

## Die unsägliche Lust des Schauens

**Stanley Kubrick stirbt im Alter von 70 Jahren – vier Monate vor dem Start von "Eyes Wide Shut"**

Wer ins Kino geht, um glücklicher herauszukommen, als er hineingegangen ist, wird bei Kubrick nicht froh. Das Leben ist in seinen Filmen ein Schachbrett, und die Menschen sind nur Figuren. Manchmal hat man fast den Eindruck, hier spiele ein Freak die genialen Partien zweier Großmeister nach. Und daß sie stets mit einem Patt enden, ist als Ausblick in die Zukunft der Menschheit ein nicht unbedingt befriedigender Ausgang.

Man sieht schon, daß Kubrick kein Mann für halbe Sachen war. Stets ging es bei ihm um die großen Themen, die großen Ideen, das große Ganze. Das hat manchmal seine Filme gelähmt, vor allem aber ihn selbst. Wenn seine letzter Film "Eyes Wide Shut" ins Kino kommt, dann hat er in den 36 Jahren seit der Fertigstellung von "Dr. Seltam" ganze sechs Filme gedreht: einer gewaltiger, ehrgeiziger und undurchdringlicher als der andere. Eine Mischung von Perfektionismus und Geheimniskrämerei umgab ihren Schöpfer, die in Pedanterie und Paranoia mündete und die niemand treffender dargestellt hat als Jack Nicholson: "Stanley versteht sich besonders gut auf den Ton – aber das tun eine Menge anderer Regisseure auch. Stanley hingegen ist auch gut, wenn es darum geht, einen neuen Galgen fürs Mikro zu entwerfen. Und er ist gut, was die Farbe des Mikros angeht; und er ist gut, was den Händler angeht, von dem er das Mikro gekauft hat; und er ist gut, was die Tochter des Händlers angeht, die eine Zahnkorrektur braucht."

Kubrick war mit anderen Worten ein control freak, der auch dort noch weitermachte, wo andere Regisseure ihre Filme längst der Kinomaschinerie überantworten. Für "Barry Lyndon" reiste er um die Welt, um sich mit eigenen Augen ein Bild vom Zustand der Erstaufführungskinos zu machen. Er ließ die Projektoren überprüfen und die Tonanlagen vermessen, ehe er sein Okay gab. Das ist – angesichts des Zustandes der meisten Kinos, der jedem Aufwand bei der Fertigstellung der Filme Hohn spricht – ein zweifellos verdienstvolles Unterfangen, aber es zeigt auch einen Mann, dessen Ansprüchen die Welt – und wahrscheinlich auch sein eigenes Werk – niemals gerecht werden konnte. Wahrscheinlich hätte er seine Filme am liebsten überhaupt nie jemandem gezeigt, um auf ewig an ihnen weiterbasteln und -feilen zu können.

Man muß sich diese Detailwut vor Augen halten, um zu begreifen, worin die größte Schwäche von Kubricks Filmen lag – und worin ihre einmalige Größe. Dem Ehrgeiz, nicht eine einzige Einstellung durchgehen zu lassen, die normal oder gar gewöhnlich wirken könnte, wohnt etwas zutiefst Verzweifelter, wenn nicht gar Unmenschliches inne, daß man versucht ist zu sagen, das sei das genaue Gegenteil von Kino. Dies ist eher der Traum eines Ausstatters, die Phantasie eines Architekten, die Obsession eines Mathematikers, daß nichts ihre präzise ausgezirkelten Kreise stören möge. Und darin ähnelt Kubricks Werk dem "Kontrakt des Zeichners", der das Leben aus seinen Bildern bannen möchte, weil es nur die sorgfältigen Arrangements durcheinanderbringt. So gesehen ist Peter Greenaway der einzige legitime Erbe Kubricks.

Andererseits handeln seine Filme ja genau davon: Wie die Zufälle des Lebens die schönsten Pläne durchkreuzt: Schon in Kubricks erstem von ihm selbst ernst genommenen Film "The Killing" (1956) muß Sterling Hayden, nachdem der Millionenraub geklappt hat, ohnmächtig zusehen, wie der Geldkoffer auf dem Weg zum Flugzeug vom Transporter fällt und die Scheine im Propellersog über das Flughafengelände wirbeln. Ein Hund hatte sich losgerissen und zwang den Fahrer zum abrupten Bremsen. Man sieht daran, daß Kubrick sich von Anfang für Geschichten interessierte, in denen das Leben allen Visionen von der Berechenbarkeit des Menschen einen Strich durch die Rechnung macht.

