corri) vergewaltigen.

Am darauffolgenden Tag stellen sich die Gangmitglieder jedoch gegen die Führung Alex', der sie genüsslich-gewaltsam daran erinnert, dass er der Chef ist.

Die Behörden, die von Alex Straftaten wissen, können ihn nach einem Übergriff auf eine ältere Frau, die Kunstsammlerin Mrs. Weathers (Miriam Karlin) schnappen. Mit Stöcken und Phallusnasenmasken hatten die Droogs versucht, in das Haus von Mrs. Weathers zu gelangen, diese wittert jedoch die Gefahr und ruft die Polizei. Mittlerweile ist Alex in das Haus eingedrungen, überrascht Mrs. Weathers, greift sich einen Riesen-Plastik-Penis, ein Pop-Art-Kunstobjekt, tyrannisiert damit die ältere Frau und versucht sie damit zu vergewaltigen. Nach der Tat flieht er, wird von seinen Kollegen jedoch nicht bejubelt, sondern von Dim niedergeschlagen, sodass Alex von der Polizei festgenommen werden kann.

Alex ergreift die scheinbare Chance. Wenn er das Verfahren erfolgreich bewältigt, wird seine Strafe reduziert und er wird vorzeitig freigelassen. Im Verlauf der Umprogrammierung muss sich Alex unter Medikamenteneinfluss Filmsequenzen verschiedener Gräueltaten ansehen. Die am Anfang noch von Alex lächelnd genossene Behandlung führt tatsächlich dazu, dass er körperlich krank wird, wenn er auch nur daran denkt, ein Verbrechen oder eine gewaltsame

sexuelle Handlung zu begehen. Die Ludovico-Behandlung führt allerdings auch dazu, dass Alex klassische Musik nicht mehr erträgt, da die Behandlung immer wieder mit Beethovens Musik untermalt wird.

Während Regierungsbeamte das Verfahren als Erfolg bezeichnen und ihn als „geheilt“ sehen, stellt der Gefängnispfarrer, der sich mit Alex angefreundet hat, den ethischen Aspekt der Beseitigung des freien Willens in Frage. Alex kann das Gefängnis verlassen, aber seine Verhaltenskonditionierung hat ihn nicht nur harmlos, sondern auch wehrlos gemacht. Jetzt können seine früheren Opfer sich an ihm rächen, die Ex-Gangmitglieder Dim und Georgie, die – Kubrick’sche bzw. Burgess’sche Ironie¹⁵⁸ - nun Polizisten geworden sind, ertränken ihn fast. Wie bei HAL und Frank bzw. Dave haben sich die Täter-Opfer-Rollen umgekehrt. Als Alex wieder in der Villa des Schriftstellers Alexander landet und diesem seine Geschichte erzählt, erweist Alexander, der seinen früheren Peiniger zuerst nicht erkennt, sich als mitfühlend. Er möchte sogar einen flammenden Artikel gegen die Aversionstherapie schreiben – bis er Alex erkennt. Alexander schließt Alex in einem Zimmer ein und beschallt ihn mit Beethoven, um ihn in den Selbstmord zu treiben. Tatsächlich stürzt Alex sich aus dem Fenster, überlebt jedoch schwer verletzt.

Während seines darauffolgenden Krankenhausaufenthalts machen die Ärzte seine Konditionierung rückgängig, da der dafür verantwortliche Minister politisch in Bedrängnis geraten ist. Der Minister entschuldigt sich sogar bei Alex und bietet ihm an, sich um ihn zu kümmern und ihm als Gegenleistung einen Job zu besorgen, der für seine Veranlagungen geeignet scheint. Als Zeichen guten Willens bringt der Minister eine Stereoanlage mit, die Beethovens Neunte spielt, die bei Alex sadistisch-exhibitionistische sexuelle Phantasien auslöst; er denkt bei sich: *“I was cured, all right!”*¹⁵⁹ [TC: 02:08:31-02:08:34]. Alex kehrt zu seinem früheren asozialen Verhalten zurück. Er könnte, mit Lombroso gedacht, der „geborene Verbrecher“ sein, jedenfalls ist die Rehabilitation – warum auch immer – gescheitert, sei es an ihm selbst („nature“) oder an der Umwelt („nurture“).

¹⁵⁸ In Burgess’ Roman handelt es sich bei den Polizisten um seinen ehemaligen Freund Dim und seinen Feind Billyboy. Kubrick wählte im Film dafür Dim und Georgie, ehemalige Gangmitglieder und Freunde von Alex, aus, um die Szene, der Vorgeschichte entsprechend, emotional zu verstärken. Die Botschaft ist jedoch dieselbe: Kriminelle werden zu Polizisten beziehungsweise die Polizei besitzt ebenso einen kriminellen Kern.

¹⁵⁹ *A Clockwork Orange*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1971.

5.2.1 Alex, der „Ultra“ Verbrecher

A Clockwork Orange entspricht formal dem klassischen Drei-Akte-Modell. Im ersten Teil wird das kriminelle Leben Alex` vor seiner Haft gezeigt, im zweiten die Therapie während des Gefängnisaufenthaltes, im dritten sein Leben nach dem Arrest. Der erste und der dritte Teil haben sehr viel Gemeinsamkeiten, allerdings hat sich die Situation der Protagonisten und Antagonisten umgekehrt.

Im ersten Akt schlagen Alex und seine Gangmitglieder einen Obdachlosen zusammen, im dritten Akt schlägt derselbe Obdachlose mit seinen Freunden Alex nieder. Auch viele andere Szenen (z.B. Alex zuhause mit den Eltern, der Besuch beim Schriftsteller, Alex attackiert seine Droogs), scheinen alle mit umgekehrten Vorzeichen im dritten Kapitel wieder auf.¹⁶⁰

Gewalt durchzieht den gesamten Film und wird sowohl vom Protagonisten als auch von den Antagonisten ausgeübt, wobei das Spektrum von brachialer bis zu struktureller Gewalt reicht. Wie schon bei *2001* verschmelzen Protagonist und Antagonist; Alex ist Täter und Opfer zugleich, ähnliches gilt für die Gesellschaft, die Behörden, die Polizei, das Gefängnis.

5.2.2 Das Gesicht des Bösen

Im Gegensatz zu HAL hat Alex ein menschliches Gesicht. Es wäre spannend zu wissen, was Lombroso, der fanatisch Fotos von Verbrechern sammelte, über die Großaufnahme von Alex, mit der der Film beginnt, gedacht hätte.

Der sadistische Kriminelle Alexander DeLarge schaut direkt in die Kamera. Sein Blick ist ein wenig geneigt und markant. Seine blauen eiskalten Augen durchdringen uns gleichzeitig, so als ob man die Anspannung regelrecht spüren könnte. Auf dem rechten Auge trägt er eine falsche schwarze Wimper auf dem unteren einen Wimpernkranz. Diese künstliche Wimper markiert, so meint Seeßlen, den sadistischen Impuls des Blickes von Alex.¹⁶¹ Sie betont auf jeden Fall einen androgynen Zug und vielleicht auch eine gewisse Zerrissenheit. Auf dem Kopf trägt er einen Melonenhut, um seinen Mund spielt ein schiefes Lächeln, das zutraulich, aber auch kaltblütig erscheint. Sein Gesicht wird etwas von der Seite beleuchtet und verleiht ihm eine

¹⁶⁰ Stephen Mamber, „A Clockwork Orange“, S. 50.

¹⁶¹ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 48.

In den Filmen: *2001: A Space Odyssey* ist das Auge HAL Bedrohung und Omnipräsenz. Im Film *The Shining* haben wir den Blick des Jungen Danny, der die Spiegelung des Grauens, des Bösen, offenbart.

wärmere, fast schon orangefarbene Tönung. Im Hintergrund hört man elektronisch-synthetische Musik (Wendy Carlos), seine Schultern bewegen sich durch seine Atmung leicht aufwärts und verleihen der Szene eine beunruhigende Atmosphäre. Eine Zoom-out Einstellung zeigt uns Dim, Georgie und Pete, die ebenfalls die „Droogs“-Uniform tragen. Der Raum öffnet sich durch Zoom-out weiter, wir sehen eine Pop-Art-Sado-Maso Einrichtung, (siehe Abbildung) z.B. nackte Mannequinplastiken mit z.T. gespreizten Beinen und Kerzen auf dem Bauch, die als Tisch fungieren.



Abbildung 18

In dieser futuristischen Milchbar befinden sich auch andere Jugendliche, die ähnlich wie die vier Droogs ausschauen. Das Bild wird zu einer Totalen des Handlungsraums. Alex' Stimme als innerer Monolog leitet die erste Szene ein, während er sich mit seinen Freunden in der Milchbar mit synthetischen Drogen aufpeppt, um sich für einen weiteren brutalen Abend vorzubereiten.

*“Milk plus vellocet or synthemesc or dren crom which is what we were drinking. This would sharpen you up and make you ready for a bit of the old ultra-violence.”*¹⁶² [TC: 00:00:50-00:02:18]

Alex spricht wie erwähnt Nadsat, eine fiktive Sprache, die im Roman als *„rhythmischer Slang und ein bisschen „Zigeunergerede“ beschrieben wird, der slawische Wurzeln hat; die Sprache der Propaganda und der unterschwelligen Beeinflussung* [Übers. L. B.].¹⁶³

*“He speaks in an argot called Nadsat, described by someone in the book as “Odd bits of old rhyming slang. A bit of gypsy talk, too. But most of the roots are Slav. Propaganda. Subliminal penetration.”*¹⁶⁴

Diese seltsam klingende Sprache kann auch als ein Mittel zur Distanzierung angesehen werden, (oder auch als Antisprache, die im Kontrast zur Amtssprache und der Gesellschaft steht), das

¹⁶² *A Clockwork Orange*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1971.

¹⁶³ Stephen Mamber, „A Clockwork Orange“, S. 49

¹⁶⁴ ebd., S. 49.

zusammen mit der Zoom-out-Einstellung eine Methode darstellt, die den Zuseher abhält, sich unmittelbar mit dem Erzähler zu identifizieren. In der nächstfolgenden Szene kommt es wieder zu einem distanzierten Blick in Bezug auf die Gewaltdarstellung. Zuerst ist eine nahe Kameraeinstellung zu sehen, die auf eine Alkohol-Flasche gerichtet ist, welche mit der Einstellung eine Rückwärtsbewegung – und damit sowohl Erweiterung des Blickfeldes als auch Distanzierung vom Geschehen - evoziert, die den liegenden betrunkenen Obdachlosen Tramp (Paul Farrell) präsentiert, der ruhig vor sich her singt. Das Bild klinkt wieder in eine Totale Einstellung ein. Ein Gegenschuss wird in der Totalen auf die Bande Alex' eingeleitet, die sich dem Obdachlosen nähert. Im weiteren Verlauf ertönt wieder die Stimme des Erzählers, der in seinem Nadsat Jargon seine Missgunst gegenüber dem alten Obdachlosen äußert.

*“One thing I could never stand was to see a filthy, dirty old drunkie howling away at the filthy songs of his fathers and going "blerp blerp" in between as it might be a filthy old orchestra in his stinking guts.”*¹⁶⁵ [TC: 00:02:55- 00:03:10]

In der weiteren Abfolge setzt Alex gewaltsam seinen Stock auf den Bauch des Mannes und eine Großaufnahme zeigt Alex' Halbprofil, wie er auf den Obdachlosen sadistisch mit einem Lächeln hinabblickt, ehe alle vier auf ihn einschlagen. Diese formale Montage aus Zoom-out, Totale und Großaufnahme, ist oftmals im Film zu finden, ehe eine gewalttätige Tat geschieht: die Zoom-out-Operation und Totale als Distanzierung, die Großaufnahme hingegen als Darstellung des Bösen. Das immergleiche Gesicht mit dem schiefen Lächeln wird durch die Großaufnahme verstärkt. Eine ähnliche Sequenz können wir in der nächsten Szene, bei der Konfrontation mit einer rivalisierenden Gang, beobachten. Wie schon Béla Balázs in seinem Werk *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* über die Großaufnahme schreibt, ist „die Großaufnahme [...] die Poesie des Films.“¹⁶⁶ Der Regisseur bewegt „mit der Großaufnahme unser Auge“¹⁶⁷ und präsentiert den wesentlichen „Moment der eigentlichen Handlung“¹⁶⁸. Im Gegensatz zur Totalen, bei der, wie Balázs betont, es sich nur um „eine Orientierung“¹⁶⁹, eine Handlungshilfe, handeln kann, zeigt die Großaufnahme Alex nicht nur in seiner optischen Wesensart, sondern zeigt auch seine „psychischen Tatsachen [...] die Einzelheiten“¹⁷⁰ seines Bestrebens. Sie zeigt seine Intention, den Genuss seiner Tat, seines Handelns auf.

¹⁶⁵ *A Clockwork Orange*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1971.

¹⁶⁶ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 53.

¹⁶⁷ ebd., S. 50.

¹⁶⁸ ebd., S. 50.

¹⁶⁹ ebd., S. 50.

¹⁷⁰ ebd., S. 52.

„Einleitende Szene“



Close-up



Zoom-out



Wide shot

Abbildungen 19-21

„Gewaltdelikt gegen den Obdachlosen“



Zoom-out



Wide shot



Close-up

Abbildungen 22-24

„Rivalisierende Gang“



Zoom-out



Wide shot



Close-up

Abbildungen 25-27

Zudem wird Alex' Liebe zur Musik Ludwig van Beethovens deutlich, den er „Ludwig Van“ nennt. Alex hat in seinem Zimmer ein großes Beethoven-Poster an der Wand. Zu Hause angekommen, klebt Alex seine falsche Wimper an den Spiegel, verfrachtet seine Beute in eine Schublade, begrüßt sein Haustier, -passender Weise eine Pythonschlange-, und legt eine Kassette mit Beethovens Neunter ein. Die Kamera zoomt zuerst auf das Poster Beethovens, bis zu Beethovens scharfen Augen, dann bewegt sie sich weiter zum Bild einer nackten Frau mit gespreizten Beinen und weiter zur „biblisch-teuflischen“ Schlange, die sich zwischen ihren Beinen bewegt und ihren Kopf, wie Seeblen schreibt, „gegen diesen imaginären Punkt von Lust

und Geburt streckt.“¹⁷¹ Die Kamera geht weiter, fokussiert vier blasphemisch-nackte tanzende Jesus-Figuren aus Porzellan auf einem Tisch und hebt im Takt der Musik in Detailaufnahmen die Dornenkrone und die Wundmale der Figuren hervor. Wir sehen eine Spiegelung zu Alex, der in Ekstase die Neunte Symphonie anhört.

Alex sieht sich in seinen Tagträumen mit der Klimax der Musik als blutrünstigen Vampir lachend wieder, ein Bild wie das des Grafen Dracula aus den Hammer-Horrorfilmen¹⁷². Es folgt eine Reihe schrecklicher Bildabfolgen, wie Explosionen, Naturkatastrophen und einer Frau, die am Galgen hängt. Die schnelle Aneinanderreihung der Bilder stellt den Höhepunkt von Alex' natürlichem Wesen dar: Die Symphonie verleiht seinen mentalen Bildern von „Ultra-Gewalt“ einen Rhythmus. Die Musik Beethovens ist für ihn wie Zündstoff, ein Katalysator zur Gewalt, in ihr wird er zum Monster und kann sein wahres Ich ausleben. Zudem zeigt sie eine Dualität zwischen Gutem und Bösem, zwischen Sünde (die Schlange, die nackte Frau) und der göttlichen Instanz (der Musik Beethovens). Alex verschmilzt mit Beethoven, dem Künstler, dem Revolutionär, und lebt seine grausamen Fantasien mit seiner Musik aus. Beethoven wird zu seinem persönlichen Künstler des Bösen.



Abbildung 28

Abbildung 29

“As I slooshied I knew such lovely pictures.“¹⁷³ [TC: 00:19:09-00:19:20]

Das Thema, das Kubrick in dieser Szene visualisiert, ist der freie Wille Alex'. Spezialist*innen sagen über Beethovens Neunte, sie klinge „erhaben“ und „humanitär“, enthalte aber auch „aggressive und impulsive“ Passagen und ermögliche so freie Interpretationsmöglichkeiten.¹⁷⁴ Alex wählt die Musik, um seine bösen Vorstellungen auszuleben.

¹⁷¹ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 192.

¹⁷² ebd., S. 192.

¹⁷³ *A Clockwork Orange*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1971.

¹⁷⁴ Galia Hanoch-Roe, „Beethoven's Ninth“, S. 171.

Was in dieser Sequenz auch bildlich vermittelt wird, ist der sogenannte Kuleshow-Effekt¹⁷⁵, eine Montage die „semiosische“¹⁷⁶ Wirkungen deutlich macht, dass sich Gewalt und Sex miteinander vermischen, wenn ein freier Wille auf die Welt freigelassen wird. Kubrick verwendet schnell eingefügte Aufnahmen und Nahaufnahmen von Beethoven und anderen Bildern im Kopf von Alex, um dem Betrachter eine subjektive Einsicht seiner Mentalität zu vermitteln.

Wir sehen ähnliche visionsartige Momente Alex' (die als visuelle Pforte für seine Wunschvorstellungen betrachtet werden können) im zweiten Kapitel, als er sich in der Bibliothek befindet. Man sieht ihn (und er sieht sich) als Römer, der Jesus mit einer Peitsche schlägt oder als Krieger, der seine Feinde tötet und die Frauen der Feinde bekommt. Eine weitere Wunsch-Traumvorstellung ist im letzten Abschnitt des Films zu sehen als Alex, wieder seinem alten bösen Ich verfallen, vor einem enthusiastischen viktorianischen Publikum mit einem Mädchen sexuelle, akrobatische Praktiken vollzieht.

Wäre Alex eine real-existierende Person und keine Filmfigur gewesen, hätte Lombroso ihn wahrscheinlich in der Kategorie der modernen Verbrecher eingestuft, die des „*pazzo morale*“, des moralisch Verrückten. Interessant ist, dass sich nicht nur einige physiognomische Züge decken: „*weiche Stimme, heller Kolorit, dünne Lippen und fehlender Bart*“,¹⁷⁷ sondern sich auch psychologische Merkmale in der Figur Alex' wiederfinden: „*mangelnde Reue, Gleichgültigkeit, Zynismus, übertriebene Lüsternheit*“¹⁷⁸ usw.

„Gewaltphantasien“



Abbildung 30



Abbildung 31



Abbildung 32

¹⁷⁵ Der Kuleshow-Effekt ist nach dem sowjetischen Filmemacher Lew Wladimirowitsch Kuleschow (1899-1970) benannt. Als Experiment hat Kuleschow einen Kurzfilm geschnitten, der in erster Linie eine Großaufnahme eines menschlichen Gesichts mit neutralem Ausdruck verwendete. Das Gesicht wurde mit Zwischenschnitten versehen, indem bestimmte Gegenstände und Menschen einem Publikum gezeigt wurden. Zu sehen war der Mann, der die Suppe betrachtete. Das Publikum glaubte, er sei hungrig. Als er das tote Kind betrachtete, dachten sie, er sei traurig. Und als er die Frau ansah, dachten sie, er sei von Wollust überwältigt. Doch in allen drei Fällen war die Kameraeinstellung des Mannes genau dieselbe. Der Kuleshow-Effekt demonstriert, dass in einigen Fällen eine Folge von Bildern mehr Bedeutung vermitteln konnte, als eine herkömmliche einzelne Aufnahme.

¹⁷⁶ Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, S. 30.

¹⁷⁷ Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente*, S. 1468.

¹⁷⁸ ebd., S. 1468.

5.2.3 Die Maskierung Alex'

Masken spielen in den Filmen Kubricks eine wichtige Rolle, etwa in *Eyes Wide Shut* (1999), welcher die militärische Logik des „*Sehens-ohne-gesehen-zu-werden*“¹⁷⁹ gleichsam auf den zivil-sexuellen Körper anwendet. Voyerismus wird auch bei *A Clockwork Orange* widergespiegelt und die Masken selbst setzen zu sprechen an. Die Clownmaske mit der dicken Nase, mit der Johnny Clay den Überfall in *The Killing* begeht, ähnelt den Masken der Droogs. Bei den Überfällen auf den Schriftsteller und seine Frau sowie die Katzenlady Mrs. Weathers im ersten Teil des Filmes, tragen Dim, Georgie und Pete Clownmasken, während Alex sich als Anführer mit einer Phallus-Maske von ihnen unterscheidet.

Beim ersten Überfall, den wir miterleben, schleicht sich die Gruppe an die postmoderne Villa des Schriftstellers Frank Alexander heran. Sie tragen noch keine Masken sondern nur ihre Uniformen.

Mit der Ausrede, dass ein Freund einen schrecklichen Autounfall gehabt habe, verschaffen sie sich Zugang. Als Mrs. Alexander die Tür öffnet, stürmt die Bande das Haus. Alex, der ihr zuerst den Rücken zugewandt hat, dreht sich um. Er trägt eine rote Phallusmaske, „[...]eine Mischung aus *Pinocchio* und *Rumpelstilz*“¹⁸⁰ und schreitet ruckartig mit den anderen Droogs Mitgliedern, die clownartige Masken tragen, ins Haus hinein. Es folgt eine visuelle Orgie der Gewalt, in der die Opfer geschlagen, getreten und geknebelt werden, und die auf der Tonebene durch Alex' Darbietung des Liedes *Singin' in the Rain* ein verstörendes Gesamtbild schafft.

Diese Szenen sind meistens in Totalen (Halbtotale) und weitwinkligen Einstellungsgrößen dargestellt, während die Opfer, die Alexanders, in Naher oder Großaufnahmen gezeigt werden. Anschließend nimmt Alex eine Schere und schneidet zuerst das Kleid Marys auf, die splitter nackt vor ihm steht. Dieser aggressive Akt wird durch das Tragen seiner vulgären Maske noch intensiviert. Im weiteren Abschnitt der Szene wendet sich Alex dem Schriftsteller, der geknebelt am Boden liegt und zu Alex' Handeln hochschauen muss, zu. Ein Stück der Phallusmaske schreitet in der oberen Einrahmung des Bildes ein. Wie eine symbolische Penetration verschont sie den Schriftsteller, sowie auch das Publikum nicht. Als nächstes wird Alex kniend gezeigt, wie er mit seiner Maske zur Kamera gerichtet ist. Die Phallusmaske richtet sich als Gewaltaktion gegen die Öffentlichkeit.

¹⁷⁹ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 56.

¹⁸⁰ ebd., S. 190.

„Übergriff beim Haus des Schriftstellers“



Abbildung 33

„Clownsmaske“ in *The Killing* (1956)



Abbildung 34

Diese Szene zeigt deutlich, wie der Autor Georges Buraud schreibt, dass das „Tragen einer Maske“ zu „neuen Kräften“¹⁸¹ verleite. „Das Tragen einer Maske stachelt uns dazu an, zu handeln, uns anzustrengen, uns selbst zu übertreffen.“¹⁸² Die grotesken Masken, die Alex und seine Gruppe aufsetzen, kommen denen der Karnevalsmaskerade nahe. Sie äußern eine Entsagung auf Kultur zugunsten des „tierischen Genusses.“¹⁸³

Alex unterscheidet sich von den anderen Kumpanen durch die Phallusmaske. Er ist der Anführer, der Täter und der Aggressor. Im Gegensatz zu den vorigen Szenen, in denen wir teilweise ein immer statisches gleiches Gesicht von Alex sehen, transformiert ihn die Maske zu seinem wahren Ich. Ein Wesenszug des Maskenspiels und der Rituale ist, dass der Träger der Maske in rituelle Akte, in eine damit verbundene Rolle hineinschlüpft, sie übernimmt und mit ihr verschmilzt, sodass im Extremfall er sich selbst verwandelt.¹⁸⁴ Die Maske fungiert nicht nur, um das Gesicht des Protagonisten Alex zu verhüllen oder um seine Anonymität zu schützen, sondern gewährt ihm, einer Auslebung nicht legaler Wünsche und Bedürfnisse nachzugehen¹⁸⁵, und transformiert ihn zum wahrhaftigen Täter.

„Die Maske anlegen, den Kriegsschmuck, den Harnisch, aber auch die Clownsnase, bedeutet zur Tat zu schreiten, zum radikalen Sender zu werden und zur Verweigerung des Empfangs (des Schlages wie des Wortes).“¹⁸⁶

Eine geläufige Praxis im Film ist, „das Innenleben von Figuren durch äußere Gestaltungsmerkmale“¹⁸⁷ auszuführen. So scheint es nachvollziehbar, wenn im Falle Alex' die

¹⁸¹ Michel Ciment, *Kubrick*, S. 75.

¹⁸² ebd., S. 75.

¹⁸³ ebd., S. 75.

¹⁸⁴ Yvonne Augustin, *Clownsmasken im Film: Wie Maskierungen kulturelle Ängste enthüllen*, S. 74.

¹⁸⁵ ebd. S. 87.

¹⁸⁶ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 57.

¹⁸⁷ Yvonne Augustin, *Clownsmasken im Film: Wie Maskierungen kulturelle Ängste enthüllen*, S. 115.

Maske sein Innenleben personifiziert und somit seine Wünsche, seine Seele und sein wahres Ich zum Ausdruck bringt.

Eine weitere Szene, wo Alex die Maske des Phallus trägt, ist beim Angriff auf die Katzenlady Mrs. Weathers [TC: 00:36:06-00:43:06]. Der sexuelle Voyeurismus wird in dieser Szene zur Hauptsymbolik. Schon in der Raumausstattung der Kunstsammlerin ist dies sichtbar, da das Zimmer voll gepackt mit erotischen Bildern und Gegenständen ist. Die Decke des Zimmers ist in Grün gehalten, auf dem Boden befindet sich ein roter Teppich. Mrs. Weathers befindet sich in der Mitte des Zimmers, umgeben von ihren Katzen, und nimmt eine Pose mit gespreizten Beinen ein. Man sieht, wie sie Yoga praktiziert und die fast immer gleichen Bewegungen (Beine nach oben gestreckt oder gespreizte Beine nach unten gedrückt) vollzieht, während sie die Körperhaltungen der nackten Frauen auf den Gemälden im Raum einnimmt. Sie trägt eine grünen Yogabody und eine weiße Strumpfhose, die mit der visuellen Perspektive übereinstimmen: Grüne Zimmerdecke mit Overall, die weiße Strumpfhose mit den danebenliegenden Katzen und ihr rotes Haar mit dem Teppich. In der hintersten Ecke des Raumes steht ein Tisch, auf dem sich ein Kunstobjekt im Stile eines Riesenphallus befindet und gleich daneben befindet sich die Tür, durch die Alex einschreitet.



Abbildung 35

Grundsätzlich dringt hier nur Alexander in das Haus ein und überrascht Mrs. Weathers, die kurz davor die Polizei allarmiert hat. Alex begutachtet den riesigen Plastik-Penis auf dem Tisch, veräppelt sie und schlägt auf das Kunstobjekt ein.

Die Szene wird mit einer weiteren bewegenden Szene verstärkt, wie ein „Totentanz“¹⁸⁸, indem Mrs. Weathers mit einer Beethoven Statuette Alex angreift, welcher den Plastikphallus als Schutz nimmt und um sie herumtänzelt. Es folgen durch Bewegung intensivierte Kameraeinstellungen, die in der mise-en-scène, durch die schnellen Schnitte, eine 360 Grad dem Uhrzeigersinn entgegengesetzte Perspektive bilden. Die bewegende Kamera zeigt zuerst Mrs. Weathers in einer subjektiven Einstellung und mit bewegenden Kamerafahrten, wie sie

¹⁸⁸ Michel Ciment, *Kubrick*, S. 66.

wild um sich schlägt und Alex von der Seite den Angriffen ausweicht. Die Positionen werden oftmals vertauscht, sodass Alex auch in POV abgebildet ist. Die Musik *La Gazza Ladra* von Gioachino Rossini verleiht der Szene ein Gefühl der Bewegung und einen humorvollen Unterton.

Zum Schluss sieht man Alex in Froschperspektive, wie er auf die am Boden liegende Kunstsammlerin mit dem Phallus einschlägt. In dieser Einstellung bewegt sich die Kamera kurz nach vorne auf den Mund von Mrs. Weathers zu, schreitet aber schnell wieder nach hinten und ahmt die nachfolgende schwunghafte Bewegung von Alex nach. In Froschperspektive sieht man, wie er von oben auf den Mund der Frau einschlägt. Diese Froschperspektive ist eine ungewöhnliche Perspektive, Alex erscheint im Bild horizontal, im Vergleich zur vorherigen Einstellung spiegelverkehrt und etwas auf die Seite gerichtet und scheint den Gesetzen der Schwerkraft zu trotzen. Ein Schnitt folgt und man sieht schnelle Bildfolgen der diversen Kunstbilder im Zimmer, die so rapide eingefügt werden, sodass es scheint, als würden sie sich überlagern: der Mund im Mund, eine Hand die nach einer Brust greift, eine Hand die über eine Vulva streift und zuletzt wieder der Mund im Mund, eine „subliminale Penetration“. Alex tötet Mrs. Weathers und die Kunst, die der Phallus repräsentiert sowie die ganze Welt um sie herum, der Haute-Bourgeoisie, der Popkultur.



Abbildung 36



Abbildung 37

Auch hier wird eine doppelte symbolische Einstellung gebraucht, Alex trägt die Phallusmaske im Gesicht und das Phallusobjekt in den Händen und wird zum Übeltäter. Durch die bewegende Kamera und die körperlichen Bewegungen wird Alex wieder zum vollkommenen Aggressor transformiert. Durch das Anlegen der Maske zusammen mit seiner Verkleidung ahmt er fast „*automatisch die [...] assoziierten Bewegungen*“¹⁸⁹ nach. Die „Maskierung“ und das „*Bewegungsverhalten [...] Mimik*“¹⁹⁰ haben Einfluss auf die Emotionen und zeigen die wahre Identität der Figur auf.

¹⁸⁹ Yvonne Augustin, *Clownsmasken im Film: Wie Maskierungen kulturelle Ängste enthüllen*, S. 93.

¹⁹⁰ ebd., S. 93-94.

Die üppigen Häuser im Stile der Popart, sei es von Mr. Alexander, wie auch bei Mrs. Weathers (obwohl bei Mrs. Weathers die erotische häusliche Komponente im Vordergrund steht) repräsentieren einen privaten Rahmen, einen sicheren Kontext in einer recht wohlhabenden Gesellschaftsschicht. Das Haus könnte in diesem Kontext eine katoptrische Erscheinung (welches sich widerspiegelt, nach dem Paradigma Umberto Ecos über die Spiegel: *Sugli specchi e altri saggi*) sein und gibt uns einen klaren sozialen Kontext wieder.

Im Moment, in dem Alex erscheint, stellt er dieses vorkonstruierte System auf den Kopf. Er erscheint mit der Phallusmaske und bringt durch seine aggressiven Aktionen alles durcheinander. Er veräppelt die Vision der Kunstsammlerin von Erotik, indem er den Phallus, das Kunstwerk und die sexuellen Bilder und somit die kulturelle, künstlerische Komponente diskreditiert.

In der Einstellung, in der Alex mit dem Phallusobjekt um Mrs. Weathers umhertanzt, bis er sie schließlich tötet, erzeugt die Kamera (d.h. der Spiegel als Sender oder agierender Kanal nach Umberto Eco) durch die mise-en-image und der Montage kontinuierliche „*Illusionen der Wirklichkeit*“¹⁹¹, die den Bildern eine größere Wirkung verleihen und die Gewaltaktionen des Protagonisten extremisieren. Umberto Eco spricht hier von einer vor-katoptrischen mise-en-scène, "*la messa in scena procatottrica*"¹⁹² und all diese „*semiotischen Kunstgriffe*“ "*artifici semiotici*"¹⁹³ können auf diese Weise die Gewalt und Bosheit akzentuieren und stellen die Interpretationsregeln für ihre Entschlüsselung in Frage. Wir haben es mit einem dreifachen Gewaltakt zu tun: Alex dringt in den Raum (den physischen Ort) ein, wendet Gewalt gegen die Person/en an und greift die kulturelle Gesellschaftsordnung, in der sich die Person befindet, (sozialen kulturellen Kontext) an. Diese Veranschaulichung lässt sich in den vorigen Szenen betrachten, am ausdrücktesten sind jene mit den vier Personen, der Familie Alexander, Mrs. Weathers und dem Obdachlosen Tramp.

Nachdem Alex die Frau umgebracht hat, flieht er aus dem Haus, draußen erwarten ihn seine Droogs. Alex zieht sich seine Maske aus und wird daraufhin von Dim mit einer Milchflasche ins Gesicht geschlagen. Dies kann auf mehrere Arten gedeutet werden, durch das Ablegen der Maske legt er auch sein wahres Ich weg, er demaskiert sich dem Publikum. Die Flasche zersplittert figurativ sein Ich. Alex' freier Wille wird annähernd gebrochen und diese symbolische Annahme wird im nächsten Kapitel sichtbar.

¹⁹¹ Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, S. 29.

¹⁹² ebd., S. 29.

¹⁹³ ebd., S. 30.

„Übergriff auf Mrs. Weathers“



Abbildungen 38-40

5.2.4 „Ludovico-Programm“

Der Mechanismus der Maschine, die Alex umkrempelt, ist ein schleichender Prozess im zweiten Akt des Films. Die alte Gefängnisordnung gilt als überholt, da ihre Methoden nicht effizient sind und die Verbrecher nicht resozialisierbar erscheinen.

Hier hätte sich Lombroso wiedergefunden: die Identifizierung des Kriminellen, um daraufhin ein Behandlungssystem zu kreieren, um die Person ihres Temperaments und ihres Charakters zu berauben oder besser noch, um sie „zu heilen“ und „normalisiert“ wieder in die Gesellschaft zu entlassen.

Nach der Selektion des Ministers wird Alex für das sogenannte „Ludovico-Programm“ ausgewählt. Das Ziel der ärztlichen Behörden besteht nun darin, Alex wie eine Maschine umzuprogrammieren und ihn zu optimieren, sodass er gewaltlos wird und seinen sexuellen Neigungen nicht mehr nachkommen kann. Bei seiner Ankunft im Gefängnis wird Alex sein gesamter Besitz abgenommen, einschließlich seines Namens: er heißt nun 655321.

*“You are now 655321. It is your duty to memorize that number.”*¹⁹⁴ [TC: 00:47:14-00:47:20]

Alex wird im weiteren Verlauf von allen Mitarbeitern des Gefängnisses so genannt, sei es vom Gefängnispriester [TC: 00:57:35], wie von den Pflegern. Diese Zahl scheint die Fehlfunktion der Figur vorwegzunehmen; in der Tat, anstatt eine logische Folge von Zahlen zu schaffen, wie in einem Countdown 6-5-4-3-2-1, bricht die doppelte Fünf die Einheit und Logik des Namens auf. Diese zweite Zahl 5 kann als Fehler angesehen werden, als eine Entgleisung, die die bevorstehende Fehlfunktion von Alex ankündigt.¹⁹⁵ Zudem fallen gleich die Gefängnis-

¹⁹⁴ *A Clockwork Orange*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1971.

Um den Menschen die Identität zu entziehen, wird der Name entfernt und durch eine Nummer ersetzt, eine Modalität, welche sich in der Geschichte wirklich ereignet hat, vor nicht allzu langer Zeit und nicht nur in Gefängnissen.

¹⁹⁵ Antoine Prévost-Balga, „Three Kubrickian Machinic Characters and their Technical Malfunctions“, S. 13.

parameter auf, die an Recht und Ordnung erinnern. Seine Zahl ist sein neuer Name und er muss nun das machen, was ihm befohlen wird. Im Folgenden wird der Zuschauer auf diese peniblen Ordnungsrichtlinien aufmerksam gemacht. Gefangene müssen in einer Szene sich wie automatische Maschinen verhalten; zum Beispiel werden ihre Schritte durch Linien auf dem Boden vorbestimmt, die ihnen zeigen, wo sie gehen und anhalten müssen. Alles ist strengstens vorgegeben.¹⁹⁶



Abbildung 41



Abbildung 42

*“Are you able to see the white line painted on the floor directly behind you 655321? (...) Then your toes belong on the other side of it!”*¹⁹⁷ [TC: 00:47:34-00:47:45]

Das Gefängnis wird als ein Ort der Erlösung dargestellt, in dem Gefangene lernen, wie sie am Mechanismus der idealen, guten und gerechten Gesellschaft teilnehmen können. Nachdem der neue Innenminister Frederick (Anthony Sharp) dem Gefangenen einen Besuch abstattet und ihn ausfragt, was er verbrochen habe, sieht er Alex für seine Zwecke geeignet und wählt ihn als Probanden für sein „Ludovico-Programm“ aus:

*“He's enterprising aggressive outgoing young bold vicious. He'll do.”*¹⁹⁸ [TC: 01:02:00-01:02:10]

Seiner Meinung nach ist die Ludovico-Kur ein neues, effizienteres System. Die Technik bestehe jedoch nicht darin, zu lernen oder moralisch zu verstehen, was gut und gerecht sei, sondern vielmehr darin, sich anzupassen und das Schlechte zu verhindern. Diese Konditionierungstechnik erhöht den Grad der Entmenschlichung der Gefangenen. Vor der ersten Sitzung bekommt Alex von der Assistentin Dr. Branom, Assistentin von Dr. Brodsky, dem Leiter des Ludovico-Programms, ein Serum injiziert, ein Medikament, das er jedes Mal

¹⁹⁶ Das Sujet der Maschine hat in Kubricks Filmen einen hohen Stellenwert. HAL als Artificial Intelligence in *2001: A Space Odyssey*, welcher von seinen Herstellern und von HAL selbst, als nahezu perfekt betitelt wird und der versucht, die Menschen zu ersetzen. Auch die Mechanisierung des Menschen spielt in seinen Filmen eine große Rolle, wie etwa im Film *Full Metal Jacket*, wo die Soldaten zu gesteuerten, emotionslosen Apparaten gemacht werden oder wie der Staat und die Medizin in *A Clockwork Orange*, die Alex umformen wollen, damit er sich der Gesellschaft anpasst. Die Maschine ist einerseits für den Menschen notwendig, andererseits stürzt sie die Figuren in der Kubrickianischen Welt oftmals ins Verderben.

¹⁹⁷ *A Clockwork Orange*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1971.

¹⁹⁸ ebd.

nach jedem Essen verabreicht bekommt. Am nächsten Tag findet die Prozedur statt. Alex wird in eine Zwangsjacke in der ersten Reihe des „Kinosaals“ gesteckt, wo er mit aufgespreizten Augen, mit Augenklemmen versehen, diverse aggressive Filme anschauen muss. Im hinteren Teil des Kinosaaes befinden sich Ärzte, Dr. Brodsky, Dr. Branom sowie weitere Ärzte, die das Versuchskaninchen mustern. Die Anfangseinstellung ist eine Totale, sie schreitet immer wieder zu den Filmausschnitten in Halbnaher Einstellung oder in Großaufnahme des Protagonisten Alex und der Ärzte ein. Es folgen beklemmende „Versuchsanordnungen, Bilder, denen der Proband“¹⁹⁹ (und vielleicht auch der Zuschauer) nicht entfliehen kann.

Die Narratorstimme Alex wird hörbar, und man erfährt, wie er seinen Zustand wahrnimmt. Der innere Monolog, der mit der Erzählerstimme, der Stimme aus dem Off Alex wieder umrahmt wird, differenziert sich jetzt mit dem Protagonisten. Der Innere Monolog, wie Eisenstein es als „linguistische Organisation des Unterbewußten[...]"²⁰⁰ definierte, kann beim Zuseher wieder bestimmte Gedankenverbindungen schaffen. Während sie im ersten Akt, Alex' Lust und Freude der bevorstehenden aggressiven Tat verkörperten, fängt die Erzählerstimme im Off, seinen Zweifel und seine Angst darzustellen.