Ob es "Dr. Seltam" ist, in dem eine Kette von Zufällen den Atomkrieg auslöst, oder "Barry Lyndon", in dem der eiskalt berechnende Emporkömmling am Ende über den Unfalltod seines Sohnes stolpert – immer geht es um jenen springenden Punkt, an dem die Dinge unvorhersehbar aus dem Ruder laufen. Der Computer in "2001", der eine Funktionsstörung hat; der Hausmeister in "Shining", der durchdreht; der Soldat in "Full Metal Jacket", der Amok läuft – alles im Grunde eine Reihe von Fehlschaltungen, mit denen nicht zu

rechnen war. Wenn aber das Leben nur aus dummen Zufällen besteht – was sagt das dann über den Menschen aus?

Wo der Mensch bei Kubrick ins Spiel kommt, da ist das Unheil programmiert. Die Freiheit, von der wir träumen, gibt es in seinem Werk nicht – oder nur als fernes Echo von Sehnsüchten, deren Fluchtpunkt im Unendlichen liegt. In einer Welt, in der die Liebe stets auf verlorenem Posten steht, sieht Kubrick überall nur Gewalt am Werk. Jenen Sündenfall, der den Zugang zum Paradies für immer verschlossen hat, hat er an den Anfang von "2001" gestellt, wo die Menschenaffen beim Streit um Beute erstmals einen Knochen als Mordwerkzeug verwenden. Wie sich der Knochen danach flugs in ein Raumschiff verwandelt, zeigt, daß sich die Menschheit von diesem Schlag nie erholt hat. Und es gibt auch keinen Ausweg, weil das Ende immer ein Anfang ist. Wenn schließlich die greise Hauptfigur stirbt, mündet ihr Tod in eine planetare Fruchtblase, in der ein Embryo durchs All schwebt. Diesem ewigen Kreislauf, scheint Kubrick sagen zu wollen, werden wir nicht entkommen.

Was Kubrick sagen will, war stets Gegenstand von Spekulationen: Sind es kosmische Banalitäten oder hellsichtige Analysen unserer Gesellschaft? Es gibt darauf nicht wirklich eine Antwort, weil seine Filme geschlossene Systeme sind, die den Zuschauer immer tiefer in ihre ausweglosen Labyrinthe ziehen. Es ist kein Zufall, daß "Shining" in genau so einem eisigen Irrgarten endet, in dem sich der tobsüchtige Vater fängt und wo er erfriert. Wer in diesen Filmen so etwas wie eine Seele oder gar ein Herz sucht, wird auf nichts anderes stoßen: Zeichen, Muster und Formen, die immer nur auf sich selbst verweisen. Wenn man endlich einen Blick auf Jack Nicholsons Romanmanuskript werfen kann, an dem er in "Shining" unablässig gearbeitet hat, dann steht dort auf hunderten von Seiten immer nur derselbe Satz: "All work and no play makes Jack a dull boy". Ein echter Schlag in die Magengrube. Das ist so, als würde man das Herz eines Menschen öffnen und darin einen Maschinen-code finden. Aber natürlich ist der Wunsch, auf irgendetwas anderes zu stoßen, so kindisch wie die Hoffnung der ersten Ärzte, bei der Obduktion die Seele zu finden. Was das angeht, hat Kubrick seine Antwort längst in "2001" gegeben: ein schwarzer Monolith steht da im Zentrum des Films, der alle Fragen des Zuschauers auf ihn selbst zurückwirft. Was sind wir doch für Kinder, die ernsthaft glauben, auf alle Fragen gäbe es eine Antwort. Wenn es aber keine Antworten gibt, dann muß es etwas anderes geben, was das Leben lebenswert macht. Vielleicht ist es ja die Musik, die der Liebe Nahrung ist... aber auch sie begleitet bei Kubrick immer nur Gewalt, Tod und Untergang: in "2001" tanzen die Raumschiffe Walzer; in "Uhrwerk Orange" begleitet Beethoven die Brutalität; in "Barry Lyndon" marschieren die Soldaten mit Pauken und Trompeten in den Tod; und in "Full Metal Jacket" dient der Sprechgesang einem Drill, der den Soldaten jede Persönlichkeit austreiben soll.

Es gibt wenig Hoffnung in Kubricks Werk, und man möchte meinen, daß es vielleicht auch daran liegt, daß der gebürtige Amerikaner in der Abgeschiedenheit seines englischen Landsitzes auf die Welt wie auf eine Modell-Landschaft blickte, aus jener Distanz, mit der auch der Scharfschütze in "Full Metal Jacket" den Gegner ins Visier nahm. Er hat sich dort vergraben, hat aus seinen Filmen und Büchern, die er dort hortete Muster und Regeln herausdestilliert, die er dann auf seine Filme und Figuren anwandte. So gesehen sind seine Filme der maßstabgerechte Nachbau dessen, was wir Leben nennen – und haben mit dem Leben nur theoretisch etwas zu tun. Genau darin liegt aber vielleicht auch der Reiz: das Leben wie in einem gigantischen Museum zu betrachten, in dem nur die schönsten, ausgefallensten, irrwitzigsten Ansichten an den Wänden hängen. In gewisser Weise gleicht das dem Overlook Hotel in "Shining", hinter dessen ungeöffneten Zimmertüren sich all jene Filme zu verbergen scheinen, die Kubrick nie gemacht hat. Sie warten nur darauf, daß jemand endlich die Tür öffnet und sie ihren Auftritt haben: Aber wenn man ehrlich ist, kann man sich all diese Geisterfilme nur als Alpträume vorstellen.