*“I was bound up in a straitjacket and my gulliver was strapped to a headrest with wires running away from it. Then they clamped, like, lid-locks on me eyes so that I could not shut them, no matter how hard I tried. It seemed a bit crazy to me but I let them get on with what they wanted to get on with.”*²⁰¹ [TC: 01:08:35-01:09:52]

Die Videos zeigen entsetzliche Bilder von großer Brutalität und Vergewaltigung und besitzen eine starke Ähnlichkeit zu den Taten von Alex und seiner Droogs. Anfänglich gefallen ihm die „Horrorshow“ Bilder, die er mit dem Nadsat Slang umrahmt:

*“Soon our dear old friend the red, red vino on tap [...] began to flow.”*²⁰² [TC: 01:09:42-01:09:53]

Doch je mehr er den Schreckensbildern ausgeliefert ist, umso deutlicher beginnen seine Sinneswahrnehmungen zu schmerzen. Die Medikamente, die er kurz davor bekommen hat, zeigen ihre Wirkung und lösen in ihm Übelkeit und Fluchtreiz aus. Dr. Brodsky wird daraufhin gezeigt, wie er kalt den anderen Ärzten über die Wirkung der Drogen auf Alex unterrichtet. Am nächsten Tag findet dieselbe Prozedur statt, mit Wochenschau-Filmen über Kriegsbilder der

¹⁹⁹ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 199.

²⁰⁰ Felicitas Pommerening, „Die Dramatisierung von Innenwelten im Film“, S. 170.

²⁰¹ *A Clockwork Orange*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1971.

²⁰² ebd.

Nationalsozialisten. Diesmal jedoch sind die Filmabschnitte nicht von den Schreien der Opfer begleitet, sondern von der Musik Beethovens.²⁰³ In Großaufnahme sehen wir seinen Schmerz, er schreit und wehrt sich dagegen. In einer Detailaufnahme auf sein Auge brüllt er, dass es eine Sünde sei, Ludwig Van so zu missbrauchen. Marcus Stiglegger fasst es auf als „*Sehen müssen als Strafe und Therapie*“²⁰⁴, welches zur selben Zeit ein Zugeständnis für die „*Kraft des filmischen Bildes*“²⁰⁵ ist. Alex' Heilungsprozess wird eingeleitet und in zwei Wochen wird er freigelassen.

Kubrick trifft eine ähnliche Wahl wie der Regisseur Fritz Lang im Film *Metropolis* bei der Transformation Marias (Brigitte Helm). Der Blick Alex' erscheint als schwarzes und teuflisches Auge im ersten Kapitel, das uns direkt im Filmapparat anschaut und Inbegriff des verrückten und gewalttätigen Alex ist.²⁰⁶ Während der Ludovico-Behandlung ist Alex gezwungen, seine Augen durch Klemmzangen offen zu halten und sich Bilder unsägliches Gewalt anzusehen. Das Auge stellt sich nicht nur als Brutstätte für Alex „*destruktive Energien – beziehungsweise als Ansatzpunkt einer entsprechenden Gegentherapie*“²⁰⁷ heraus, sondern auch als Portal für das latente.

Die Perspektive der Großaufnahme auf das Auge kann auch beim mechanischen, artifiziellen „Körper“ HALs in *2001: A Space Odyssey* gelegentlich das Unterbewusste hervorheben. Obwohl man davon ausgehen kann, dass es sich bei HAL um ein Computersystem handelt, wird durch die Großaufnahme sowie die Montage, der Schrecken, wie auch das Mitgefühl gegenüber HAL evoziert. HALs Auge, ähnlich wie das Auge von Alex, wird durch die nahe Cadrage auf die äußere Gestalt und den inneren Zustand der Figur spürbar gemacht.

Wie schon von Aristoteles bis hin zum 18. Jahrhundert galt das Auge als „*Spiegel oder Fenster zur Seele*“²⁰⁸, so erscheint es in *A Clockwork Orange* als Zugang für das Böse, welches unmittelbar „*mit dem Unterbewusstsein kommuniziert*.“²⁰⁹ Der Blick wechselt die Richtung. Es gibt von Alex' Seite aus keine direkten Blicke mehr zum Zuschauer, der für die Revolte und Kampfansage bereit ist. Sein Blick ist im Bildkader seitlich verschoben. Er ist ein konditionierter, neuer und milder Alex, der sich nicht mehr traut, seine Opfer bzw. Zuschauer anzugreifen.

²⁰³ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 200.

²⁰⁴ Marcus Stiglegger, „Augen/Blick, Überlegungen zum Motiv des Auges im Film“, S. 72.

²⁰⁵ ebd., S. 72.

²⁰⁶ Tania Varroni, „La tematica dello sguardo nel cinema di Stanley Kubrick“, 28.07.2020.

²⁰⁷ Marcus Stiglegger, „Augen/Blick, Überlegungen zum Motiv des Auges im Film“, S. 72.

²⁰⁸ Christian Kluwe, *Humanität in einer pluralistischen Welt*, S. 95.

²⁰⁹ Marcus Stiglegger, „Augen/Blick, Überlegungen zum Motiv des Auges im Film“, S. 72.

„Ludovico-Programm“



Abbildungen 43-46

Alex begibt sich in dieser Phase des Films auf einen Transformationsprozess, der durch die Ludovico-„Kur“ bedingt ist. Er beginnt sein böses Ich abzusetzen und wird konditioniert zu einer „guten“ Person umgestaltet, auch wenn er im Unterbewusstsein immer noch derselbe ist.²¹⁰

Im ganzen „Ludovico“ Kapitel erscheinen drei Figuren: der Minister, Dr. Branom und Dr. Brodsky, die in ihrer Funktion Alex, den Bösewicht, modellieren. Die drei Figuren fungieren als kalte Apparate des Systems, nehmen Alex als Versuchsobjekt an und sehen den Heilungsprozess als Prämie für medizinische Zwecke (Dr. Branom und Dr. Brodsky) oder als politischen Zweck (Minister Frederik). Auch hier zeigt sich ihre Intention durch ihren Blick. Sobald Dr. Branom ins Krankenzimmer Alex' eintritt, wirkt ihre Art kalt und emotionslos. Sie sieht Alex wie ein gestörtes Kind, welches kuriert werden und lernen muss, dass Gewalt sehr schlecht sei.

Die Verschiebung der Rollen spielt sich genau in den visuellen Einstellungsgrößen und der Lichtauswahl wieder. Frau Dr. Branom erscheint in Großaufnahme, ihr Gesicht seitlich positioniert, während sie Alex von oben bis unten ansieht. Das Sonnenlicht im Hintergrund verstärkt ihren Ausdruck. Ihre Augen funkeln und geben den Ton an. Alex hingegen wirkt angreifbar, er liegt im Bett und wird gezwungen alles hinzunehmen.

Eine ähnliche Bildabfolge zeigt sich auch bei der Szene im Kinosaal. Die hochrangigen Ärzte sind weit weg von Alex, im hintersten Bereich des Saals. Der Hauptarzt Dr. Brodsky schaut zu Alex von oben hinunter und unterrichtet seine Kollegen über die Nebenwirkungen der Droge und das neue Verhalten Alex'. Auch er ist in Großaufnahme zu sehen, und wird rückseitig vom kalten bläulichen Licht angestrahlt, eine klinische kalte Beleuchtung, die den Charakter des

²¹⁰ Beim Film ist es aufgrund der Narration nichts Unübliches, dass menschliche Figuren ihre disponierten Attribute umändern, um die Handlung anzuspornen. Die „Figuren selbst können bestimmte Merkmale“ abgeben und „neue annehmen.“ Vgl. Dennis Gräf, et al., *Filmsemiotik, Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, S. 176.

Arztes und seine Absicht gegen den Protagonisten enthüllt. Das bläuliche Licht lässt ihn wie eine Gottesgestalt erscheinen, der das Verhalten von Alex von seinem Thron aus beobachtet. Für ihn ist Alex nur ein degenerierter Junge, der um jeden Preis kuriert werden muss. Auf die Schreie Alex' und die Bitten, dass er es verstanden habe, dass Gewalt gegen die Gesellschaft ist, wendet sich Brodsky fast lächelnd zu ihm, dass er noch lange nicht kuriert ist.

“*You're not cured yet, boy. [...] You really must leave it to us.*”²¹¹ [TC: 01:15:43-01:16:03]

Die drei Personen finden sich wieder, als Alex nach der Kur auf einer Bühne vorgeführt wird. Der Minister präsentiert ihn stolz vor einem auserkorenen Publikum und weist auf ihn, ehe er sich zu den anderen zweien niedersetzt. Der Minister sieht in Alex einen politischen Opportunismus. Er rühmt das Ludovico-Programm, erklärt, dass seine Partei, wie versprochen, Recht und Ordnung wiederherstellen wird und die kriminelle Gewalt bald Vergangenheit sein wird. Auch hier ist der Blick distanziert, eine Separation des Bildes. Die Funktionäre sind Zuschauer und schauen den Qualen Alex' zu, der bei der Gegenüberstellung einer halbnackten Frau und eines Mannes, die ihn malträtieren, beweist, dass er der Gewalt und der fleischlichen Lust mit Übelkeit und Schmerzen abschwört. Alex wird wie ein Tier präsentiert, in einem theatralen Rahmen auf einer Bühne, mit einem Scheinwerfer auf das Podium gerichtet und zwei Schauspielern, die nach ihrem „Akt“ sich vor dem Publikum verneigen. Er ist den gewaltsamen Aktionen unterworfen. Für die eingeladenen Gäste stellt Alex nur ein Experiment dar. Alex wird regelrecht gefoltert und ist dem Blick der Peiniger ausgeliefert, aber nach Meinung der Ärzte stellt dies ein hervorragendes wissenschaftliches Ergebnis dar.

„Der distanzierte Blick“



Abbildung 47



Abbildung 48



Abbildung 49



Abbildung 50

“*Violence is a very horrible thing. That's what you're learning now.*”²¹² [TC: 01:12:07-01:12:10]

²¹¹ *A Clockwork Orange*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1971.

²¹² ebd.

5.2.5 Der „böse“ Doppelgänger

Im dritten und letzten Akt des Films begegnet der „geheilte“ Alex vier seiner früheren Opfer, dem Obdachlosen Tramp, seinen alten Droogs-Freunden Dim und Georgie und dem Schriftsteller Mr. Alexander. Diesmal verschieben sich die Rollen auf einer Kehrseite, die Opfer rächen sich und werden zu Tätern. Alex begegnet all den Opfern, die er misshandelt hat, und wird von ihnen schikaniert und geschlagen. Alex trifft auf seine Doppelgänger, die in der visuellen Darstellung in ihrem Handeln böse Absichten gegen Alex hegen und eine Spiegelung ihrer selbst sind. In weiterer Folge trifft er auf den Obdachlosen Tramp, ein früheres Opfer von ihm. Ein Schuss, ein Gegenschuss, wird eingeführt, indem der Obdachlose Alex erkennt. Alex wird in einer Großaufnahme gezeigt, als er realisiert, wen er vor sich hat. Alex versucht zu fliehen, erwidert, dass er diesen Mann nie zuvor gesehen habe. Doch Tramp verfolgt ihn bis in die Unterführung, wo weitere Obdachlose auf ihn warten und wo Alex vor Jahren den Obdachlosen mit seiner Gruppe, den Droogs, verprügelt hat. Alex stolpert in seinem Lauf, die Obdachlosen umkreisen ihn und schlagen auf ihn ein. Es folgen ständige Zwischenschnitte, indem wir den Protagonisten kniend, die Hände schützend auf seinem Kopf, und verschiedene Gesichter der Obdachlosen sehen, die mit knirschenden Zähnen und aggressiv leuchtenden Augen durch die Kamera huschen. Es sind mimische Momente, die den Hass und die Gewalt darstellen. Auch hier werden durch die Bewegung, aber auch durch die Großaufnahmen, „*der mimische Ausdruck hervorgehoben*“ und die „*Regungen der Figuren*“²¹³ abgebildet. Die Gruppe der Obdachlosen wird von zwei Polizisten, die wir anfänglich von hinten in Totaler Kameraeinstellung sehen, aufgelöst. Die Polizisten richten Alex auf, der kniend zusammengerollt auf den Boden schaut. Ein Zoom-in wird angeknüpft, das Alex in Großaufnahme präsentiert, wie er erschrocken nach oben schaut und ein verzweifelteres „*Oh no*“ [TC: 01:34:58] von sich gibt. Als Gegenschnitt, in Froschperspektive und Großaufnahme, erscheint Dim, sein ehemaliger Freund als Polizist, der zuerst erstaunt und sich danach scheinbar freundlich, aber zynisch Alex zuwendet:

“*Well! Well, well, well! If it isn't little Alex.*”²¹⁴ [TC: 01:35:03-01:35:12]

In diesen Passagen und auch im Anschluss danach, wird der manichäische Dualismus zwischen Opfer und Täter, zwischen Gut und Böse, zwischen Recht und Unrecht, buchstäblich gebrochen. Der Kriminelle/Aggressor wird nun von seinen früheren Opfern misshandelt.

²¹³ Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 59.

²¹⁴ *A Clockwork Orange*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1971.

Interessanterweise ist auch die Spiegelung der Rollen technisch verkehrt. In den Anfangsszenarien haben wir oft ein Zoom-out betrachten können, indem wir durch das Rauszoomen die Opfer gesehen haben, oder Alex zuerst in Großaufnahme, gefolgt von einem Zoom-out. Der Zoom-out gibt dem Zuschauer die nötige Distanz. Nun da sich die Rollensituation geändert zu haben scheint, haben wir in dieser Szene einen Zoom-in auf Alex, der nun der Betroffene ist. Die beiden Polizisten nehmen Alex fest und machen einen „Spaziergang“ mit ihm. Die bewegende Kamera verfolgt sie von hinten in Halbtotale Kameraeinstellung durch den Wald. Auf den Einwand, dass es nicht sein könne, dass sie die Seiten gewechselt haben und dass er jetzt kuriert sei, antwortet Dim lachend, dass alles lange her sei und er sich an die alten Horrorshow-Tage nicht mehr erinnern könne und Alex solle ihn nicht mit seinem Vornamen nennen, sondern nur „Officer“. Die beiden Polizisten halten bei einem Brunnentrog. Dim ersäuft Alex beinahe und Georgie schlägt gleichzeitig mit einem Gummistock auf ihn ein.²¹⁵ Der Doppelgänger ist wie Alex im Inneren leer ohne Gefühle und wirkt wie eine Maschine.



Abbildung 51



Abbildung 52

*“And don't call me Dim no more, either. Officer, call me.”*²¹⁶ [TC: 01:36:18-01:36:41]

Nach seiner Begegnung mit Dim und George betritt er zufällig und unwissend das Haus des Schriftstellers Alexander, den er terrorisiert und dessen Frau vergewaltigt hat. Diesmal erkennt ihn der Mann ohne Maske nicht wieder und schenkt ihm die Gastfreundschaft als Trost für den „armen Jungen“, der vom Staat mit der Ludovico-Behandlung schikaniert worden ist. Als Alex ein Bad nimmt, ruft Mr. Frank Alexander jemanden an und berichtet dem Empfänger, dass er einen Jungen gefunden habe, der von der Regierung mit teuflischen Mitteln geknechtet worden sei. Frank sieht in der Begegnung mit Alex eine willkommene Art, es der totalitären Regierung heimzuzahlen.

²¹⁵ Diese Szene reflektiert die vorherige Szene im ersten Kapitel, in der Alex seine Autorität über Dim und George durchsetzen muss, indem er sie in den See tritt und Alex seinen Kumpanen Dim, als letzten Akt der Einschüchterung, ins Handgelenk schneidet. Kubrick bereichert die Szene mit Zeitlupe und klassischer Musik, die auf den Rhythmus des Lieds zugeschnitten sind.

²¹⁶ *A Clockwork Orange*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1971.

*“This young boy is a living witness to these diabolical proposals. The people, the common people, must know, must see.”*²¹⁷ [TC: 01:43:42-01:43:50]

Nachdem Alex während eines Bades das Lied "*Singin' in the Rain*" vorsingt, wird in Frank eine schmerzhafteste Erinnerung wach. Man sieht eine ungewöhnliche Großaufnahme, die den Schriftsteller in Froschperspektive mit verzerrtem, leidendem Gesicht zeigt. Ab diesem Moment schwört Mr. Alexander einen eigenen sadistischen, rachsüchtigen, aber auch opportunistischen Racheplan. Mr. Alexander mischt dem Wein Schlafmittel bei und sperrt Alex in einem Zimmer ein, wo er gezwungen wird, die Neunte Sinfonie Beethovens mit voller Lautstärke zu hören. Dies führt schlussendlich dazu, dass er wahnsinnig wird und aus dem Fenster springt.

Der Film vollzieht eine Art Rückwärtsdramaturgie. Im ersten Akt wird der Schriftsteller Alexander geschlagen und gefesselt, der Vergewaltigung und der Misshandlung seiner Frau muss er unweigerlich beiwohnen. In seiner Unbeweglichkeit und durch die verzerrte Weitwinkelaufnahme ist er gezwungen zuzuschauen und in seinen weitaufgerissenen Augen wird ein verstörter, angsterfüllter Blick hervorgehoben, dem er nicht entkommen kann. Im späteren Verlauf wird der Protagonist Alex durch die Ludovico-Technik selbst Zeuge einer konditionierten Gewalt, indem er dem Blick des Grauens ausgesetzt wird. Auch in dieser Szene ist Alex ebenfalls gefesselt und seine Augen weit aufgerissen. In beiden Fällen wird die Musik mit der anschließenden Abneigung gegen Gewalt assoziiert, für den Schriftsteller mit dem Lied "*Singing' in the Rain*", für Alex mit der Neunten Sinfonie Beethovens. Die „Viktimisierung“ des Schriftstellers beginnt mit der Rückkehr von Alex in sein Haus, mit dem Schock, der dadurch ausgelöst wird, dass der Schriftsteller das Lied "*Singin' in the Rain*" ein zweites Mal hört, eine verzerrte Aufnahme, sowohl visuell als auch akustisch. Die Reaktion auf das Hören des Liedes verbindet diesen Moment mit Alex als Viktimisierung. Das aufgezwungene Hören von Beethoven treibt Alex dazu, aus einem Fenster zu springen.

Auf der Ebene des Täters/des Bösewichts sind die beiden am stärksten und unmissverständlichsten miteinander verbunden, und zwar in erster Linie durch visuelle Mittel, durch die visuelle Darstellung der Großaufnahme. Die Eröffnungsaufnahme des Films ist eine Nahaufnahme von Alex, der direkt in die Kamera starrt, und daraufhin folgt eine Zoom-out Sequenz, die Alex' Freunde und die Korova-Milkbar zeigt. Alex bereitet sich auf ein „bisschen

²¹⁷ *A Clockwork Orange*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1971.

Ultragewalt" vor, auf seine Zeit des frei gewollten Terrors. Der Beitrag des Schriftstellers zur „ultra-violence“, ist der vorsätzliche Einsatz von Beethoven, um Alex zu zerstören. Diese Szene wird mit genau der gleichen Aufnahme eingeleitet, wie die Anfangssequenz der Präsentation Alex'.²¹⁸

Wir sehen eine Nahaufnahme des Gesichts des Schriftstellers, der direkt in die Kamera starrt. Voller Genuss und Sadismus genießt er in seinem mimischen Ausdruck den Moment des dramatischen Höhepunktes des Liedes. Wie ein Dirigent bewegt er sich mit dem Kopf hin und her. Ein identischer Zoom-out enthüllt den Raum, zuerst das Tonbandgerät und die Lautsprecher, dann die Journalistin/Verschwörerin und den Assistenten Alexanders, Julian, wie sie an der Wand lauschen. Daraufhin wird durch die gleiche Einstellung der Billardtisch eingeführt, wo sich die Geräte befinden. Der weitere Verschwörer wird gezeigt, wie er Billardkugeln über einen Tisch rollt.²¹⁹ Die parallelen Bewegungen, die von identischen Nahaufnahmen ausgehen, stellen ein Äquivalenzverhältnis zwischen Alex und dem Autor her. So verbindet Kubrick die beiden eng miteinander. Die symmetrischen Verbindungen zwischen den beiden sind nicht nur strukturelle Einbildungen, sondern eine Widerspiegelung ihrer Selbst. Die Figur Alex trifft auf sein Double Alexander. Beide erleben Gewalt und üben diese aus, auch wenn auf unterschiedlichen Wegen, beide sind Täter und Opfer zugleich, „kastrieren“ sich selbst, beschreiten einen „*spiegelverkehrten Weg von der Opposition in die Korruption*.“²²⁰ Aus freudianischer Sicht könnte Alex, (Dim und Georgie) dem ES zugehörig sein, körperlich so wie handelnd. Mr. Alexander, die Ludovico-Funktionäre und der Minister finden sich in dem Über-Ich als Kontrollinstanz wieder.²²¹ Alle Figuren sind narzisstische, spiegelverkehrte Persönlichkeiten,²²² „haben keine Menschlichkeit“ und stellen sich dem Blick der Kamera.