Eine Tür wird sich noch öffnen. Stanley Kubrick hat offenbar im Wissen, daß er todkrank war, seinen letzten Film noch fertigstellen können. Letzten Dienstag, so heißt es, sei eine Kopie bei Time-Warner in New York eingetroffen, sei vom Vorstand besichtigt und für gut befunden worden, und sei dann wieder per Kurier nach London zurückgeschickt worden. Der Film soll etwas mehr als zwei Stunden lang sein – mehr weiß man nicht. Wie zum Hohn der branchenüblichen Aufregetheiten besteht die Website für den Film – welche sonst mit Trailern, Photos und allerlei anderem Krempel vollgestopft



sind – aus einer einzigen weißen Seite, auf der in kleiner blasser Schrift nichts anderes steht als "eyes wide shut, 16 July 1999".

Es handelt sich um die Verfilmung von Arthur Schnitzlers "Traumnovelle", in der Tom Cruise und Nicole Kidman Psychiater spielen, die eine Affäre mit ihren Patienten haben und eine erotische Reise ans Ende der Nacht antreten, wo sich – wie es Schnitzler genannt und Kubrick zeitlebens verwirklicht hat – "die unsägliche Lust des Schauens in eine fast unerträgliche Qual des Verlangens" verwandelt.

Mit dieser Qual hat uns Stanley Kubrick allein gelassen. Er hat womöglich in seinem ganz eigenen Overlook Hotel eingeklinkt, wo er nun in aller Ruhe eine Tür nach der anderen öffnen kann.

MICHAEL ALTHEN

Neue Zürcher Zeitung FEUILLETON  
Montag, 08.03.1999 Nr. 55 25

## Stanley Kubrick gestorben

Der amerikanische Filmregisseur Stanley Kubrick, der seit 1962 zurückgezogen in England lebte, ist am Sonntag im Alter von 70 Jahren in seinem Heim in Hertfordshire gestorben. Der Schöpfer von «2001: A Space Odyssey» und «A Clockwork Orange» war mit der Fertigstellung seiner geheimnisumwitterten jüngsten Arbeit, «Eyes Wide Shut», beschäftigt.

Stanley Kubrick hat Filmgeschichte geschrieben nicht einfach in jenem allgemeinen Sinn, dass seine hervorragendsten Arbeiten als ästhetische Meisterwerke Eingang in das Pantheon der Siebten Kunst fanden. Vielmehr haben seine kinematographischen Verfahren die Bereiche des bloss Cineastischen längst verlassen und sind, als fast beliebig zitierbare Versatzstücke, zu Bestandteilen der visuellen Ausdruckskultur der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts geworden. So hat der unbeschreibliche, Äonen gleichsam neugierende Schnitt, durch den in «2001: A Space Odyssey» (1968) der von einem Urmenschen emporgeschleuderte Knochen zu der von eisiger Entrücktheit im Weltall schwebenden Raumstation verwandelt wurde, zahllose Zitate, Varianten und Parodien erfahren. Dieselbe Sequenz hat auch Richard Strauss' «Also sprach Zarathustra» zu einem Stück Populärkultur werden lassen. Ähnlich sollte dann die Beethoven-Begeisterung des jungen Kriminellen Alex in «A Clockwork Orange» (1971) dem Komponisten ganz neue Hörschichten eröffnen. Und dutzend-, wenn nicht hundertfach hat der Werbefilm den unheimlichen Sog des Helikopterflugs tief über einem dahinrasenden Wasserspiegel in den Eröffnungssequenzen von «The Shining» (1980) zu imitieren versucht.

Am 26. Juli 1928 als Sohn eines Arztes in der New Yorker Bronx geboren, hat Stanley Kubrick bereits in ganz jungen Jahren eine Leidenschaft für Photographie und Film entwickelt. Nach einigen kleineren Arbeiten verzeichnet er mit «Paths of Glory» (1957) seinen ersten grossen Erfolg. Es folgen der wenig überzeugende «Lolita» (1961), «Spartacus» (1960) und «Dr. Strangelove» (1963), eine bitterböse Satire auf den kalten Krieg. Dann werden die Abstände von Film zu Film immer länger: Ein unerbittlicher Perfektionist, versucht Kubrick das Erscheinungsbild seiner Filme weit über die Produktion hinaus bis in Einzelheiten der Auswertung festzulegen und zu kontrollieren. Für sein Genie spricht, dass er es verstanden hat, Hollywood, dem er den Rücken gekehrt hatte, seine Bedingungen zu diktieren. - Eine Würdigung des Werks von Stanley Kubrick folgt in der Filmbeilage vom nächsten Freitag.

Christoph Egger

DER STANDARD, 8. März 1999

## Die Augen hat er uns weit geöffnet: Stanley Kubrick (1928 - 1999)

London - Kürzlich noch wollte er ein britisches Satiremagazin klagen, das ihn als Künstler allzu sehr in die Nähe eines Wahnsinnigen gerückt hatte: Daß Stanley Kubrick mit seinem jüngsten Film Eyes Wide Shut sämtliche Rekorde, was die Drehzeit betraf, bereits eingestellt, die Schauspieler einmal mehr wie unvermeidliche Belastungen behandelt und sich angeblich an Perfektionismus einmal mehr überboten hatte, war Anlaß für diese Bewertung eines Kritikers gewesen.

Es paßte ja auch trefflich zum Bild, das sich die Kinogeher dieser Welt von Kubrick längst gemacht hatten: Nur 13 Filme in 34 Jahren - von Fear and Desire (1953) bis Full Metal Jacket (1987). Jeder einzelne ein Versuch, ein Genre jeweils neu zu definieren: Vom sozialkritischen Kostümepos Spartacus über die wirklich todsicheren Pointen in Dr. Strangelove, die meditativen Zukunftsvisionen von Odyssee 2001 bis hin zum unterkühlten Familienterror Shining. Diese Filme waren Avantgarde und sie waren erfolgreich. Es fehlte ihnen immer wieder an Beseeltheit, aber sie erhitzen die Gemüter. Wenn das Kino der Nachkriegszeit einen großen Prosaisten hatte, dann Kubrick, dem die US-Studiobosse sogar zugestanden, daß der gebürtige New Yorker ausschließlich in London arbeitete.

Die Gründe: Liebe zu Europa und Flugangst. Auch die Schnitzler-Adaption Eyes Wide Shut (mit Tom Cruise und Nicole Kidman) wurde in Großbritannien gedreht. Gestern ist Stanley Kubrick gestorben und man weiß noch nicht einmal, wie sehr ihm nun der Tod tatsächlich die höchste angestrebte Perfektion verhindert hat.

(cp)

DER STANDARD, 8. März 1999

### Ein Großmeister des Kinos ist gestorben: Stanley Kubrick (1928 - 1999)

## Testreihen gegen die Flugangst des Ikarus

*Er kam aus Amerika und lebte in England. Hollywood war im ein Greuel. Also wagte er bei seinen Experimenten Kopf und Kragen, schuf aber letztlich nicht nur Kinoklassiker sondern doch Publikumserfolge. Zuletzt versuchte er mit Tom Cruise, Arthur Schnitzler zu adaptieren:*

*Ein Nachruf auf Stanley Kubrick von Claus Philipp.*

London - Vor kurzem erst leistete sich das amerikanische Star-magazin Premiere einen besonders deftigen Scherz: Endlich, so hieß es in einer satirisch-futuristische Ausgabe aus dem Jahr 2030, hätten die Erben von Stanley Kubrick einer Herausgabe der Herausgabe der Schnitzler-Adaption Eyes Wide Shut zugestimmt. Tom Cruise, der "derzeit" als Regisseur an Odyssee 3001 arbeite, bedaure es, dem "Meister damals, Ende der 90er, nur knapp eineinhalb Jahre für Dreharbeiten nahe gewesen zu sein."

Eigentlich sollte Eyes Wide Shut tatsächlich heuer auf die schon begierig lauernde Kinogemeinschaft losgelassen werden: Wie Kubricks notorisch lange Vorbereitungs-, Dreh- und Montage-Zeiten ist der angeblich am Rand zur Pornographie balancierende Erotik-Thriller aber längst zur gerüchteumrankten Legende geworden. Es gibt keine Fotos vom Set, keine Interviews, keine verlässlichen Inhaltsangaben - und jetzt ist auch noch der Regisseur selbst abhanden gekommen, der Eyes Wide Shut eigentlich als "kurzfristig eingeschobene Genre-Arbeit" angekündigt hatte: Stanley Kubrick ist in England gestorben, das seit 1961 mehr oder weniger Wahlheimat des gebürtigen New Yorkers war und als solche wegen notorischer Flug- und Reiseangst auch selten verlassen wurde.

Gehen wir einen Schritt zurück. Zurück zum abstraktesten Vietnam- und Kriegsfilm Full Metal Jacket (1987), nach dem der damals 59jährige Kubrick schon nicht mehr garantieren mochte, "ob ich wirklich noch einen Film mache."

"Es ist schon zeitaufwendig genug, bis ich mich einmal zu einem Stoff durchringe", meinte der Autor und Filmemacher, der fast ausschließlich auf literarische Vorlagen zurückgriff. Zwei Projekte immerhin standen dann zur Diskussion: Ein monumentales osteuropäisches Flüchtlingsdrama, das angeblich an befriedigenden Location- und Besetzungs-Lösungen scheiterte. Und - als Durchbruch der Computer-Simulation von Insidern heftig erwartet: Artificial Intelligence, ein SciFi-Epos samt schmelzenden Polkappen, für das Kubrick aber letztlich von den technischen Produktionsressourcen nicht überzeugt war.