„Der böse Doppelgänger“



Close-up



Zoom-out

²¹⁸ Stephen Mamber, „A Clockwork Orange“, S. 52.

²¹⁹ Das Rollen von Billardkugeln ist vielleicht eine kleine Hommage an einen Lieblingsregisseur von Kubrick, Max Ophüls, da Robert Ryan in *Caught* (1949) die gleiche Handlung vollführt. Vgl. Stephen Mamber, „A Clockwork Orange“, S. 53.

²²⁰ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 41.

²²¹ ebd., S. 41–42.

²²² ebd., S. 41.



Zoom-in



Close-up

Abbildungen 53-56

5.2.6 Hier kommt Alex

Nach den Worten des Regisseurs Stanley Kubrick ist der Film *A Clockwork Orange* „ein satirischer, pikanter, sardonischer, ironischer, politischer, gefährlicher, komischer, erschreckender, brutaler, metaphorischer und musikalischer Film.“²²³

Der Bösewicht wird in seinen tausend Gesichtern abgebildet und konstruiert. Sein Blick füllt die Filmszene aus, zu Beginn die Physiognomie von Alex als bedrohliches Auge, das in den Großaufnahmen das stellvertretende Bild für den Bösewicht und Ausgangspunkt für die nächsten brutalen Akte wird. Die Gewalttaten gegen die Opfer geschehen stattdessen mit der Maskierung des Protagonisten Alex sowie seiner Droogs-Kumpanen. Alex trägt ein abstraktes Gentlemen-Kostüm, setzt eine penisförmige karnevaleske Maske auf und „misshandelt“ das Opfer sowie bildlich den Zuseher. Der Blick wird zu einem aggressiven sowie sardonischen Blick, aus dem der Betrachter nicht entkommen kann.

In diesen Momenten geht Alex, der in seinen gewaltsamen Aktionen sorglos handelt, über brachiale Gewalt hinaus und stellt sich gegen das Gesellschaftssystem, in dem er lebt. Dies zeigt sich in den Szenen, in denen die Gewalt sich nicht nur gegen die Person richtet, sondern ihren Lebensraum und ihre soziokulturelle Ordnung stört.

Die Physiognomie fügt sich mit Kleidung und Maske zusammen und schafft eine ideale Form des Übeltäters, die das wahre innere Selbst des Protagonisten oder zumindest seine Wunschvorstellung darstellt. Beethovens Musik gibt ihm den Anreiz, von einem wahren Bösewicht zu träumen, "Dracula" zu sein und den „vino (das Blut) seiner Feinde zu trinken“.

Im zweiten Akt gibt es eine Wendung in der Handlung. Sie zeigt uns, dass es viele Schurken im Film gibt und dass die Konstrukte von Gut und Böse umgekehrt werden. Mit der Kur wird

²²³ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 188.

Alex so verändert, dass er bedingt „gut“ wird und wie eine Maschine handelt. Alex wird gefesselt, medikamentös behandelt und gezwungen, sich der Behandlung mit Gewaltfilmen zu unterziehen, unter denen er leidet, wenn er Beethovens Musik hört. Die aufgerissenen Augen, der konditionierte Blick zur Leinwand wird zum Sukkubus seiner früheren Bosheit. Oder wie es Marcus Stiglegger ausdrückt: *„Was durch sein Auge einst drang, spricht über die Leinwand mit dem Zuschauer über die Verstörtheit eines gewaltsüchtigen Jugendlichen.“*²²⁴

Wie Cesare Lombroso, glauben auch die Ärzte im Film, dass wissenschaftliche Methoden sowie Instrumente benötigt werden und in der Lage sind, den Kranken von Bosheit zu heilen. Ihre Methoden sind kalt und klinisch, genau wie ihre Blicke zu Alex gekoppelt sind mit dem bläulichen Filmreflektor. Die Ärzte und der Staat (Minister) erreichen den Zweck von Alex' Heilung, retten ihn vor dem Übel des Verbrechens und machen ihn zu einem „normalen Bürger“, der für das System nützlich und nicht mehr gefährlich ist. Kubrick übt auf diese Weise eine harte Kritik an der Wissenschaft, die auch Instrumente der Macht verwendet, um jeden Zweck zu erreichen.

Alex wird nach der Behandlung zum Verfolgten. Er wird zu einer Spiegelung seiner früheren Opfer, die sich an Alex rächen. Das Setting des Kontexts ändert sich, die Opfer werden zu Tätern und erweisen sich auch als „perfide“.

Kubrick beendet den Film mit der Erlösung von Alex, der trotz all seiner bösen Taten im ersten Akt seinen „freien Willen“ zurückerhält und wieder zum „Alten“ wird. Alex wird ins Krankenhaus eingeliefert und die Auswirkung der Ludovico-Behandlung wird durch das Ministerium auf Grund medialen Drucks rückgängig gemacht. In diesem Zusammenhang wird der Böse nun Werkzeug des Systems. Es besteht nun kein Problem mehr, Alex wird nun nützlich für das System.

Im ganzen Film ist Alex stets der Bösewicht, Kubrick stellt ihn visuell als bösen, aber auch charismatischen Charakter oder als Opfer dar, und der Betrachter muss selbst entscheiden, in welche Kategorie er ihn einordnen will. In einer Einleitung mit dem Titel *„A Clockwork Orange Resucked“* bezieht sich der Autor John Anthony Burgess in Hinblick auf Alex auf eine Person:

*“[...]the appearance of an organism lovely with colour and juice but is in fact only a clockwork toy to be wound up by God or the Devil or (since this is increasingly replacing both) the Almighty State.”*²²⁵

²²⁴ Marcus Stiglegger, „Augen/Blick, Überlegungen zum Motiv des Auges im Film“, S. 72.

²²⁵ Anthony Perrotta, „What Does The Title Of “A Clockwork Orange” Mean?“, 06.08.2020.

5.3 Synopsis des Films: *The Shining* (1980)

Der Film *The Shining* basiert auf dem gleichnamigen Roman Stephen Kings aus dem Jahre 1977. Kubrick musste nach dem Erscheinen des Filmes von den Kritikern, einschließlich vom Autor, herbe Kritik einstecken, der Film wurde aber dennoch vom Publikum zu einem zeitlosen Filmklassiker gekürt. Es ist Kubricks drittletzter Film. Er zeugt von einer zugänglicheren, aber auch unkonventionelleren Sicht gegenüber dem Horrorgenre.

Die Hauptfigur ist Jack Torrance (Jack Nicholson), ein ehemaliger Lehrer und genesener Alkoholiker, der sich um die Stelle als Hausmeister im Overlook-Hotel bewirbt, einem Hotel, welches auf einem alten Indianerfriedhof gebaut wurde und im eiskalten Winter geschlossen bleibt. Er möchte sein Leben wieder in den Griff bekommen, da er durch sein unbeständiges Temperament seine Lehrtätigkeit verloren hat. Ein weiterer Grund, dass das Arbeitsangebot angenommen wird, ist, dass er beruhigt an seinem Buch schreiben möchte. Der Hotelmanager Stuart Ullman (Barry Nelson) warnt ihn vor einer möglichen Isolation, die krank machen kann, und erzählt vom Vorfall mit dem vorigen Hausmeister Delbert Grady, (Philip Stone) welcher verrückt wurde und Amok lief, seine Frau, seine beiden Töchter und schließlich sich selbst ermordete. Jack versteht die Warnung, nimmt aber trotzdem die Arbeit an und nimmt seine Familie mit.

Im Hotel trifft Jacks Sohn Danny mit dem abreisenden Koch Dick Halloran (Scatman Crothers) zusammen, der seine telepathischen Fähigkeiten des „Shining“ teilt und Danny vor der Anwesenheit bössartiger Geister und vor mysteriösen Geschehnissen im Hotel warnt, vor allem beim Zimmer 237, wofür Danny eine ausgeprägte Faszination entwickelt hat.

Als der Winter hereinbricht und der übermäßige Schnee die Straße zur nächstliegenden Stadt versperrt, verschlechtert sich rasch die Lage der inzwischen völlig isolierten Familie Torrance. Danny erlebt zunehmend schreckliche Visionen von ermordeten Zwillingen-Mädchen und von Blut, das aus einem Aufzug im Hotel herausströmt. Er wird von einer verrückten Frau im Zimmer 237 attackiert. Jack kommt mit seinem Schreibprojekt nicht weiter, sein psychischer Zustand beginnt sich rapide zu verschlechtern.

Im Ballsaal, dem „Gold Room“, stößt er mehrere Male auf die alten Geister des Hotels. Beim ersten Besuch trifft er den geisterhaften Barkeeper namens Lloyd (Joe Turkel), beim zweiten Besuch den Butler Delbert Grady (Philip Stone), der Jack einen Tipp gibt, wie er seine Frau „korrigieren“ könne, wenn Wendy sich immer dazwischen mischt. Jack sabotiert daraufhin die Funkanlage und die Schneekatze. Währenddessen bekommt Halloran in Florida eine

Vorahnung, er ist um Danny besorgt und nimmt den nächsten Flug nach Colorado, um der Sache nachzugehen.

Die Klimax erfährt der Film, als Wendy nach Danny sucht, um das Hotel zu verlassen. Sie entdeckt, dass Jack komplett verrückt geworden ist, da er auf seiner Schreibmaschine endlose Seiten mit sich wiederholenden Sätzen in verschiedenen Stilen geschrieben hat: *“All work and no play makes Jack a dull boy”*²²⁶ [TC: 01:15:41-01:15:50]. In der Konfrontation mit Jack verteidigt sich Wendy und schlägt auf Jack ein, welcher schnell das Gleichgewicht verliert und über die Treppen fällt, wo er bewusstlos liegen bleibt. Wendy schleift seinen Körper in die Speisekammer der Küche und sperrt ihn ein. Sie schaut nach dem Funkgerät und der Pistenraupe, die lahmgelegt worden sind, und erkennt nun, dass sie Gefangene im Hotel sind.

Jack wird unterdessen von Grady freigelassen, und dieser erinnert ihn an seine Aufgabe, die beiden zu töten. Er warnt ihn auch vor Halloran, der bald aufkreuzen würde. Jack bewaffnet sich mit einer Axt und macht sich auf die Jagd nach seiner Familie.

Wendy und Danny, die sich im geschlossenen Schlafzimmer befinden, werden von Jack gestört, welcher die Tür zerhackt. Wendy schiebt verzweifelt Danny aus dem winzigen Badezimmerfenster hinaus, in das sie selbst nicht passt. Jack fängt an, die Badezimmertür zu zerhacken, beugt sich durch das Loch vor, welches er gemacht hat und ruft den ikonischen Satz *“Here's Johnny”*²²⁷ [TC: 01:36:37].

Er zieht sich aber zurück, nachdem Wendy ihm die Hand mit einem Messer aufgeschnitten hat. Als Jack den Motor einer Schneekatze hört, wandert er durch das Hotel, wobei er Halloran in der Lobby auflauert und mit der Axt tötet. Jack verfolgt anschließend Danny bis in das Heckenlabyrinth, indem er seinen Fußabdrücken folgt. Er wird aber in die Irre geführt, als Danny es schafft, rückwärts in seiner eigenen Spur zu entkommen, und sich hinter einer Hecke versteckt. Jack sieht die Fußabdrücke abrupt enden. Er wählt willkürlich einen Weg aus und taucht tiefer in das Labyrinth ein, in dem er schließlich erfriert. Danny kommt aus seinem Versteck heraus und folgt seinen eigenen Fußabdrücken zurück zum Eingang des Labyrinths. Er trifft auf seine Mutter. Wendy und Danny entkommen in Hallorans Schneeraupe.

In der Schlusszene bewegt sich die Kamera langsam auf eine Wand im Hotel zu, an der sich viele alte Erinnerungsfotos befinden. Das Lied *“Midnight, the Stars, and You”* wird hörbar und

²²⁶ *The Shining*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1980.

„Nur arbeiten und kein Spielen, machen Jack zu einem langweiligen Jungen.“

²²⁷ ebd.

in der Mitte eines Bildes ist Jack zu sehen, der vor einer Menge feiernder Personen steht. Die Bildunterschrift: „*Overlook Hotel, 4th July Ball, 4. Juli 1921*“²²⁸ veranschaulicht eine alte Reinkarnation Jacks.

5.3.1 *The Shining* - kein herkömmlicher Horrorfilm?

The Shining wurde zum großen Teil von den Kritikern, einschließlich dem Autor selbst, nicht positiv begrüßt. David A. Cook warf dem Film in vielen Punkten vor, Verwirrung zu stiften.²²⁹ Des Weiteren fehlte einigen der nötige Nervenkitzel. Georg Seeßlen und Fernand Jung weisen darauf hin, dass der Film zum Teil gegen den Kodex des Horrors verstoße, z.B. spiele sich die Handlung in den meisten Fällen in hellen Räumen oder generell mit Tageslicht ab.²³⁰

Nichtsdestotrotz ist *The Shining* ein Kultfilm und bleibt dem Horror Genre in einigen Aspekten treu: Die Geister erscheinen, eine Verfolgung gegenüber den Protagonisten Wendy und Danny findet statt, und schließlich stirbt das Monster (Jack) im Labyrinth. Kubrick schafft es, diverse Lesarten zu schaffen, sei es mit einer neuartigen Bewegung der Steadycam, (eine neue technische Kamerahalterung, die sich noch in einem anfänglichen Stadium befand, Kubrick war einer der ersten Filmemacher, der sie in den Filmen einsetzte.²³¹) die den Zuschauer auf eine neue Art und Weise direkt ins Geschehen des Grauens hineinzieht, dass er die Bewegung der Kamera mitvollziehen kann, sowie mit der Darstellung des Phantastischen und Unheimlichen.

Kubrick erschafft einen psychologischen Horrorfilm mit dem Hotel als Emblem, als Kraft des Bösen mit seiner traurigen Vergangenheit, mit seinen zahlreichen, oftmals bunten „psychedelischen“, labyrinthartigen, weiten Räumen, die den Zustand der Einsamkeit der Familienmitglieder und den wachsenden Wahnsinn Jacks darstellen.

Der Film könnte in seiner Darstellung auf das Unheimliche, auf mögliche andere Zeitspannen, oder auf eine zeitlose Geschichte hindeuten. Die Vergangenheit und die Gegenwart verbinden sich im Raum. Aus den endlosen Korridoren und Räumen des Hotels kommt der Zuschauer mühsam, wie aus einem Labyrinth, heraus.

²²⁸ Michel Ciment, *Kubrick*, S. 196.

²²⁹ R. Barton Palmer, „The Shining and Anti-Nostalgia“, S. 209.

²³⁰ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 252.

²³¹ Die Steadycamera wurde das erste Mal in Hal Ashby's Film *Bound for Glory* (1976) eingesetzt. Vgl. Kevin Donnelly, *The Shining*, S. 22.

Kubrick löst sich vom Horrorfilmbild Kings, definiert das Horrorgenre neu und plädiert für eine realistischere und vielleicht auch modernere Deutungsweise der Handlung, sowie auch ihrer Verkörperung.

Auch hier stellt sich wieder die Frage, wie der Antagonist dargestellt wird, oder ob es klar ist, wie Kubrick das Böse darstellt: Ist es Jack von vornherein? Als gescheiterter Familienvater und Schriftsteller? Oder die alten Geister, das Übernatürliche des Hauses, oder ein Zusammenspiel dieser Kräfte?

5.3.2 Jack, der Gescheiterte

Die Adaption des Protagonisten Jack Torrance im Film variiert im Wesentlichen mit der des Originalromans von Stephen King. In seiner Fassung wird Jack, gemeinsam mit seiner Frau Wendy und seinem Sohn Danny, als definierter Protagonist angesehen, welcher im Laufe des Romans die Vergangenheit im Album des Hotels erkennt und das Böse aufsaugt. Bei Kubrick scheint Jack schon von Beginn an unzufrieden und gewalttätig veranlagt zu sein. Dies war eines der Probleme, die Stephen King an Kubricks Auffassung kritisierte, die Jack schon von Beginn an zum „villain“ entlarvte. Für Stephen King war das Übernatürliche die antagonistische Kraft, das Böse, das den Ausgangspunkt des Horrors ausmachte.²³²

Kubrick beseitigt einige der markanten übernatürlichen Elemente des Romans, z.B. die toten Wespen, die plötzlich wieder auferstehen und Danny angreifen oder die in Form geschnittenen Tiere im Garten, die zum Leben erwachen, um den Eingangsbereich zu schützen.²³³ Er suggeriert auch, dass sein Film etwas Neues darstellt und nicht auf einer Adaption von Kings Roman basiert.²³⁴

Jack Torrance, der von Jack Nicholson gespielt wird, wird als Mann dargestellt, der eine Maske trägt, er ist humorvoll und charismatisch, aber zugleich voller Wut und gekränkt. Der Schauspieler Nicholson war perfekt für diese Visualisierung geeignet, da er schon von seiner Persona aus, (und von früheren Rollen in Filmen, wie z. B. *Carnal Knowledge* (1971), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975)), bekannt war, dualistische Charakterzüge zu besitzen: eine charmante, charismatische Person, die sich aber sofort in eine exzentrische, jähzornige

²³² Jens Hildebrand, „*The Shining*“ – Eine Filmanalyse, S. 153.

²³³ R. Barton Palmer, „The Shining and Anti-Nostalgia“, S. 207.

²³⁴ Kevin Donnelly, *The Shining*, S. 17.

oder unberechenbare Person verwandeln konnte. Nicholson ist auf der Leinwand eine ausdrucksstarke, einzigartige Persönlichkeit, die den Zuschauer in die Irre führen kann, was ein berechtigter Grund für seine Besetzung war.

Das Tragen der Maske, aber gleichzeitig auch das Switchen der Charaktere oder das Zerbröckeln der Maske als Vorahnung der Unstabilität oder der Gefahr des Protagonisten, lässt sich schon von Beginn an vermuten, als Jack gemeinsam mit seiner Familie, Wendy und Danny, im Auto zum Hotel fährt. [TC: 00:10:03-00:11:52]

Ähnlich wie bei Alex in der Anfangsszene in *A Clockwork Orange*, wo Alex' Gesicht und Kostüm den Zwiespalt einer Person darstellen, wird in den Anfangsszenen bei *Shining*, zumindest unterschwellig, darauf hingewiesen, dass Jack der Bösewicht ist.

Das Motiv der Autofahrt auf den Berg wiederholt sich, aber anstatt, dass die Kamera wie in der Anfangssequenz über dem Auto schwebt, legt Kubrick die Kamera direkt in das Auto und nimmt das Gespräch der Familie auf dem Weg in ihr neues Zuhause auf. Was sich anfangs als normales Familiengespräch zeigt, wird von der Antwort Jacks ins Unheimliche verlagert. Wendy fragt, ob sie sich in der Nähe des Ortes der Tragödie der Donner Party²³⁵ befinden, und Danny hakt sofort mit der Frage ein, was die Donner Party sei.

Als Jack über den Kannibalismus redet, erscheint ein Schmunzeln in seinem Gesicht, als würde ihm schon das Erzählen dieser Geschichte gefallen. Als ihn Danny aufmerksam macht, dass er alles schon wisse und im TV gesehen habe, scheint Jack fast völlig aufzugehen, sein Gesicht wandelt sich, er grinst regelrecht und seine Augenbrauen heben sich, und er verhöhnt das brutale Geschehen. Es ist das letzte Mal, dass man alle drei gemeinsam so eng beieinander als Familie sieht, da im späteren Verlauf diese Dreier-Konstellation, durch Jacks Wandel, aufgebrochen wird und in einem fortwährenden Travelling-Modus voranschreitet.

Dass er eine charmante Maske trägt und damit die Zuschauer in die Irre führen und täuschen kann, fällt auch beim Vorstellungsgespräch in der Anfangsszene auf. [TC: 00:04:50-00:08:31] Wir sehen Jack mit dem Hotelmanager Stuart Ullman (Barry Nelson) gemeinsam mit einem dem Hotelstab zugehörigen Bill Watson (Barry Dennen), sitzen.²³⁶ Ullman stellt Jack als

²³⁵ Bei der Donner Party handelt es sich um ein real vorgekommenes Ereignis im Jahre 1846 in den Bergen der Sierra Nevada. Es handelte sich um eine Gruppe von Siedlern, die in den Westen der USA gelangen wollten und auf dem Weg in den Bergen der Sierra Nevada durch den eiskalten Winter vier Monate gefangen waren. Die Überlebenden berichteten in ihren Tagebüchern, dass sie nur aufgrund des Kannibalismus überleben konnten.

²³⁶ In der kürzeren Euro-Version des Films wird dieses Gespräch komplett weggelassen, so dass das Geschehen noch rätselhafter erscheint. Wir sehen alle drei Protagonisten in einer Totalen Einstellung von der Tür des Büros aus, sitzend. Bill Watson ist einfach da, was seine Funktion im ersten Moment undurchsichtig macht.

Lehrer vor, welcher aber sofort verbessert, dass er ein ehemaliger Lehrer sei und nun Schriftsteller sei. Hier bekommt man schon den klareren Eindruck, dass mit seiner Situation etwas nicht stimmte: „*Warum braucht ein erfolgreicher Schriftsteller eine Festanstellung als Hausmeister?*“²³⁷

Ullman erwähnt die Aufgaben des Hausmeisters, weist ihn aber zugleich auf die Schwierigkeiten, z. B. auf die Isolation, hin, die in den kalten Wintertagen im Hotel entstehen könnten. Jack scheint mit dem kein Problem zu haben, im Gegenteil, er sucht dieses Umfeld für sein Schreibprojekt. Der Manager fragt nach, wie es mit seiner Familie ausschauen wird, und Jack erwidert mit einem süffisanten Lächeln und blitzenden Augen, dass sie diese Umgebung lieben werden. „*They'll love it.*“²³⁸ [TC: 00:06:04-00:06:07]

Jack entscheidet hier für sich, er ist egoistisch und trifft die Entscheidungen blitzschnell. Ob es seiner Familie den Umständen entsprechend gefallen würde, kann nur vermutet werden. Die Entscheidung Jacks lässt sich an seinem Blick erkennen. Kubrick deutet auf diese Passage hin:

„*Aber man beobachtet seine Augen und die sagen: zum Teufel, meine Frau und mein Sohn, die sind doch völlig egal!*“²³⁹

Ullman geht weiter auf das Ereignis ein, welches sich in den 1970ern abgespielt hat. Der ehemalige Hausmeister Charles Grady verfiel eines Winters in den Wahnsinn und brachte im Hotel seine Töchter und seine Frau mit einer Axt um. In dieser Sequenz kontrastiert das Filmbild mit dem Gesprochenen.²⁴⁰ Jack versichert ihm scherzhaft, dass bei ihm das nicht passieren wird. Und treibt es noch auf die Spitze, was seine Frau betrifft, sie sei süchtig nach Geistergeschichten und Horrorfilmen.

Die ausfallende Mimik Jacks, das ständige Grinsen mit aufgerissenen Augen, gilt mit der Interaktion Ullmans förmlich als Klimax in der bevorstehenden Handlung: Jacks Schicksal und Zustand ist vorherbestimmt.²⁴¹ Oder wie es Gabriele Biotti definiert, als ob die gespenstische und böse Identität des Hotels Jack bereits gefangengenommen habe:

²³⁷ Jens Hildebrand, „*The Shining*“ – Eine Filmanalyse, S. 153.

²³⁸ *The Shining*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1980.

²³⁹ Jens Hildebrand, „*The Shining*“ – Eine Filmanalyse, S. 20. Vgl. auch Alexander Walker, *Stanley Kubrick, Director.*, S. 281.

²⁴⁰ ebd., S. 20.

²⁴¹ ebd., S. 20.

*“[...]he is not surprised or disturbed; it is like the hotel’s spectral and evil identity has already captured him.”*²⁴²

Zu diesem Punkt ist auch Kubrick gekommen. Auf die Frage, wie er Jack Torrance betrachtete, antwortete Kubrick:

*„Bei seiner Ankunft im Hotel ist Jack bereits psychologisch darauf vorbereitet, dessen mörderische Befehle zu erfüllen. Sein Ärger und seine Frustration sind fast schon unkontrollierbar. Er ist verbittert über sein Versagen als Schriftsteller. Für seine Frau empfindet er lediglich Verachtung. Seinen Sohn haßt er. Im Hotel verfällt er schnell den dort wirkenden Kräften des Bösen und ist bereit, seine düstere Rolle zu spielen.“*²⁴³

Dieser emotionale Bruch und die allmähliche Festsetzung Jacks zum Antagonisten, sehen wir das erste Mal, als Jack sich in der Colorado Lounge zurückgezogen hat, um an seinem Roman zu schreiben. [TC: 00:29:07-00:31:49] Die Szene wird in einer Halbtotale mit der Kamera eingeleitet, welche sich langsam von hinten nach vorwärts dem Protagonisten Jack nähert, der sich zentral am Tisch sitzend befindet. Der Raum wirkt riesig, ohne die Ansammlung von Menschen, die sich sonst im Hotelsaal aufhalten, und Jack wirkt winzig und verloren in dieser symmetrischen Anordnung des Saales.²⁴⁴ Ein Gefühl der Bedrohung lässt sich durch die schleichende Kamera andeuten, welche sich sehr langsam an Jacks Gesicht annähert (closing-in/sneaking)²⁴⁵, welcher konzentriert auf der Schreibmaschine schreibt. Zudem wird durch Béla Bartóks *„atonale Musik“*²⁴⁶ die beklemmende Situation hervorgehoben. Das Bild wird durch einen Schnitt gebrochen, welchen das Wiederauftauchen der Halbtotale einführt. Wir sehen Wendy, die sich ihrem Ehemann nähert und neben ihm stehenbleibt. Im selben Moment reißt Jack ruckartig ein Blatt von der Schreibmaschine, synchron mit dem abschließenden Akkord.²⁴⁷ Ein Wechsel zwischen Naher (Wendy) und Halbnaher Einstellung (Jack) wird eingebaut, indem Wendy nett fragt, wie das Schreibprojekt von statten gehe und dass es schneien werde. Jack sieht genervt aus und wirkt in der verzerrten Halbnahen Kameraeinstellung mit den Augen von unten nach oben zu Wendy noch gereizter. Wendy erwidert liebenswürdig, dass sie später vorbeikommen könnte und vielleicht etwas von seinem Geschriebenen lesen könnte.

²⁴² Gabriele Biotti, „The Uncanny and the Ghostly Nature of the World in Stanley Kubrick’s *The Shining* (1980)“, S. 80.

²⁴³ Michel Ciment, *Kubrick*, S. 194.

²⁴⁴ Jens Hildebrand, *“The Shining“ – Eine Filmanalyse*, S. 48.

²⁴⁵ ebd., S. 48.

²⁴⁶ ebd., S. 48.

²⁴⁷ ebd., S. 48.

Nun verändert sich Jacks Mimik und Gestik exponentiell, in Naher Einstellung belehrt er sie auf aggressive Art und Weise. Er macht ihr eine Predigt, dass sie ihm seine Konzentration nehme und er wieder von neuen anfangen müsse. Er gestikuliert wild umher, mimt das Tippen hämisch nach und zur Krönung seines Deliriums zerreißt er das Blatt mehrere Male. Der Wechsel zwischen Wendy und Jack machen einiges klar. Wendy nimmt alles hin, äußert sich immer nett und versucht nicht, dagegen zu argumentieren, im Widerspruch zu Jack, der cholerisch und unaufhaltsam zu sein scheint. Sein Problem bzw. die „Bedrohung“²⁴⁸ ist in diesem Falle Wendy, die er nicht mehr ausstehen kann. Ab diesem Moment fllt es ihm immer leichter, wie Kubrick sagte, „seine düstere Rolle zu spielen.“²⁴⁹

„Im Auto“



Abbildung 57

„Im Büro“



Abbildung 58

„Jacks erster Wutausbruch“



Abbildung 59

Die nächste Szene lässt den Zuschauer nicht mehr daran zweifeln, dass Jack seine Bestimmung angenommen hat. [TC: 00:31:48-00:32:27] In der Halbtotale sieht man, wie Wendy und Danny im Neuschnee spielen. Das Bild ist kalt und zeigt sich in hellblulichen Kontrasten des Schnees und des Himmels, was sich auch in anderen Szenen wiederholt. Ein Schnitt folgt auf einer Halbnahen Einstellung, die Jack zeigt, wie er im schwarzen Pullover, mit offenem Mund und wahnsinnigem Blick, in die Leere schaut. Der langsame Zoom-in der Kamera, welcher bis in die Großaufnahme (close-up) schreitet, was seinen Gesichtsausdruck und seinen Zustand deutlicher aufzeigt, und gekoppelt mit dem musikalischen Pfeifen (György Ligeti) machen Jack noch bedrohlicher.²⁵⁰

Das Gesicht Jacks könnte man mit Lombrosianischen Zügen beschreiben, mit animalischem Blick, der wie ein Jäger seiner Beute auflauert. Oder wie es der Gelehrte Giambattista della Porta (und auch Aristoteles dargelegt hätte) beschrieb: „egli riassume le complessioni e i caratteri delle diverse specie di animali“²⁵¹, er fasst die Charaktere verschiedener Tierarten in

²⁴⁸ Jens Hildebrand, „The Shining“ – Eine Filmanalyse, S. 48.

²⁴⁹ Michel Ciment, Kubrick, S. 194.

²⁵⁰ Jens Hildebrand, „The Shining“ – Eine Filmanalyse, S. 50.

²⁵¹ Flavio Caroli, Storia della fisiognomica, S. 71.

seinem Gesicht zusammen. Er spiegelt das Innenleben, sein psychologisches Dasein durch seinen Gesichtsausdruck, welcher an den eines wilden oder mythischen Tieres erinnert, wider.

Bevor die Aufnahme in die Großaufnahme übergeht, sieht man im Hintergrund auf der Wand ein Geweih und rechts das brennende Feuer im Kamin, über dem sich ein Navajo-Wandgemälde befindet, das die Quelle der Geister versinnbildlicht. Das Animalische in Jack mit der symbolischen Deutung im Hintergrund verstärken das Bild „des Gehörnten, des diabolischen Tieres“²⁵² Minotaurus im Labyrinth, der die bevorstehende „Jagd“ herbeisehnt. Jack ist nicht mehr Herr seiner Lage; er scheint den „wirkenden Kräften des Bösen“²⁵³ zu unterliegen und die Rolle des Bösewichts angenommen zu haben.

„Das diabolische Tier“



Wide shot



Zoom-in



Close-up

Abbildungen 60-62

5.3.3 Das Hotel und seine Kräfte des Bösen

Dass Jack für die Bestimmung zum Bösewicht die nötige Hilfe von den bösen Kräften des Hotels bekommt, ist auch in der Beschaffenheit der Säle, der Räumlichkeiten des Hotels zu erkennen. Der Name des Hotels „Overlook“ ist an sich schon ein „Determinismus“²⁵⁴ der Handlung andeutet, da das Wort Overlook „Verzaubern, Übersehen“²⁵⁵ und „Durchsehen“ meint. Wie bereits in einigen Filmen Kubricks deuten Maschinen (2001: A Space Odyssey), Statuetten, Puppen (A Clockwork Orange) auf ein substanzloses Umfeld hin, in dem die Person „nur noch eine gefügige Maschine“²⁵⁶, eine Marionette, „ein dienender Geist in einem Universum voller Trugbilder“²⁵⁷ ist. Jack wird von der bösen Aura des Hauses und seinen Geistern heimgesucht.

²⁵² Jens Hildebrand, „The Shining“ – Eine Filmanalyse, S. 50.

²⁵³ Michel Ciment, Kubrick, S. 194.

²⁵⁴ ebd., S. 136.

²⁵⁵ ebd., S. 136.

²⁵⁶ ebd., S. 136.

²⁵⁷ ebd., S. 136.

Das Hotel scheint, wie Michel Chion es beschreibt, als abstrakter Raum. Er wird nicht nach den Bedürfnissen der Charaktere ausgerichtet. Es scheint jede Struktur zu fehlen, da jeder Ort zu einem anderen führt. Nur in den Einstellungen, in der wir Danny mit dem Dreirad sehen, wie er durch die verschiedenen Räume sich fortbewegt, kann man eine gewisse Konkretheit der Räume erkennen, da man quasi die Sicht Dannys durch die Steadycam erblickt.²⁵⁸

So präsentiert sich das Hotel mit weiten, riesenhaften, unzähligen Räumen, aus denen die Figuren nicht entkommen können und wie in einem Labyrinth gefangen sind. Kubrick äußert sich über das Hotel auf folgende Weise:

*„Ich wollte ein realistisches Hotel statt des traditionellen Gruselfilmhotels. Die labyrinthähnlichen Gänge und riesigen Räume des Hotels sorgten für mein Gefühl bereits für eine hinreichend unheimliche Atmosphäre.“*²⁵⁹

In diesen wirren Räumlichkeiten scheint Jack oft mickrig und verloren, z.B. als er in der Colorado Lounge konzentriert auf der Schreibmaschine schreibt. [TC: 00:29:07-00:31:49] Oder als Jack durch die Gänge der Empfangshalle schlendert und einen Tennisball wild gegen die Wand schleudert. Das Hotel wirkt wie ein lebendiger Organismus. Carocci vergleicht das Aufprallen des Tennisballs mit einem Herzschlag²⁶⁰. Es ist ein ähnliches Bild wie das Mutterschiff in *2001*, bei dem HAL in jedem Raum anwesend ist und man seine Gegenwart spüren kann. Der Protagonist fühlt sich geborgen und frei, schlendert durch die Gänge, ist aber schon längst in seinem Zauber gefangen. Die Kamera verfolgt ihn von hinten, als „virtueller Verfolger“²⁶¹, wie er um die Säulen der Halle geht, um dann am Heckenlabyrinth stehen zu bleiben. Als Jack vor dem Modell steht, beugt er sich nach vorne, wie „ein Gott, der das Geschehen kontrolliert und die kleinen Puppen beobachtet“²⁶², Wendy und Danny, die sich im Labyrinth befinden).

Ein Schnitt in subjektiver Kamera zeigt das richtige Labyrinth des Hotels aus der Vogelperspektive, und die beiden Protagonisten Danny und Wendy befinden sich im zentralsten Punkt des Labyrinths; man kann sie nur schwer erkennen.²⁶³ Erst als die Kamera in das Labyrinth heranzoomt, überlagert sich der Schnitt mit der nächsten Einstellung, in der

²⁵⁸ Michel Chion, *Stanley Kubrick. L'humain, ni plus ni moins*, S. 424.

²⁵⁹ Michel Ciment, *Kubrick*, S. 187.

²⁶⁰ Enrico Carocci, „Abitare l'Overlook hotel.“, S. 317.

²⁶¹ Jens Hildebrand, *„The Shining“ – Eine Filmanalyse*, S. 17.

²⁶² ebd., S. 44.

²⁶³ Der einzige Spezialeffekt des Films war in dieser Einstellung. Das Zentrum des Labyrinths wurde extra gebaut und wurde in die Aufnahme des Labyrinthmodells auf dem Tisch angepasst, obwohl die Strukturen des Tisch-Modells und die des „echten“ Labyrinths eigentlich nicht übereinstimmten. Vgl. Kevin Donnelly, *The Shining*, S. 24.

Wendy und Danny in Halbnaher Einstellung durch die Hecken nach vorne ins Bild schlendern und die Steady Kamera nach hinten zieht. Diese Interferenz von Bildern (superimposition-overlay)²⁶⁴ suggeriert, dass Jack das wirkliche Geschehen außerhalb des Hotels beobachten kann. Auch wenn die Kamera eine momentane Machtposition Jacks vortäuscht, (der Blick von oben nach unten auf „seine Opfer“) unterliegt dies jedoch einer Täuschung, denn Danny und Wendy sind frei, Jack ist Gefangener seiner selbst; er befindet sich im Overlook Hotel, welches ein objektives Pendant zu seiner Psyche²⁶⁵ ist und wo er immer stärker den sich dort befindenden „inneren und äußeren Dämonen“²⁶⁶ verfallen ist. Zudem befindet sich Jack im restlichen Film in diesem mentalen, psychischen und äußeren physischen Irrgarten, bis er zuletzt im letzten Ablauf des Filmes im echten physischen Labyrinth regelrecht in eine Sackgasse gerät und somit in den Tod geht, nachdem er Danny vergeblich gesucht hat, um ihn zu töten. Symbolisch besteht hier eine mythische Konnotation, indem Danny als „Lichtkind“²⁶⁷, als Theseus, das bestialische Tier, den Minotaurus überlistet, welcher im blauglitzernden Schnee den Tod findet.²⁶⁸

„Empfangshalle und Labyrinth“



Abbildungen 63-65

Das Hotel spiegelt sich nicht nur in seinem Erscheinungsbild als Spukhaus wider, die weiten, unzähligen, hohen Räume, der lange Winter, die völlige Abschottung zur Außenwelt, ist nicht Grund genug für den Amoklauf Jacks, sondern vielmehr, dass es eine Vorgeschichte an diesem Ort gibt. Das Hotel, welches zwischen den Jahren 1907 und 1909 auf einem alten Indianerfriedhof gebaut worden ist und bei dem während der Erstellung des Hotels mehrere Indianerattacken zurückgeschlagen worden sind, hat eine lange Geschichte des Unheimlichen.²⁶⁹ Die Vorgeschichte des Hauses, der Indianerfriedhof und der Grady Fall beschwören die Geister. Die echten Geister gibt es. Sie zeigen sich nicht nur Jack, der geistig

²⁶⁴ Jens Hildebrand, „The Shining“ – Eine Filmanalyse, S. 44.

²⁶⁵ Michel Ciment, Kubrick, S. 146.

²⁶⁶ Jens Hildebrand, „The Shining“ – Eine Filmanalyse, S. 44.

²⁶⁷ Michel Ciment, Kubrick, S. 146.

²⁶⁸ ebd., S. 146.