### Kosmos Innovation

Daß er zwischen diesen beiden Extremen - Arbeit an der Welt bzw. am Menschen und technischer Innovation - dennoch zu keinem ihn befriedigenden Impuls mehr fand, ist wohl ebenso bezeichnend für den "späten" Kubrick wie die Tatsache, daß er daraufhin einen

"kleinen" Film zum Perfektionslabor aufblähte: Inklusive Superstars (Tom Cruise und Nicole Kidman). Inklusive auch der Gefahr, irgendwann als durchgeknallt abgekanzelt zu werden.

Schon für den Horror-Film *The Shining* nahm allein der Dreh 200 Tage in Anspruch. Bis heute lachen die Cineasten über eine Einstiegssequenz samt Fehler - einem Hubschrauberschatten, der plötzlich die fliegende Kamera verriet. Und letztlich lachten sich dabei alle nur die Beklemmung vor einem tatsächlich atemberaubend makellosen Film von der Seele. Einem Film auch, für den man selbst im Werk Kubricks wenig Vergleichbares fand.

Was waren da Konstanten? Jedesmal der Wille vielleicht, ein Genre neu zu definieren. Es, so könnte man sagen, zu transzendieren - weg vom studionormierten Entertainment hin zum ausgeklügelten Kunstprodukt: Das zeigte sich rudimentär schon bei der ungewöhnlich krassen, klassenkämpferischen Attitüde der Auftragsarbeit *Spartacus*.

Es zeigte sich bei den wirklich tödlichen Pointen der Atomsatire *Dr. Strangelove*, in der Peter Sellars gewissermaßen schon Kubricks Sprachkriegsspiele in *Full Metal Jacket* vorweg nahm. Es zeigte sich erst recht - und auch hier war Sprache für Kubrick erster Leitfaden - im jugendlichen-Drama *Clockwork Orange*, oder eben *The Shining*: "Was du heute kannst besorgen, das verschiebe nicht auf morgen." Ein böser Scherz, wenn man den Skrupulanten Kubrick mitbedachte.

### Lesen und Testen

Was wiederholte sich noch in den immer drastisch voneinander unterschiedenen 13 Filmen? Ein Wille zur technischen Innovation, der gewissermaßen die nach rückwärts konzentrierte Lektüre und die Schreibe aufhob in ein pionierhaften Bewegung nach vorn: Es ist schwer zu sagen, ob das Kino von der Technik bei 2001: A Space Odyssey mehr profitierte als vom erstmaligen Einsatz der NASA-Lampen, die in den Kerzendekors von Barry Lyndon "Naturlicht" ermöglichten.

Und neben diesem technoiden Aspekt selbstverständlich immer wieder zu hören waren die Klagerufe gequälter Akteure: Eine Dokumentation von *The Shining* beweist mit grimmigem Humor, daß Kubrick wirklich ein Leuteschinder gewesen sein muß. Da jetzt Vergleiche anzustellen mit Filmemachern, die humaner ans Ziel kommen, ist müßig. Kubricks notorisch schlechter Ruf diesbezüglich ging jedenfalls einher mit Interpretationen seines Werks, die immer wieder einen misanthropischen Pessimismus hervorheben.

Der ist tatsächlich seit dem Regiedebüt *Fear and Desire* (1953) am Werk, oder, noch schöner, im tristen, harten, klaren Film *Noir The Killing* (1956), der übrigens das Vorbild für Quentin Tarantinos Debüt *Reservoir Dogs* ist. Ein weiterer Regisseur, der sich gerne auf Kubrick als Vorbild beruft, ist wiederum James Cameron. Es war eine schöne Finte des Schicksals, daß gerade *Titanic* und *Eyes Wide Shut* Ende 1997 die sonst so krude mit Filmemachern umspringenden Produzenten ins Schwitzen brachten.

Folgende Episode zu *Eyes Wide Shut* etwa ist möglicherweise nicht wahr, wird nichtsdestotrotz aber gerne immer wieder erzählt, weil sie für Kubrick stimmt. Als ihn das Studio einmal verzweifelt um einen ersten Werbetrailer bat, schlug er kurzerhand eine Aufnahme des Penis von Tom Cruise und der Brüste von Nicole Kidman vor: Je eine Minute lang, dann den Titel. Die Manager lehnten ängstlich ab - und so ist es wohl immer mit Kubrick gewesen. Er lieferte mitunter zwar erfolgreiche Produkte ab, aber eigentlich ging es ihm weniger um diese Waren, als um eine Thematisierung und Weiterentwicklung der Produktionsbedingungen. Insofern: Ein Philosoph in progress.