²⁶⁹ Georg Seeßlen, Fernand Jung, Stanley Kubrick und seine Filme, S. 238.

instabil ist, sondern auch Danny und Wendy. Wendy sieht im letzten Abschnitt des Films, als die Verfolgung Jacks begonnen hat, die alten Geister und Blut, das aus dem Aufzugsschacht strömt. Es ist dasselbe Bild, das Danny mehrere Male in Form von kurzen Visionen und auch schon vor der Ankunft im Hotel gesehen hat. Diese Visionen erfährt er mehrere Male im Film: vor der Ankunft im Hotel oder als Jack Wendy einschüchtern und attackieren möchte. Danny sieht die Erscheinungen als Vorahnung, als zukünftige Projektionen der Bedrohung oder als vergangene Äußerungen, wie die Geister der Zwillinge.²⁷⁰

Jack ruft die Geister förmlich, materialisiert sie und nimmt sie regelrecht an, als er sich genervt nach den falschen Anschuldigungen Wendys in den Gold Room begibt. Im langen Gang kurz vor dem Gold Room erkennt man drei Spiegel, die, wie Jens dokumentiert, eine „[...] *Brechung der realen Welt und das Erwachen seines dunklen Ichs ankündigen*.“²⁷¹

Die Kamera tritt zurück und zeigt, wie Jack im Gehen wild um sich schlägt und mit „*wilden Zuckungen*“²⁷² sich auf den Weg zum Saal begibt. Der Saal ist geprägt von einem warmen Licht, goldenen Tapeten, die glitzern, und zahlreichen leerstehenden Tischen. Die Kamera verfolgt Jack weiter von der Seite mit einer gewissen Distanz, bis er sich an dem langen Bartisch befindet. Bevor er sich niedersetzt, begutachtet er die Bar, die völlig leer zu sein scheint, bis auf den drei Spiegeln, frontal vor ihm. Er legt sich die Hände verzweifelt vors Gesicht und ruft die Geister: „*I'd give my goddamn soul for just a glass of beer.*“²⁷³ [TC: 00:47:42-00:47:46] Die Kamera verschiebt sich in einer frontalen nahen Einstellung auf Jack, der sich immer noch die Hände vors Gesicht hält. Ein Zusammenspiel von Gestik und Mimik zeigt sich dem Zuschauer, während Jack in seinem Delirium ein Glas Wein für das richtige hält. Er reibt sich die Augenlider und schaut direkt in die Kamera. Der direkte Blickkontakt in die Kameralinse erzeugt fast eine Brechung der vierten Wand und er scheint „*in einer anderen Wirklichkeit*“²⁷⁴ zu sein. Auf einmal begrüßt er einen gewissen Lloyd und fängt wie besessen an zu lächeln. „*Hi, Lloyd. A little slow tonight, isn't it?*“²⁷⁵ [TC: 00:48:06-00:48:09]. Ruckartig sehen wir einen

²⁷⁰ Beim genaueren Hinschauen wird einem klar, dass die Kleider der Mädchen nicht aus den 1970ern stammen, sondern aus den 1920ern. Die Annahme, dass es sich hier um die Töchter des Butlers Delbert Grady handeln könnte, scheint plausibel zu sein. Bei der US-amerikanischen Fassung enthüllt Wendy der Kinderärztin die Aggressionen Jacks gegenüber Danny. Auch in der EU-Fassung bekommt man den Eindruck, dass Jack seinen Sohn misshandelt hat. Deshalb scheint die Gewalt des Vaters, auf die Jens Hildebrand in seinem Werk: „*The Shining*“ – Eine Filmanalyse“ auf Seite 54 hinweist, nicht nur auf die Vergangenheit hinzuweisen, sondern auf eine nahe Zukunft, da Jack wieder zuschlagen könnte.

²⁷¹ Jens Hildebrand, „*The Shining*“ – Eine Filmanalyse, S. 65.

²⁷² Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 243.

²⁷³ *The Shining*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1980.

²⁷⁴ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 243.

²⁷⁵ *The Shining*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1980.

Barkeeper, der Jack starr anschaut. Es folgt eine „typische Barsituation“, in der Jack ein Likör, einen Bourbon, bestellt und sich über Wendy auslässt.²⁷⁶

Auf diese Weise wird der erste Versuch dargestellt, dass ein Geist sich Jack zeigt und mit ihm interagiert. Was hervorsteicht, ist wie der Geist repräsentiert wird, nicht als Monstrum, als grässliches Phantom sondern als gewöhnlicher Mensch. Das einzige „Diabolische“²⁷⁷ oder Böse zeigt sich in der Anordnung des Unterlichts (below light) des Bartisches und des Gegenlichts (backlighting)²⁷⁸, die der Figur eine geisterhafte und dämonenhafte Erscheinung geben. Jack wirkt wegen des Lichtes blass und seine überspielte Freundlichkeit, kombiniert mit seinem ständigen Schmunzeln verleihen ihm den Eindruck einer zwielichtigen, dämonenhaften Persönlichkeit. Im zweiten Besuch, als Jack wieder den Raum aufsucht, bekommt das Dämonenhafte eine echte Bedeutung. Der Barkeeper entgegnet Jack, als er für sein Getränk bezahlen möchte, dass das Geld nichts wert sei, er habe seine Seele schon beim vorigen Treffen bereits für einen Drink verkauft.²⁷⁹ Zudem trifft er hier auch auf den Ober Delbert Grady, einen weiteren Geist, der ihn anrempelt und ihn bittet, sich mit ihm in die Herrentoilette zu begeben, wo er die Kleider Jacks reinigen wolle.

Die Herrentoilette zeigt ein grelles Rot an den Wänden, hingegen Decke und Boden sind weiß, ebenso die Toiletten und Waschbecken. Oberhalb der Waschbecken befinden sich zahlreiche Spiegel, die von den Seiten mit einem weißen Licht beleuchtet werden. Die Szene wird von einer frontalen totalen Perspektive eingeleitet, während die beiden Männer in die Herrentoilette hineingehen. Delbert fängt an, das Jackett zu putzen. Als ihn Jack nach seinem Namen fragt, entgegnet der Ober Delbert Grady. Ein Achsensprung wird angeknüpft, in dem Jack ihn zu erkennen vorgibt.

*“Mr. Grady weren't you once the caretaker here? You were the caretaker here. I recognize you. I saw your picture in the newspapers. You chopped your wife and daughter up into little bits.”*²⁸⁰
[TC: 01:08:28-01:08:43]

Grady dreht den Spieß um und beteuert, dass Jack immer schon der Hausmeister gewesen sei.
“I'm sorry to differ with you, sir. But you are the caretaker. You've always been the

²⁷⁶ Jack beteuert, dass der Vorfall ein Unfall war, als Ursache „seines Verlustes der Muskelkoordination“, (Vgl. Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 243.) vor drei Jahren, als Danny seine Papiere umgeworfen hatte. Eine Tatsache, die man als fragwürdig erachten kann, da seine Frau Wendy beim Besuch bei der Kinderärztin in der US-Fassung erzählt, dass die Gewalttaten Jacks sich vor fünf Monaten zugetragen haben.

²⁷⁷ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 243.

²⁷⁸ Jens Hildebrand, *“The Shining“ – Eine Filmanalyse*, S. 69.

²⁷⁹ Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 245.

²⁸⁰ *The Shining*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1980.

caretaker.”²⁸¹ [TC: 01:09:32-01:09:34] Die Bildkomposition formt sich zu einer Relation naher Einstellungen zwischen den beiden, die bei näherer Betrachtung Ebenbilder scheinen. Grady wird in einer ähnlichen Lichtsetzung wie der Barkeeper Lloyd von den Seitenspiegeln beleuchtet. Er ist seitlich dem Bildkader zugewandt. Er fordert Jack auf, er solle den Jungen und seine Frau korrigieren, so wie er es gemacht habe. Jack scheint mit krampfhaften Gesten seine Anweisungen anzunehmen. Der Hintergrund bei Jack ist vom Rot des Raumes geprägt und scheint mit den übersinnlichen Prophezeiungen Dannys, den Blutströmen des Aufzugsschachts, figurativ zu korrelieren. Jack ist nun bereit, er wird zum Nachfolger Gradys. Indem Grady Jack an seine „Verpflichtung“ erinnert, macht er ihn zum Mörder, der die Jagd aufnimmt.²⁸²

„Gold Room“



Abbildungen 66-68

„Herrentoilette und Begegnung mit Delbert Grady“



Abbildungen 69-71

“You’ve always been the caretaker.”²⁸³ [TC: 01:09:32-01:09:34]

5.3.4 Die innovative Kamera

Die Benutzung der Steadycam in *The Shining* war eine neue Form der filmischen Beweglichkeit und hat die Wahrnehmung des Zuschauers auf den filmischen Raum völlig verändert. Die

²⁸¹ *The Shining*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1980.

²⁸² Dass die Geister existieren und Jack sie sich nicht eingebildet hat, wird in der Szene deutlich, als Wendy Jack in der Speisekammer einsperrt, wo er von der Stimme Delbert Gradys geweckt wird, der ihn an seine Aufgabe erinnert, als sich auf einmal die von außen verschlossene Tür öffnet. Ein Aspekt des Horror Genres würde diesem Fall z.B. gerecht werden.

²⁸³ *The Shining*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1980.

immer bessere Ausführung von stabilisierten Kameras wurde 1975 noch weiter perfektioniert, sodass eine freie Bewegung der Kamera durch den Raum mit der Beständigkeit eines Dollys, flüssige und verwacklungsfreie Bewegungen ermöglichten.²⁸⁴

Die Kamerabewegungen waren für Kubrick schon seit jeher ein wichtiges stilistisches Mittel; sie hatten in seinen Filmen einen hohen Stellenwert. Die Kameraarbeit in Kubricks Werken wirkte gegen die damalige konventionelle Raumästhetik neuartig. Die Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen in *Path of Glory* und *A Clockwork Orange* waren ein Versuch, die Diegesis an den Zuschauer anzunähern.²⁸⁵ Der Zoom in *Barry Lyndon* oder in *2001: A Space Odyssey* durch die symbolische Verfolgung des Auges HALs, verbunden mit den Dolly Aufnahmen auf Dr. Poole, gaben eine räumliche Vorstellung, mit der man den Zuschauer dem filmischen Raum annähern konnte. Das Einsetzen der Steadycam ermöglichte eine neue Konzeptualisierung der visuellen Darstellung mit der Narration und so ist es nicht verwunderlich, dass Kubrick großes Interesse an der Steadycam besaß.

Nachdem er ein Film-Testmaterial gesehen hatte, teilte er seinem Erfinder Garret Brown mit, dass das mit der Steadycam aufgenommene Filmmaterial „spektakulär sei und die Art und Weise, wie Filme gedreht werden, revolutionieren sollte.“²⁸⁶ Er machte Brown zum Steadycam-operator von *The Shining*. Für den Film benutzte man eine Arriflex BL. Kubrick meinte in dem Interview mit Ciment, dass es in den engen Räumen mit einem einzigen Kameramann überall passen würde, ohne riesige Schienenwagen oder lange Schienenstrecken zu benutzen.²⁸⁷

Diese fließenden Kamerafahrten im Labyrinth oder in der Dreiradszene mit Danny wären ohne die Steadycam nicht möglich gewesen, da die Kamerawagen viel zu umständlich für die engen Räumlichkeiten gewesen wären. In der Labyrinth-Szene wäre man ohnehin „nicht um die rechtwinkligen Ecken der Wege im Labyrinth gekommen“,²⁸⁸ so Kubrick.

Kubrick benutzt die Kamera Halterung als ersten Versuch, um die Veranschaulichung des Bösen zu charakterisieren, wie eine schleichende Manifestation, die sich in die Dramaturgie einnistet, man könnte fast meinen wie ein stiller Beobachter oder ein Geist des Hotels, wie bei der Dreiradszene Dannys. Die Steadycam, die Danny auf Bodennähe durch die Räume verfolgt, während er dahingleitet, verstärkt die Wahrnehmung des Unbehagens. Während Danny

²⁸⁴ Paul Sunderland, „The Autonomous Camera in Stanley Kubrick’s *The Shining*“, S. 59.

²⁸⁵ ebd., S. 60.

²⁸⁶ Michel Ciment, *Kubrick*, S. 146.

²⁸⁷ ebd., S. 190-192.

²⁸⁸ ebd., S. 192.

vorwärts durch die Räume radelt, folgen wir ihm in Richtung des entfernten Fluchtpunktes im Zentrum des Bilderrahmens, in dem man durch die Einstellung hineingezogen wird.²⁸⁹

Seymour Chatman hebt die Autonomie, die Eigenständigkeit der sich bewegenden Kamera hervor, die sich von selbst zu bewegen scheint und sich manchmal nicht auf das zentral fahrende Subjekt Danny konzentriert, sondern auf eine objektive Art und Weise sich zu bewegen zu scheint.²⁹⁰

Im Kapitel "*A Month Later*" wird dies sichtbar. Danny radelt von den Korridoren des Hotels bis in die Küche in einer einzigen Einstellung ohne Zwischenschnitte. Wir sehen durch die weitwinklige Einstellung alle möglichen Gegenstände wie die Tische, die Teppiche, den Feuerkamin, die Stühle und Sessel der Korridore sowie Fotos und Bilder an den Wänden. Der Blick wandert zu den Objekten der Räumlichkeiten und bricht mit der konventionellen charakterlogischen Funktion. An manchen Stellen ist die Kamera distanzierter auf Danny gerichtet, wobei der Blick gänzlich zur Raumbeschaffenheit wandert, aber sie fängt ihn gleich wieder ein, als wäre sie nie weit weg gewesen. Die Kamera lässt Danny nie von seinem zentralen Punkt los. Diese Situation der wandernden Kamera beeinflusst die Spannung und erzeugt die unheimliche Präsenz der Personifikation des Bösen in den Räumlichkeiten, wie im King-Roman dargestellt.



Abbildung 72

Zusammen mit den herkömmlichen stillen statischen Kameraquadraturen konnte das neue Kamerahalterungssystem auch im Zuschauer den nötigen „Thrill“ auslösen, eine angsterfüllte

²⁸⁹ Bei Kubrick war das zentrale Framing immer schon ein essenzielles Mittel. Wie schon in den Filmen *Path of Glory*, *2001: A Space Odyssey*, oder *A Clockwork Orange* sind viele Rückwärts- und Verfolgungsfahrten erzeugt worden. Bei der Szene, wo Alex durch den Plattenladen zieht, ist eine davon mit einer anderen Wirkung. Die Dolly Kamera verfolgt Alex mit einem weitwinkeligen Objektiv, Alex geht zur Kamera heran und die Kamera verfolgt seine Bewegung rückwärts, an den Rändern des Rahmens vorbei zu einem entfernten zentralen Punkt, sodass die Seitenwände sich in die Ferne begeben, als Alex daran vorbeizieht.

²⁹⁰ Paul Sunderland, „The Autonomous Camera in Stanley Kubrick’s *The Shining*“, S. 81.

Situation von Anspannung, wie man es in der Szene erkennen kann, wo Wendy zum ersten Mal das Schreibprojekt Jacks erblickt.

Ein Tracking shot folgt Wendy, die sich mit einem Baseballschläger bewaffnet zum langen Tisch der Colorado Lounge begibt. Die Kamera bewegt sich, indem sie durch den Raum und durch die Säulen voller alter Fotografien umherstreift. Der Raum wirkt durch das kalte Licht unheimlich. Als Wendy sich umdreht und schließlich wieder zum Tisch zur Schreibmaschine Jacks geht, wird ein Schnitt eingeführt, der sie in Froschperspektive einfängt.

Völlig entgeistert schaut sie hinunter, die Spannung und die Ungewissheit werden spürbar. Hier wird auch fühlbar, was Béla Balázs in seinem Werk *Schriften zum Film, über die Lyrik der Kamera* sagte:

„Die Kamera identifiziert uns nicht nur räumlich, sondern auch gefühlsmäßig mit den Personen des Films. Die Einstellung der Kamera zeigt uns jede Erscheinung mit dem Ausdruck, der dem Eindruck der Beteiligten entspricht. [...] Alles, was das Gefühl in eine Erscheinung hineinsieht, holt die Kamera mit der Einstellung heraus.“²⁹¹

Jetzt erkennt Wendy den Ernst der Lage, über Hunderte von Seiten mit demselben Vers: “*All work and no play makes Jack a dull boy.*” [TC: 01:15:41-01:15:52] Wendy schaut auf die anderen strukturierten Manuskripte, sie umspannen immer denselben Satz, mit verschiedenen Versen oder mit unverkennbaren Fehlern.²⁹²

Nun zeigt sich der Augenblick des Verfalls, des Wahnsinns Jacks. Es überlagert sich nun die Perspektive, die man dem konventionellen Horrorfilm oder dem Genre des Thrillers zuschreiben würde.²⁹³ Plötzlich wird der Raum dunkel, wir sehen die Säulen schwarz mit den unkenntlichen Fotografien, der Kameraschwenk zieht nach links und gibt die Umrisse einer Silhouette hinter der Wand frei. Das Böse lauert hinter der Wand und nähert sich langsam zu Wendy.

Jack entgegnet ein maliziöses “*How do you like it?*”²⁹⁴ [TC: 01:17:23] und auf einmal ist Jack in Halbnaher Einstellung zu sehen, wie er aus dem Schatten emporragt und beim Tisch stehen bleibt. Während sich Jack Wendy nähert, geht die Steady Kamera zurück, beim Gegenschnitt auf Wendy geht die Kamera auf sie zu, während Wendy angstverzerrt zurücktritt. Die Kamera

²⁹¹ Béla Balázs, *Schriften zum Film, über die Lyrik der Kamera*, S. 73.

²⁹² Wie z.B. die Wörter work (arbeiten) werden zu worm (Wurm) oder boy wird zu bot (Roboter). Vgl. Jens Hildebrand, “*The Shining*“ – Eine Filmanalyse S. 98.

²⁹³ ebd., S. 99.

²⁹⁴ *The Shining*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1980.

fungiert wie eine autonome Kraft und macht die Situation deutlich. Jack wird zur Bedrohung, und Wendy sowie die Zuschauer bekommen durch diese Einstellungen eine ablehnende Wirkung.

Zudem werden die Ausdrucksweisen mit der frontalen Kameraeinstellung intensiviert. Jacks Physiognomie erscheint „diabolisch“ und schelmisch. Er grinst Wendy an und seine Mimik und Körpersprache strotzen von Aggressionen und Verhöhnung zu Wendy:

*“You think "maybe" he should be taken to a doctor? [...] Have you ever thought about my responsibilities?”*²⁹⁵ [TC: 01:19:20-01:20:00]



Abbildungen 73-74

Wendy zieht sich immer weiter auf der Treppe zurück und versucht Jack mit dem Baseballschläger auf Distanz zurückzuhalten, der sich ihr immer aggressiver nähert und angsteinflößend ist. Auch hier überlagert sich die Bewegung der Kamera mit den Kameraeinstellungen (Schulter-Perspektive). Dies zeigt eine mögliche Gefahr auf. Wendy weicht die Treppen rückwärts zurück, und man sieht sie frontal in amerikanischer Froschperspektive, während Jacks linke Schulter im rechten Bildkader erscheint. Beim Gegenschuss sieht man dieselbe Einstellung aber mit Jack, der in Vogelperspektive die Treppen hinaufsteigt. Links im Bildkader erblickt man die rechte Schulter Wendys. Dieser Zickzackkurs zwischen den Einstellungen und Protagonisten unterstützt die labyrinthartige Struktur. Wendy schlägt auf seine Hand und daraufhin auf seinen Kopf. Er stürzt und bleibt bewusstlos liegen.²⁹⁶

²⁹⁵ *The Shining*, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1980.

Seeßlen und Jung beschreiben Jack in diesem Moment wie ein Kind ist, verantwortungslos. Er will wie ein Kind sein, will „play“ spielen, aber auf der anderen Seite will er das Familienoberhaupt sein, welches kontrolliert und entscheidet. Wendy entzieht ihm seine „Männlichkeit“ und Entscheidungsfähigkeit, indem sie Danny weg vom Hotel und zu einem Doktor bringen will, und das will Jack nicht akzeptieren. Vgl. Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 247.

²⁹⁶ Wendy sperrt Jack in die Speisekammer ein. Auch hier wird seine manipulative Vorgehensweise deutlich, er bittet sie einen Arzt zu holen, da er verletzt sei, doch die Kameraeinstellung (Froschperspektive) zeigt uns eine

Die sich bewegende Kamera hat ihren Höhepunkt im letzten Abschnitt des Films beim Kapitel „4pm“. Nachdem Jack von Delbert Grady befreit worden ist, verfolgt er Wendy und Danny durch das Hotel. Danny verlässt das Hotel und rennt ins Labyrinth, Jack folgt ihm. Die blaue Lichtkomposition ist durch die nächtliche winterliche Atmosphäre noch kontrastreicher. Danny läuft immer tiefer durch die engen Hecken des Labyrinths und die Kamera verfolgt ihn von hinten. Dann schlängelt er sich geschickt durch die engen Hecken, einmal rechts, einmal links. Die Kamera ahmt die Bewegung von hinten nach und betont die Verzweiflung und Geschwindigkeit, mit der Danny läuft. Die kalten Flutlichter an den Wegen scheinen ihn regelrecht anzuziehen. Plötzlich fällt Danny kurz um, die Kamera verlangsamt sich und verfolgt ihn wieder schnell, als er weiterläuft. Es entsteht eine fließende Bewegung.