Wie sagte er einmal: "Vielleicht geht es beim Mythos von Ikarus nicht um die Frage: Weniger Hitze beim Fliegen. Sondern: Bessere Flügel."

Frankfurter Rundschau, 09.03.1999

## Der schwarze Monolith

### Odyssee im Kinoraum - Zum Tod des Regisseurs Stanley Kubrick

Es ist eine Geschichte, die er bestimmt nicht erzählt hätte. Ein Mann dreht einen Film, mit einem Megastar und dessen Ehefrau, er zieht beide damit für fast ein Jahr aus dem Verkehr, und die

Arbeitstage summieren sich zur längsten Produktion der Filmgeschichte. Niemand möchte sich auf ein Premierendatum festlegen, weil niemand weiß, ob die Arbeit im Schneiderraum nicht länger dauern wird als die Dreharbeiten. Der Mann behält die Kontrolle über jedes Detail bis zum Schluß, bis zum Einbruch des Todes in die manische Kontrolle. Ordnung und Chaos, die Leitmotive seines Werks, treffen sich noch einmal, doch die Ordnung des Chaos stellt sich nicht mehr ein. Was bleibt, ist ein Labyrinth, an dem gemessen der Garten und das Hotel aus *The Shining* (1980) übersichtlich wirken.

Der Mann heißt Stanley Kubrick, und er ist am Sonntag im Alter von 70 Jahren gestorben. *Eyes wide shut* mit Tom Cruise und Nicole Kidman war sein letztes Projekt, eine Adaption von Arthur Schnitzlers Traumnovelle, und vor seinen weit geschlossenen Augen wird er den Film längst vollständig gesehen haben. Ob wir ihn je zu Gesicht bekommen werden, ob er und seine Anwälte nicht Verkehrungen getroffen haben, die jedem außer ihm die Fertigstellung verbieten? Wundern würde es nicht, nachdem Kubrick mehr als 30 Jahre lang auf nichts mehr Wert gelegt hat als auf seine künstlerische Unabhängigkeit.

Wer die immergleichen Porträtaufnahmen von ihm gesehen hat, fühlte sich an einen besessenen Mönch erinnert: Wildwuchernder schwarzer Haarschopf, ein dichter Vollbart, ein unnachgiebiger Blick auf die Welt, dem nichts zu entgehen und der die Dinge eher zu durchbohren als zu mustern schien. Die Geschichten über Stanley Kubricks Perfektionismus sind Legende, genährt von der Abgeschlossenheit, in der er seit Anfang der sechziger Jahre in England lebte, von den langen Zeiträumen, die zwischen seinen Filmen vergingen, und von der überwältigenden visuellen Kraft der Filme selbst. Ein Mann, der die absolut Kontrolle brauchte, der monatelange Recherchen auf Musik, Inneneinrichtung, Waffen, Kameraobjektive und aberwitzigste Details wie die Zahnbürsten in der Mitte des 18. Jahrhunderts verwenden ließ, um vieles am Ende doch nicht zu benutzen.

Ein Stroheim des späteren 20. Jahrhunderts war er in seinem Detailfanatismus, der mal wie ein Mystiker, mal wie ein eiskalter Strategie agierte, der unerbittlich die Kontingenz des Planeten und seiner Entstehung wie auch die radikale Zufälligkeit unserer Existenz auf ihm vorführte; der seinen ersten Film unter anderem mit Gewinnen aus Schachturnieren finanzierte und in die Rationalität der Regeln kühl das Unheimliche hereinbrechen ließ: die Gewaltexzesse in *A Clockwork Orange* (1971), die Weiten des Alls in 2001 - *Odyssee im Weltraum*, die Abrichtung zum Töten in *Full Metal Jacket* (1987).

Kubrick hat einmal gesagt, es gebe kein wichtigeres Buch als Pudovkins Über die Filmtechnik, das die Montage "die schöpferische Kraft der filmischen Realität" nennt. Daraus erklärt sich auch Kubricks Aussage, erst in der Montage sei das Kino ganz bei sich - alle anderen Momente, ob Buch, Kamera oder Ton, seien nur geliehen bei den anderen Künsten. Diese Überzeugung ist schon ganz am Anfang präsent, in seinem dritten Film *The Killing* (1956). Eine ausgefeilte Perspektiventeknik läßt ein zeitliches Puzzle entstehen, in dem die Handlung, ein Raubüberfall, mehrmals nacheinander aus verschiedenen Blickwinkeln erzählt wird. Die "filmische Realität" ist auch später nur oberflächlich eine Demonstration der avanciertesten Technik; nie hat sich Kubrick an der Brillanz der Spezialeffekte berauscht, sondern das jeweils verfügbare High-Tech-Instrumentarium genutzt, um es in Form und Bedeutung seiner filmischen Sprache zu verwandeln.

Kubricks Universum bot dabei nie einen anheimelnden Ort, ob er ins 18. Jahrhundert reiste oder in die Zukunft, in den Krieg oder in die Antike, zu *Spartacus* (1960), dem einzigen Film, bei dem er sich anheuern ließ und bei dem seine Einflußmöglichkeiten begrenzt blieben. Für die Handelnden gab es in diesen Welten kein Entrinnen: Nicht für den jungen Alex aus *Clockwork Orange*, der zwischen Pop-art, Beethovens Neunter und krudem Behaviorismus umherirrt, nicht für den Emporkömmling Barry Lyndon, wo sich schon in den ersten Einstellungen das visuelle Prinzip entfaltet. Im Zoom zurück von der Figur weitet sich der Raum, bis Menschen winzige Punkte in einer Landschaft, isolierte Farbflächen im Schlachtgetümmel werden. Auch nicht für Jack Nicholson in *The Shining*, der gefangen ist in seinem Wahn, wenn die Wände des *Overlook Hotels* bluten und die Steadycam wie ein losgelöstes Auge durch die Räume gleitet.

Immer sind die Figuren überwältigt durch den Raum, in dem sie agieren, sind sie Handlanger einer Technik, die sie hervorgebracht haben, aber nicht beherrschen können. In *Dr. Seltam* oder *Wie ich lernte, die Bombe zu lieben* (1963) löst ein irrer US-General den Atomkrieg aus, und als er sich umbringt, ist es längst zu spät. Der *Homunculus*, der als Retter auftaucht, den Arm zum Hitlergruß emporgereckt, kann nur noch den atomaren Holocaust begrüßen,

während die Musik eine alte rührselige Ballade aus den vierziger Jahren spielt. Satire war das nicht mehr, eher eine finstere Farce.

Kubrick hat all das völlig mitleidlos gezeigt, in kalter Pracht oder in sterilen Kontrollräumen. Er hat sich in "seiner" Odyssee scheinbar ziellos zwischen den Stoffen und Genres bewegt, doch er war dabei von seinem "System Kubrick" erfüllt, das auch am Rande der Katastrophe funktionstüchtig blieb. Hoffnung war ihm nicht mehr als ein mystisches Experiment wie in 2001, wo die Hauptfigur Bowman auf einen psychedelischen Trip durch Sternentore geht und ins 18. Jahrhundert fällt, um sich selbst altern zu sehen, bis der schwarze Monolith ihn in einen Astralfötus verwandelt. Zurück zum Anfang.

Diese Kreisbewegung ist die heimliche Geschlossenheit in der scheinbaren Unendlichkeit, und sie beschreibt zugleich Kubricks Sicht auf die Welt und das Design seines eigenen Werks. Am Anfang von *Lolita* (1962) taucht ein Mann in Toga auf, der sich "Spartacus" nennt, und die Explosion, die Dr. Seltsam beschließt, präludiert 2001. Die Augen des Foetus aus 2001 verweisen auf die Nahaufnahme von Alex' Augen in *Clockwork Orange*, und Barry Lyndon kauft das Bild eines gewissen Ludovico - so heißt die Therapie, der sich Alex unterwirft. Und so weiter. Diese Selbstreferenz macht das Werk autark und auch verspielt, läßt es selbst als geheimnisvollen schwarzen Monolithen erscheinen.

Was in diesem Universum von der Geschichte bleibt, ist die Omnipräsenz der Gewalt, die Kontinuität eines Alptraums. Sie läßt die bemühten Lesarten ins Leere laufen, die man Filmen wie etwa *Clockwork Orange* hat angeeignet lassen. Kubrick hat mit äußerster Kälte die tiefe Ambivalenz der Moderne betrachtet und sie beiläufig in jenen Zynismus gefaßt, der Alex nach seiner Dekonditionierung im Dienst der Autoritäten randalieren läßt. Weder für "Medienkritik" läßt er sich vereinnahmen, noch für einen Flirt mit dem Übersinnlichen, bloß weil er mit *Shining* Stephen King adaptierte. Seine Filme spiegeln den Blick eines Regisseurs und Autors, der Freuds Unbehagen in der Kultur mit dem Faible für modernste Technik zusammenbrachte, der die Erwartungen der Massenkultur mit seine Filmen zu befriedigen verstand und sich zugleich als autonomer Künstler begriff.

Der Blick, das Auge, das Sehen, sie haben in Kubricks Filmen immer eine exponierte Rolle gespielt, vom Computer HAL 9000 und dessen allgegenwärtigen Fernsehaugen in 2001 bis zum *Shining*, dem zweiten Gesicht, mit dem der kleine Junge begabt ist. Das *Shining* ist die Vision einer parallelen Welt, ein Sehen, das mehr zeigt als der bloße Augenschein. Für Stanley Kubricks Filmen funktioniert es rückwirkend wie eine Metapher, die den Wahn und das Trugbild, den Schrecken und die Erkenntnis enthält. Und so könnte sein letztes Projekt keinen besseren Titel tragen als den, den er gefunden hat: *Eyes wide shut*. Kubricks Unvollendeter?