Simultan wird Jack in einem Gegenschnitt in subjektiver naher Einstellung gezeigt, er schreit nach Danny und verfolgt ihn humpelnd. Das Licht beleuchtet ihn von vorne. Die Kamera positioniert sich auf dem Boden, wo nun die Fußspuren Dannys sichtbar sind und verfolgt diese. Die Kamera scheint hier eine schwebende Instanz zu sein, welche unseren Blick dematerialisiert, indem sie sich von den Zwängen der Schwerkraft oder ihrer Physis befreit. Die Steadycamera schafft somit eine phantastische Einstellung, die den Schrecken und die Verzweiflung der Figuren aufzeigt und sich von der materiellen Welt loszulösen scheint.²⁹⁷

Danny schafft es zu entkommen, indem er in den eigenen Spuren rückwärtsgeht, den Rest seiner Spuren verwischt, sich hinter einer Hecke versteckt und abwartet, bis sein Vater an ihm vorbeizieht. Dann läuft er schließlich zurück. Nun wird Danny frontal von der Kamera eingefangen, die in einer Rückwärtsbewegung von ihm wegschwebt, aber immer noch die Furcht aufzeigt, bis er endlich dem Labyrinth entkommt und mit seiner Mutter mit der Schneeraupe entfliehen kann.

Bei Jack sieht es ganz anders aus, der Minotaurus, das animalische Monster, ist fast besiegt. Planlos steuert er durch das Labyrinth. Eine der letzten Szenen zeigen dies am deutlichsten, keuchend und herumtaumelnd, schreit er im Delirium und undeutlich den Namen Dannys. Das Bild in der Totale wird kontrastreicher, die Hecken sind schwarz, fast unkenntlich, nur Jack ist

andere Wahrheit, er tobt, die Augen schreien nach Rache und durch die seltsame Anschauung wird die Bedrohung markanter. Im Dokumentarfilm *Making 'The Shining'* (1980) von Kubricks Tochter Vivian, erfährt man, dass Kubrick Kameraperspektiven und Auswahl der Linsen oftmals während des Drehs festgesetzt hat. Der spontane Stimulus in Kubrick ermöglichte es, dass die Kameraeinstellung stets in Bezug zum Effekt und zur Situation der Handlung entschieden wurde. Vgl. Jens Hildebrand, *„The Shining“ – Eine Filmanalyse* S. 107.

²⁹⁷ Paul Sunderland, „The Autonomous Camera in Stanley Kubrick's *The Shining*“, S. 77.

in der Mitte zu sehen, wie er am Ende des Tunnels im Licht in sein Verderben schreitet.²⁹⁸ Nun findet auch die Kamera zu ihrem Stillstand, eine Parallelmontage erscheint und zeigt ihn bei Tag im versunkenen Schnee, Kopf bis Brust sind sichtbar, Kopf, Gesicht und Augen völlig vereist. Die Augen sind offen nach oben gerichtet und verkörpern noch den Wahnsinn, dem Jack verfallen war, der Mund halb offen, sodass man die Zähne sieht. Jack hat das Haus verlassen und seinen Tod gefunden. Wie die Verräter im neunten Höllenkreis der göttlichen Divina in Dantes Inferno, ist er im ewigen Eis gefangen.²⁹⁹ Die letzte Einstellung fährt die Steadycam auf ein altes Foto (Bildunterschrift 1921) einer Ballfeier. Eine Überblendung zeigt Jack in Halbnaher Einstellung lachend wieder. Raum und Zeit vermischen sich, Jacks Seele ist im Hotel auf Ewig gefangen und in der Fotografie eingeschlossen.



Abbildung 75



Abbildung 76

5.3.5 Das immer wiederkehrende Böse

Kubricks Verfilmung konzentriert sich auf einen schmalen Weg zwischen der Rationalität und der Abwegigkeit der menschlichen Psyche. Dieses Thema wird im Film durch die Symbolik der Irrwege des Hotels und durch das Labyrinth veranschaulicht, in dem man sich schließlich als Zuschauer verliert. Durch diese Raumverwirrung bringt uns Kubrick in eine andere Dimension jenseits unserer gewohnten Wahrnehmungen:³⁰⁰ Was ist real und was entzieht sich unserem Bewusstsein? Dies sind Fragen, die man sich im Laufe des ganzen Filmes stellt.

Das Publikum sieht aus seiner Sicht den Verfall Jacks in subjektiver Kamera, seine Mimik würde Cesare Lombroso sowie andere Physiognomiker des 19./20. Jahrhunderts als idealen

²⁹⁸ Im Gegensatz zu Kings Roman, in dem am Ende der defekte Boiler mit Jack explodiert und somit das Hotel mit ihm zerstört wird.

²⁹⁹ Jens Hildebrand, *„The Shining“ – Eine Filmanalyse*, S. 99.

Symbolisch könnte dies auch den gestürzten Luzifer von Dantes Inferno zeigen, der bis zur Brust auf ewig eingefroren ist.

³⁰⁰ Gabriele Biotti, „The Uncanny and the Ghostly Nature of the World in Stanley Kubrick’s *The Shining* (1980)“, S. 79.

Prototypen ihrer Lehren vom perfekten Verbrecher sehen: „Er hat ein animalisches Gesicht, er muss der Mörder sein“, was zumindest seine äußerliche Erscheinung mit seinem Tun kombiniert. Das Gesicht Jacks ist das stärkste und markanteste Charakteristikum, welches konsequent im Film gegenwärtig ist.

Kubrick geht aber einen Schritt weiter, er zeigt Jack schon von Anfang an als psychisch labilen Menschen, der immer mehr in den Verfall zum Bösen hineinschreitet und vom Overlook Hotel benutzt wird, welches ihn zur Marionette macht. Jack Torrance bleibt allein mit seinen persönlichen Geistern und Obsessionen. Von dem Moment an, in dem er eine ernste persönliche Krise erlebt, öffnet sich ein geisterhafter Raum, ein Bruch, und Gespenster beginnen zu erscheinen. Die filmischen Techniken, sowie die mise-en-scène und mise-en-image der Kamera deuten an, dass der wahre Antagonist des ganzen Films nicht nur Jack ist, sondern größtenteils das Overlook Hotel. Das Hotel kommt in der ganzen Geschichte vor, von Beginn an, in der ersten Autoszene, imposant auf dem Berg stehend, sowie zum Schluss mit der Steadycam Einstellung, die durch den Raum auf das Fest-Foto zusteuert. Obwohl das Hotel keine Stimme besitzt, sprechen die Figuren über und für das Hotel und verleihen ihm eine Stimme.

Kubrick spielt mit unseren Erwartungen. Eine Art von manifestem Gruselhaus gibt es nicht, das Overlook Hotel hat keine eindeutigen gruseligen Charaktereigenschaften, wie es in einem typischen Spukhaus der Fall ist. Alles, was wir sehen, sind weite Räumlichkeiten, eine undefinierte Größe, ein Ort, an dem Zeit und Raum nicht mehr fassbar sind und Tag und Nacht sich zu vermischen scheinen und bei dem auch die Geister in diesem zeitlosen Mechanismus verharren. Ähnlich wie bei *2001*, in dem die allgegenwärtige HAL-Maschine die Protagonisten in alle Räume verfolgt, perzipiert man in *The Shining* einen stillen Beobachter, der in diesem Falle die Kamerabewegung ist.

Die Aura des Hotels ist permanent präsent und selbst Wendy und Danny, die Protagonisten, sind ein Teil davon, Wendy, welche durchwegs in der Handlung hinter ihrem Mann steht, trotz seiner zahlreichen Wutausbrüche, aber im Moment der Wahrheit vom Hotel wegkommen möchte und Jack im Kühlfach einsperrt. Danny hingegen erkennt das Böse durch das „shining“ und versucht sich dem zu widersetzen. Das Kind erlebt schmerzhaft Visionen und sieht auch die Gespenster, aber es ist die Person, die in der Lage ist, all dies zu überwinden: es kann all dem einen Sinn geben. Danny blockiert die Geister, wie in einer der Dreiradszenen, wo er auf die Zwillingsschwester trifft, sich die Augen mit den Händen zuhält. Dies geschieht im Kontrast zu Jack, der im Gold Room sich auch die Augen zuhält, aber den Geist Lloyd zu sich ruft. Er

überzeugt sich, dass die Geister nur momentane Präsenzen darstellen,³⁰¹ die nichts Gutes verheißen. Da die geisterhafte Identität des Hotels die Autonomie Jacks kontrolliert, wird Danny nach und nach der Widersacher des Hotels. Danny lässt sich nicht codieren, somit muss er ausgeschaltet werden.³⁰² Die Tötung kann nur durch Jack erfolgen, Danny erkennt, dass die reale Gefahr von seinem Vater, von innen, kommt.³⁰³

Jack wird im Labyrinth besiegt, findet Ruhe innerhalb eines Frameworks und wird Teil einer bösen Tradition, er wird Objekt des Hauses, Teil des Elementes: seine Geschichte und seine Identität werden registriert. Danny entkommt dem Bösen, indem er sich dem gesamten System entgegenstellt. So kann Danny Torrance, wie es Gabriele Biotti bezeichnet, als finaler Gewinner/Held betrachtet werden, auch wenn seine persönlichen Erfahrungen nun ständig von den Mächten heimgesucht werden.³⁰⁴ Das Böse wird jedoch nicht zerstört, das Hotel, „die Seele des Bösen“, wird nicht vernichtet wie in Kings Roman, in dem durch die Explosion sich der Schatten, die böse Kraft des Hotels, verzieht³⁰⁵. Das Hotel bleibt bestehen. Jack, die Figur, kann nicht geheilt werden und bleibt im Framing des Bildes auf ewig gefangen.

³⁰¹ Gabriele Biotti, „The Uncanny and the Ghostly Nature of the World in Stanley Kubrick’s *The Shining* (1980)“, S. 84.

³⁰² ebd., S. 84.

³⁰³ Thomas Allen Nelson, *Kubrick, Inside a Film Artist's Maze*, S. 198.

³⁰⁴ Gabriele Biotti, „The Uncanny and the Ghostly Nature of the World in Stanley Kubrick’s *The Shining* (1980)“, S. 87.

³⁰⁵ Jens Hildebrand, „*The Shining*“ – Eine Filmanalyse, S. 154.

6 Conclusio

Der erste Teil dieser Arbeit widmete sich im Generellen der Physiognomik, von den Anfängen ihrer Geschichte und vom Versuch, diese als Wissenschaft zu etablieren, bis hin zu Lombroso, der bestimmte Personengruppen wie Verbrecher auf physiognomische Merkmale festhalten wollte (was zum Glück nicht gelang).

Umberto Eco hat das Dilemma der Physiognomie am besten beschrieben, indem er erklärt hat, dass, die Physiognomik als Wissenschaft hinzustellen, sicherlich zweifelhaft sei, auf jeden Fall sei sie eine sehr alte Tradition, welche die Menschheit von Anbeginn begleitet hat: *“che sia scienza non è sicuro, che sia antica è certo.”*³⁰⁶

Gerade die Gesichtslesekunst hat in vielen Sparten, seien es die Naturwissenschaften, wie die Kunst, sowie pseudowissenschaftliche Versuche, den Menschen positiv wie negativ beeinflusst und fand bis im Fotografischen und schließlich im Filmischen Anklang. In der Kunst hat die Darstellung von Affekten und Leidenschaften eine große Rolle gespielt und nun hatte man ein weiteres Mittel, mimische Ausdrücke im Gesicht, Gesten und deren Bewegungen in ihrer Gänze auf der Leinwand zu beobachten. Einstellungsgrößen, wie die Großaufnahme, ermöglichten das Innere einer Figur nach außen zu vermitteln. In diesem Punkt machte man wieder den Fehler, wie es der damalige Theoretiker Lombroso gemacht hatte, das Gesicht oder das in der Gesellschaft konstatierte Abbild als Ausgangspunkt festzuhalten, um bestimmte Persönlichkeiten zu beschreiben oder auf Inbegriffe ihrer Zeit einzugehen. Dieser Rückgriff auf typisierte Charaktere ordnete den Schauspieler*innen Kategorien zu und beeinflusste in einigen Fällen, wie wir es beim Typecasting gesehen haben, die Art und Weise, wie man den Bösewicht oder den Helden verkörpern sollte oder wie seine Wahrnehmung sein sollte.

Der zweite Abschnitt dieser Arbeit versuchte hervorzuheben, dass die Physiognomie des Bösewichtes und die daraus resultierende Auseinandersetzung des Antagonisten mit dem Protagonisten in der Kubrick'schen Kinematographie behandelt wurde, wie sie durch seine Handhabung in der Geschichte, der mise-en-scène und mise-en-image, permanent neu zusammengesetzt wurde und wie deren Rolle hinterfragt wurde.

Zu diesem grundlegenden Vorsatz wurden die drei ikonischen und vielleicht umstrittensten Filme Stanley Kubricks analysiert. Darin wurden Beispiele von Antagonisten vorgestellt, die in ihrer Abbildung und in den Handlungssträngen nicht unterschiedlicher sein können: HAL, als gesichtsloser Apparat, der kein menschliches Wesen wiedergibt und keine erkennbaren

³⁰⁶ Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, S. 45.

physiognomischen Merkmale besitzt, bis auf die Kameralinse, die als Auge fungiert; der jugendliche Alexander DeLarge, der mit seinem Blick, seiner „Droogs“-Kostümierung, eine gewisse Zerrissenheit aufweist und Jack Torrance in *The Shining*, als omnipräsentes Gesicht, das durch seinen ständigen Wandel zwischen Grinsen und Verhöhnung den Wahnsinn seiner Figur offenlegte. Aber diese Figuren haben trotz der Diversität ihrer Genres und der Komplexität der Handlung, in der sie sich befinden, alle etwas gemeinsam: Sie füllen die Szenen mit ihrem Abbild, mit ihrer Mimik und der Darstellung ihres Verhaltens mit aggressiven gewalttätigen Aktionen aus.

Man kann auch annehmen, dass die Physiognomie Kubricks bei den „bösen“ Figuren verschiedene Facetten aufzeigt, z.B.: den Wahnsinn, die Gewalt, die Fehlfunktion und die Entfremdung.

So spiegeln auch bestimmte wiederkehrende Kameraeinstellungen, wie die Großaufnahme, diesen Effekt wider: das immerwährende gleiche Abbild HALs, das im entscheidenden Moment, in dem sich die Astronauten außerhalb des Raumschiffes befinden, die bevorstehende verbrecherische Tat beim Zuschauer erahnen lässt, die Ermordung der Astronauten, die sich im Tiefschlaf befinden. In der Szene, in der Jack seine Familie (Wendy und Danny) beobachtet, wie sie im Neuschnee spielen, geht die Kamera, die auf Jack gerichtet ist, von einer Halbnahen Einstellung zu einer Großaufnahme über und zeigt seinen Gesichtsausdruck und seinen Zustand deutlich. Oder Alex, welcher vor der aggressiven Tat gegenüber dem Obdachlosen in einer Großaufnahme mit senkendem Blick gezeigt wird.

Kubrick war sicherlich von der Rolle des Antagonisten/Bösewichts oder des Bösen fasziniert, zumindest wie man auf der Plot Ebene erahnen kann. Er sagte selbst, dass die Handlung durch die „Bösen“ meistens profitiere und die Geschichte aufregender mache.³⁰⁷ Unter diesen Voraussetzungen wurde auch die Funktion der Heldenfigur, wie man sie im Mainstreamfilm kannte als Darstellung einer Heldentat oder als Figur, die Probleme löst, den Gegenspieler besiegt und das Publikum beruhigt, marginal wiedergegeben. Die Heldentaten behalten bei Kubrick eine sekundäre Funktion bei oder verlieren gar ihre Substantialität.

Das Paradigma im Film *The Shining* offenbart, dass wenngleich Wendy und Danny, (die man als Heldenfiguren bezeichnen könnte) in der ganzen Handlung vorkommen, die bösen Kräfte (Hotel, Jack und Geister) die Überhand zu gewinnen und die Anwesenheit der guten Figuren zu unterdrücken scheinen. Exemplarisch und zusammenfassend für dieses Dilemma zeigt sich

³⁰⁷ Michel Ciment, *Kubrick*, S. 160.

am Ende, wie ein Affront gegenüber dem klassischen Werteschema von Protagonisten-Gut und Antagonisten-Böse besteht. Während Danny mit viel Geschick aus dem Labyrinth entkommen kann und seinen Vater Jack endlich besiegt, zeigt die letzte Einstellung Jack in der alten Fotografie des Ballsaales grinsend wieder. Auch wenn der Schrecken vorüber ist, währt eine gewisse Hilflosigkeit fort. Der Horror bleibt dennoch im Hotel weiter bestehen dem gegenteiligen Ausgang des Romans des Autors Stephen King zum Trotz.

Bei Kubrick gibt es keine richtigen Gewinner und keine richtigen Verlierer. Nicht zuletzt, wird daher auch ein anderer Zugang zum Protagonisten angeknüpft: Ist Alex Protagonist und Antagonist zugleich? In gewisser Weise erzählt er seine Geschichte, seine brutale Sicht wird dem Zuschauer aufgedrängt, doch auch Alex wird mit anderer Manier, mit brutalen Methoden gezwungen, gut zu werden. Bei Jack scheint es schon am Anfang eindeutig zu sein, dass er verrückt veranlagt ist, aber macht ihn dies gleich zum Mörder? Kann die Maschine HAL überhaupt etwas dafür, dass sie so programmiert wurde?

Kubrick zeigt immer wieder dualistische Wesensarten der Figuren auf, solche, die zuvor als „Gute“ verkörpert wurden oder die in der vorhergehenden Handlung eine neutrale Position innehatten, rotieren ins Gegenteil und zeigen eine immerwährende gewalttätige Kraft, die an die Oberfläche emporsteigt. Man denke an das Wechselspiel der Motive der Doppelgänger, die benutzt wurden, um diese gewalttätige Entität zu zeigen. Bei *A Clockwork Orange* im dritten Akt ist es am stärksten zu sehen. Die ehemaligen Opfer rächen sich an Alex. Der genussvolle Blick der Opfer, den uns die Kamera in Close-up zeigt, wird essenziell, die Rollen werden korrelativ gewechselt. Auch in *Shining* in der Toilettenszene mit Grady zeigt sich dies, indem ein Achsensprung in die Szene infiltriert wird und Jack zum Nachfolger Gradys gemacht wird, oder in *2001*, als Dave in das Logic Memory Center eindringt und sich in der Linse HALs spiegelt. Die Opfer werden zu Tätern und umgekehrt, im Gegenüber des anderen werden sie zu einer identischen Einheit.

Der Regisseur spielt mit den Emotionen der Hilflosigkeit und der Angst, die uns oftmals mit seinem peniblen Blick der Kameraarbeit und seinen Einstellungsgrößen sowie der Montage eine gewisse Distanz zur Figur und dem Geschehen vermitteln. Die Kamera ist in ständigem Wechsel zwischen einem akkuraten Realismus und Expressionismus.³⁰⁸ Der Realismus zeigt sich in der visuellen Geometrie der Szenen oder in den technischen Neuerungen (wie der Steadycam), die uns in das Geschehen eintauchen lassen, oder in einer kruden Realität.

³⁰⁸ Michel Ciment, *Kubrick*, S. 97.

Die expressionistischen Wahrnehmungen drücken sich in den Bewegungen der wackeligen Kamera aus, wie in der Szene mit Alex gegen Mrs. Weathers bei *A Clockwork Orange* gezeigt wird, dass das pop- und soziokulturelle Bild dekonstruiert wird und die wahrgenommene aggressive Tat in eine satirische übertragen wird.

In einem gewissen Sinne konnten in der Darstellung der Figuren postmoderne Gesichtspunkte aufgearbeitet werden, welche den Bösewicht in einem anderen Licht präsentieren und Fragen aufkommen lassen, wer der eigentliche Bösewicht oder das Böse sei: die Ärzte, die Ingenieure, das Haus? Fragen, die keine wirkliche Beantwortung zulassen (vielleicht auch dem Kubrickschen Universum immer ein Rätsel bleiben werden) und somit eine Einschätzung in Betracht ziehen, dass das „Böse“ nach Kubrick im Menschen, im System, in einer transzendentalen Macht überall vorhanden ist. Dies ist das komplette Gegenteil zum dualistischen Ansatz des 19. Und 20. Jahrhunderts und des Typecastings im Film, die eine einheitliche Unterscheidung zwischen Typen und Charakteren in die Szene setzten.

Kubricks Filmverständnis kann ambivalent verstanden werden und genau aus diesem Grund werden seine Filme immer wieder in einem breiten Spektrum, wie z.B. in der Philosophie, der Psychologie, der Psychoanalytik und in der Postmoderne aufgegriffen und behandelt. Die ambivalenten Deutungen des Regisseurs in der Bildsprache und Erzählstruktur setzen uns einen Spiegel vor. Am Ende verweilt die dargestellte Figur in einer Welt, aus der ihr kein Entkommen gelingt, die Person befindet sich am Abgrund und Kubrick macht keine Differenzierung, wer oder wie viele es sind. Alle sind in gewisser Weise Gegenspieler, Rivalen ihrer Selbst oder Gegner des Ambientes, in dem sie leben. Die Antagonisten und die Protagonisten werden kritisch beleuchtet und sind in gewisser Weise Marionetten (man denke an spätere Filme Kubricks, wie z.B. der Antikriegsfilm *Full Metal Jacket* (1987)), oder Schachfiguren eines Systems (wie es Kubrick bezeichnen könnte, da er ein fanatischer Schachspieler war), Figuren, mit denen gespielt wird, die sich miteinander in ihren Kräften messen und die aus ihrem Labyrinth nicht entkommen.

*„Die Welt ist unvertraut, labyrinthisch, unsicher, ungewiß. Auch das Ich wird sich selbst unvertraut, labyrinthisch, unsicher, ungewiß. Kurzum: wir sind nicht nackt, sondern verhüllt. [...] Unsere Sprache ist eine Maske, unser Gesicht eine Larve.“*³⁰⁹

³⁰⁹ Hartmut Böhme, „Enthüllen und Verhüllen des Körpers in Bibel, Mythos und Kunst“, S. 221.

7 Anhang

7.1 Literaturverzeichnis

Abrams, Jerold J., „Nietzsche’s Overman as Posthuman Star Child in 2001: A Space Odyssey”, *The Philosophy of Stanley Kubrick*, hg. v. Jerold J. Abrams, 2007, S. 247-265, hier S. 248-249.

Abrams, Nathan, „What was HAL? IBM, Jewishness and Stanley Kubrick’s 2001: A Space Odyssey (1968)”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 37/3, 2017, S. 416-435, hier S. 417-426.

Armocida, Giuseppe, „LOMBROSO, Cesare“, *Treccani*, 2005,
https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-lombroso_%28Dizionario-Biografico%29/,
04.04.2020.

Augustin, Yvonne, *Clownsmasken im Film: Wie Maskierungen kulturelle Ängste enthüllen*, Bielefeld: Transcript 2018.

Aumont, Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris: Editions de l'Etoile 1992.

Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Prévost-Balga, Antoine, „Three Kubrickian Machinic Characters and their Technical Malfunctions”, *Cinergie-Il cinema e le arti* 12, Dezember 2012, S. 9-19, hier S. 13.

Becker, Peter, *Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 19. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis*, Bd. 176: Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002.

Biotti, Gabriele, „The Uncanny and the Ghostly Nature of the World in Stanley Kubrick’s *The Shining* (1980)”, *Lublin Studies In Modern Languages And Literature* 43/4, 2019, S. 77-87, hier S. 79-87.

Bogdanovich, Peter, „What They Say About Stanley Kubrick”, *The New York Times Magazine*, 04.07.1999, <https://www.nytimes.com/1999/07/04/magazine/what-they-say-about-stanley-kubrick.html>, 14.06.2020.

Böhme, Hartmut, „Enthüllen und Verhüllen des Körpers in Bibel, Mythos und Kunst“, *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* B. 6 Heft 1, 1997, S. 218–247, hier S. 221.

Brauneck, Manfred, „Protagonist“, *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, hg. v. Gérard Schneilin, Reinbek bei Hamburg: Rowolth 1992, S. 758.

Bulferetti, Luigi, *Cesare Lombroso*, Turin: UTET 1975.

Carocci, Enrico, „Abitare l’Overlook hotel. Il ruolo dello spazio anempatico in “Shining”, *SigMa - Rivista Di Letterature Comparete, Teatro E Arti Dello Spettacolo* 2, S. 311–339, hier S. 317.

Caroli, Flavio, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Mailand: Mondadori Electa ³2014.

Chion, Michel, *Stanley Kubrick. L’humain, ni plus ni moins*, Paris: Cahiers du cinéma 2005.

Ciment, Michel, *Kubrick*, München: Bahia 1982.

Cooper, Patricia/Dancyger, Ken, *Writing the Short Film*, London: Routledge 2004.

Dancyger, Ken, *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*, Massachusetts: Focal ⁴2007.

Donnelly, Kevin, *The Shining*, Columbia: University 2018.

Doyle, Arthur Conan, *The Hound of the Baskervilles*, Planet Ebook 2020.

Eco, Umberto, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l’illusione, l’immagine*, Mailand: La nave di Teseo 2018.

Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen, die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹⁶2016.

Gräf, Dennis, et al., *Filmsemiotik, Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, Marburg: Schüren 2011.

Gugerli, David, *Wie die Welt in den Computer kam. Zur Entstehung digitaler Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Fischer 2018.

Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler ⁵2012.

Hildebrand, Jens, *“The Shining” – Eine Filmanalyse*, Merzenich: Warped Tomato 2013.

- IMDb, *The Killing*, <https://www.imdb.com/title/tt0049406/>, Zugriff am 18.11.2020.
- Jerusalem, Ernst, *Ueber die aristotelischen Einheiten im Drama*, Frankfurt am Main: Leopold & Bär 1885.
- Kampits, Peter, *Wer sagt, was gut und was böse ist? Eine philosophische Reise*, Wien: Ueberreuter 2011.
- Keller, Sarah/Paul, Jason N., *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, Amsterdam: Amsterdam University 2012.
- Kluwe, Christian/Schneider, Jost (Hg.), *Humanität in einer pluralistischen Welt*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Kovacs, Dana Wilson, „Objectivity by Lorraine Daston and Peter Galison“, *The Critical quarterly* 51/3, 2009-2010, S. 123-125, hier S. 124.
- Lammel, Hans-Uwe, et al., „Physiognomik“, Brill, 12.01.2011, https://referenceworks-brillonline-com.uaccess.univie.ac.at/entries/der-neue-pauly/*-e15202750, 27.04.2020.
- Landwehr, Achim (Hg.), *Diskursiver Wandel*, Wiesbaden: VS/GWV 2010.
- Lavater, Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, Erster Versuch*, Leipzig: Weidmann und Reich 1775.
- Lavater, Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, Vierter Versuch*, Leipzig: Weidmann und Reich 1778.
- Linder, Joachim, *Literatur und Kriminalität. Die gesellschaftliche Erfahrung von Verbrechen und Strafverfolgung als Gegenstand des Erzählens. Deutschland, England und Frankreich 1850-1880. Interdisziplinäres Kolloquium d.Forschergruppe Sozialgeschichte d.Dt.Literatur 1770 - 1900, München 15./16..*, Berlin/Boston: Gruyter 1983.
- Lombroso, Cesare, *L'Uomo delinquente. Quinta Edizione-1897*, Mailand: Bompiani 2013.
- Magli, Patrizia, „Fisiognomica, congetturare e legiferare intorno al volto“, Mannoni, Laurent, „L'espressione delle passioni attraverso la cronofotografia“, Alovisio, Silvio/Gianetto, Claudia, „Maschere trasparenti, volti da mangiare, fisiognomica e cinema muto“, Pesenti Campagnoni, Donata/Arcagni, Simone (Hg.), *Il volto delle emozioni dalla fisiognomica agli emoji, dalla fisiognomica agli emoji*, Katalog zur Ausstellung Facce Emozioni 1500-2020: dalla fisiognomica agli emoji, Mailand: Silvana 2019, S. 28-64.

- Magli, Patrizia, „Fisiognomia“, *Treccani*, 1999,
https://www.treccani.it/enciclopedia/fisiognomia_%28Universo-del-Corpo%29/, 30.03.2020.
- Mamber, Stephen, „A Clockwork Orange“, *Cinema* 7/3, 1973, S. 48-57, hier S. 49-53.
- Mateas, Michael, „Reading HAL, Representation and Artificial Intelligence“, *Stanley Kubrick's 2001. A Space Odyssey. New Essays*, hg. v. Robert Kolker, New York: Oxford University 2006, S. 105-126, hier S. 108.
- Naremore, James, *On Kubrick*, British Film Institute 2007.
- Negri, Antimo, *L'antropologia criminale di Cesare Lombroso*, Mailand: Marzorati ²⁴1988, *Grande antologia filosofica*, hg. v. Michele Federico Sciacca, Marzorati.
- Nelson, Thomas Allen, *Kubrick, Inside a Film Artist's Maze*, Indiana: University 2000.
- Ohno, Christine, *Die semiotische Theorie der Pariser Schule*, Bd. 2: *Synkretistische Semiotik. Interpretationen zu Karikatur, Bildergeschichte und Comic nach der Zeichentheorie der Pariser Schule*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Palmer, R. Barton, „The Shining and Anti-Nostalgia“, *The Philosophy of Stanley Kubrick*, hg. v. Jerold J. Abrams, 2007, S. 201-218, hier S. 207-209.
- Perrotta, Anthony, „What Does The Title Of “A Clockwork Orange” Mean?“, *The Take*,
<https://the-take.com/read/what-does-the-title-of-a-clockwork-orange-mean>, 06.08.2020.
- Peukert, Kurt Werner, „Physiognomik in Goethes Morphologie“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 47/3, 1973, S. 400 – 419, hier S. 402.
- Pommerening, Felicitas, „Die Dramatisierung von Innenwelten im Film“, Diss., Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Fachbereich 02 Sozialwissenschaften, Medien und Sport 2010.
- Regal, Wolfgang/Nanut, Michael, „Franz Joseph Gall und seine „sprechenden Schedel“ schufen die Grundlagen der modernen Neurowissenschaften“, *Wiener Medizinische Wochenschrift* 158, S. 314-319, hier S.315-316.
- Rodler, Lucia, „L'uomo delinquente di Cesare Lombroso: tra scienza e letteratura“, *Open edition journals*, 24.05.2012, <https://journals.openedition.org/criminocorpus/1905>, 07.04.2020.
- Hanoch-Roe, Galia, „Beethoven's Ninth“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 33/2, December 2002, S. 171-179, hier S. 171.

Saltzwedel, Johannes, *Das Gesicht der Welt: physiognomisches Denken in der Goethezeit*, München: Fink 1993.

Scala, Daniela, *Fotografia e scienze della mente tra storia, rappresentazione e terapia*, Rom: Aracne 2018.

Schönert, Jörg, „Literatur und Kriminalität. Probleme, Forschungsstand und die Konzeption des Kolloquiums“, hg. v. Jörg Schönert, *Literatur und Kriminalität*, Berlin: Gruyter 1983, S. 1- 32, hier S. 22.

Seeßlen, Georg/Jung, Fernand, *Stanley Kubrick und seine Filme*, Marburg: Schüren ³2008.

Steidl, Katharina, *Am Rande der Fotografie. Eine Medialitätsgeschichte des Fotogramms im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston: Gruyter 2018.

Stiglegger, Marcus, „Augen/Blick, Überlegungen zum Motiv des Auges im Film“, *Rabbit Eye* 3, 2011, S. 71-83. hier S. 72.

Strauven, Wanda, *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University 2006.

Sunderland, Paul, „The Autonomous Camera in Stanley Kubrick's *The Shining*“, *Sydney studies in English* 39, 2013, S. 58-85, hier S. 59-81.

Theile, Gert (Hg.), *Anthropometrie: zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*, München: Fink 2005.

Theiler, Willy, *Über die Seele*, Berlin/Boston: Gruyter 2006.

Ueberweg, Friedrich, *Aristoteles über die Dichtkunst. De arte poetica: Aristoteles*, Leipzig: Koschny 1875.

Varroni, Tania, „La tematica dello sguardo nel cinema di Stanley Kubrick“, *Cinefile*, 30.11.2006, <http://www.cinefile.biz/la-tematica-dello-sguardo-nel-cinema-di-stanley-kubrick>, 28.07.2020.

von Wilpert, Gero, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner ⁸2001.

Walker, Alexander, *Stanley Kubrick, Director.*, New York/London: Norton 1999.

Wallenfeldt, Jeff/Barson, Michael, „Stanley Kubrick, American director“, *Britannica*, o. A., <https://www.britannica.com/biography/Stanley-Kubrick>, 15.06.2020.

Robertson Wojcik, Pamela, „Typecasting“, *Criticism* 45/2, 2003, S. 223-249, hier S. 223-244.

Wulff, Hans J., „Held und Antiheld, Prot- und Antagonist. Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß“, *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten - realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch*, hg. v. Hans Krah u. Claus-Michael, Kiel: Ludwig 2002, S. 431-448, hier S. 2-9.

7.2 Filmographie

2001: A Space Odyssey, R.: Stanley Kubrick, US/GBR 1968.

2001: The Making of a Myth, R.: Paul Joyce, US 2001.

A Clockwork Orange, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1971.

Eyes Wide Shut, R.: Stanley Kubrick, US 1999.

Killer's Kiss, R.: Stanley Kubrick, US 1955.

Making 'The Shining', R.: Vivian Kubrick, GBR 1980.

The Killing, R.: Stanley Kubrick, US 1956.

The Shining, R.: Stanley Kubrick, GBR/US 1980.

7.3 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: „*Delinquenti pazzi*“ („*Verrückte Verbrecher*“), Lombroso, Cesare, *L'uomo delinquente*, S. 1504.

Abbildung 2: Joubert, Sophie, *L'Humanité*, <https://www.humanite.fr/de-madame-tussaud-jeff-koons-la-parade-du-divertissement-633128>, 17.12.2020.

Abbildung 3: *2001: A Space Odyssey*, [TC: 00:55:00-00:55:19]

Abbildungen 4-5: *2001: A Space Odyssey*, [TC: 01:01:18-01:03:21]

Abbildungen 6,7,8: *2001: A Space Odyssey*, Abbildung 6: [TC: 01:07:37-01:08:08], Abbildung 7: [TC: 01:09:12-01:09:33], Abbildung 8: [TC: 01:09:33-01:09:55]

Abbildungen 9,10: *2001: A Space Odyssey*, Abbildung 9: [TC: 01:05:00-01:05:17], Abbildung 10: [TC: 01:19:59-01:23:48]

Abbildungen 11-15: *2001: A Space Odyssey*, [TC: 01:28:30-01:28:32]

Abbildungen 16,17: *2001: A Space Odyssey*, Abbildung 16: [TC: 01:47:03-01:47:15], Abbildung 17: [TC: 01:47:50-01:48:04]

Abbildung 18: *A Clockwork Orange*, [TC: 00:01:41]

Abbildungen 19-21: *A Clockwork Orange*, „*Einleitende Szene*“ [TC: 00:00:50-00:02:17]

Abbildungen 22-24: *A Clockwork Orange*, „*Gewaltdelikt gegen den Obdachlosen*“ [TC: 00:02:18-00:04:23]

Abbildungen 25-27: *A Clockwork Orange*, „*Rivalisierende Gang*“ [TC: 00:04:24-00:07:21]

Abbildungen 28, 29: *A Clockwork Orange*, Abbildung 28: [TC: 00:19:05], Abbildung 29: [TC: 00:19:11]

Abbildungen 30,31,32: *A Clockwork Orange*, „*Gewaltphantasien*“, Abbildung 30: [TC: 00:55:40], Abbildung 31: [TC: 00:19:14], Abbildung 32: [TC: 00:19:08]

Abbildungen 33,34: *A Clockwork Orange*, „*Übergriff beim Haus des Schriftstellers*“ [TC: 00:12:42], Abbildung 34: „*Clownsmaske*“ in *The Killing* (1956) [TC: 01:07:05]

Abbildung 35: *A Clockwork Orange*, [TC: 00:36:25]

Abbildungen 36,37: *A Clockwork Orange*, Abbildung 36: [TC: 00:42:08], Abbildung 37: [TC: 00:42:09]

Abbildungen 38-40: *A Clockwork Orange*, „*Übergriff auf Mrs. Weathers*“ [TC: 00:36:06-00:43:06]

Abbildungen 41,42: *A Clockwork Orange*, Abbildung 41: [TC: 00:47:34], Abbildung 42: [TC: 00:59:20]

Abbildungen 43-46: *A Clockwork Orange*, „*Ludovico-Programm*“ [TC: 01:12:35-01:16:08]

Abbildungen 47,48,49,50: *A Clockwork Orange*, Abbildung 47: [TC: 01:12:05], Abbildung 48: [TC: 01:09:06], Abbildung 49: [TC: 01:11:23], Abbildung 50: [TC: 01:22:23]

Abbildungen 51,52: *A Clockwork Orange*, Abbildung 51: [TC: 01:35:07], Abbildung 52: TC: [01:35:13]

Abbildungen 53-56: *A Clockwork Orange*, „Der böse Doppelgänger“ [TC: 01:53:24-01:56:19]

Abbildungen 57,58,59: *The Shining*, Abbildung 57: [TC: 00:10:34], Abbildung 58: [TC: 00:08:15], Abbildung 59: [TC: 00:30:36]

Abbildungen 60-62: *The Shining*, „Das diabolische Tier“ [TC: 00:31:48-00:32:27]

Abbildungen 63-65: *The Shining*, „Empfangshalle und Labyrinth“ [TC: 00:26:03-00:27:14]

Abbildungen 66-68: *The Shining*, „Gold Room“ [TC: 00:46:24-00:52:00]

Abbildungen 69-71: *The Shining*, „Herrentoilette und Begegnung mit Delbert Grady“ [TC: 01:06:06-01:12:40]

Abbildung 72: *The Shining*, [TC: 00:22:56]

Abbildungen 73-74: *The Shining*, [TC: 01:19:20-01:20:00]

Abbildungen 75,76: *The Shining*, Abbildung 75: [TC: 01:50:28], Abbildung 76: [TC: 01:50:28]

7.4 Abstract

Das Böse fasziniert den Menschen seit Anbeginn der Zeit. Im Film hat diese Anziehungskraft auch nicht ihren Charme verloren, die Auseinandersetzung zwischen „Gut“ und „Böse“ ist immer präsent. Dennoch machen die Bösewichte im Unterschied zum Helden die Geschichte des Films interessanter und geben der Handlung mehr Form. In den Anfängen des Kinos aber auch in den späteren Jahren wurde das Erscheinungsbild der Figur, die Physiognomie, oftmals mit dem Inneren gleichgesetzt: Wer „gefährlich“ aussieht, muss der Bösewicht sein. Im Falle Kubricks, wie in dieser Arbeit anhand der drei ausgewählten Filme: *2001: A Space Odyssey* (1968), *A Clockwork Orange* (1971) und *The Shining* (1980) beleuchtet wird, haben die ausgewählten Figuren ambivalente Bezugspunkte. Kubrick hat mit seinen Figuren das Böse verkörpert, er hat den Zuschauern aber auch immer wieder andere Bezugspunkte gegeben. Die Figuren in den ausgewählten Filmen stellen immer wieder dualistische Wesensarten dar. Das Böse wird mit der Mise-en-scène und der Mise-en-image aufgezeigt, konstruiert, aber gleichzeitig auch immer hinterfragt.

Evil has fascinated people since the beginning of time. In films, this attraction has not lost its charm, in fact, the conflict between "good" and "evil" is always present. Often the villains, unlike the hero, make the story of films more interesting and give the plot more form. In the early days of cinema, but also in subsequent years, the appearance of the character, the physiognomy, was often equated with the inner self: whoever looks "dangerous" has to be the villain. In Stanley Kubrick's case, as will be illuminated in this paper on the basis of the three selected films: *2001: A Space Odyssey* (1968), *A Clockwork Orange* (1971) and *The Shining* (1980), the chosen characters have ambivalent points of reference. Kubrick not just embodied the evil with his characters, but he also repeatedly gave the audience other points of reference. The characters in the selected films frequently establish dualistic modes of being. The Evil is shown with the mise-en-scène and the mise-en-image, constructed, but at the same time always questioned.