PETER KÖRTE

DIE ZEIT 1999 Nr. 11

## Der Herr des Auges

### Zum Tode des Filmregisseurs Stanley Kubrick

Filme, das ist klar, handeln von Abenteuern und Liebesgeschichten, Gemälden von Menschen, Blumen und Farben, Theaterstücke von inneren Konflikten und Staatsaktionen und Bücher von allem zusammen. Dennoch bewundern wir gerade jene Filme, Stücke, Bücher und Bilder am meisten, in denen der Gegenstand nur ein Anlaß ist, um von etwas anderem zu erzählen. Wovon? Von den Bedingungen des Erzählens selbst. Velázquez' Gemälde *Las Meninas* ist ein großes Bild, weil es nicht bloß eine spanische Prinzessin mit ihren Zofen, sondern auch die Wahrheit über die Existenz eines Hofmalers unter Philipp IV. zeigt. Prousts *Recherche*, der Roman über die Erschaffung des Lebens aus der Erinnerung, enthält alle geschriebenen und ungeschriebenen Romane der Welt. Shakespeares *Hamlet* kauft sich eine Theatertruppe und überführt den mörderischen Claudius mit den Mitteln der Schaubühne. Solche Momente, in denen die Form durchscheinend wird und das Medium von sich selber spricht, sind nicht alles in der Kunst, aber ohne sie wäre alles andere nichts.

In dem Jahrhundert, welches das Kino gerade hinter sich hat, gab es genau zwei Filme, die ohne experimentellen Krampf vom Wesen der Kinematographie selbst erzählten. Der erste ist *Citizen Kane*, Orson Welles' Debütfilm von 1941. Der zweite ist Stanley Kubricks 2001 - *Odyssee im Weltraum*. Beide handeln, durch den Schleier ihrer Geschichte hindurch, von den Bedingungen der filmischen Wahrnehmung schlechthin. Der erste ist ein Essay über die Zeit,

der zweite ein Exkurs über den Raum. Der Triumph beider Filme besteht darin, daß sie ebenjene zeitlichen und räumlichen Grenzen, die im Kino vielleicht noch rigider gezogen sind als in jeder anderen Darstellungsform, vor unseren Augen aufheben. *Citizen Kane* verwandelt die objektive, neunzig Minuten währende Zeit des Spielfilms in die subjektive Zeit des Charles Foster Kane, die sich jeder Chronologie entzieht. Und 2001 blickt durch die Kinoleinwand hindurch in Räume, die kein Sterblicher je gesehen hat oder sehen wird. Näher als in diesem Film kann man der Unendlichkeit nicht kommen.

Es gibt in den Ländern des Westens wohl kaum einen Kinogänger über 35, der sich nicht ungefähr an den Tag und den Ort erinnern kann, an dem er 2001 zum ersten Mal gesehen hat. Kubricks Film war ein neuer Kontinent des Schauens, eine Offenbarung in Bildern. Da waren die riesenhafte Raumstation, die zu den Klängen von Strauss' *Zarathustra* über die Leinwand rotierte; der lautlos vorbeischiebende Röhrenkörper des Raumschiffs, das zum Jupiter flog; der stille Todeskampf des Astronauten Poole, der zu einem immer kleineren Punkt in der Schwärze des Alls wurde; die Pupille des Astronauten Bowman, über die ein Strom von Farben floß bei seinem letzten Flug zu Tod und Wiedergeburt. Und da war, vor allem, das rot leuchtende Auge des Computers Hal. Nie zuvor hatte die Filmkamera so lange in das Auge einer Maschine geblickt. Und noch niemals hatte eine Maschine diesen Blick so schamlos erwidert. Durch das Auge von Hal, einem launischen, gierigen, am Ende gar mörderischen Auge, schaute, so schien es, das Kino sich selber an.

Der Mann, der dieses Auge erfand, wurde an einem Julitag des Jahres 1928 als Sohn des Chirurgen Jacques Kubrick in der New Yorker Bronx geboren. Der junge Stanley entwickelte früh eine Neigung zur Photographie. Mit 14 Jahren verkaufte er einen Schnappschuß an das Magazin *Life*. Mit 25 produzierte, drehte und schnitt er seinen ersten Spielfilm *Fear and Desire*. Mit 27 arbeitete er für *United Artists*, mit 32 für *Universal*, mit 34 für *MGM*, und mit 40 war er der bekannteste Filmregisseur der Welt.

Stanley Kubrick hat nie eine Filmschule besucht. Die technischen Feinheiten des Mediums lernte er auf dem Set und in langen Nächten am Schneidetisch. Die hart errungene Pedanterie des Amateurs, der für jeden seiner Kunstgriffe durch einen Sumpf von Fehlern gewatet ist, hat sein Schaffen bis zuletzt begleitet und die Arbeit mit ihm für viele Schauspieler zur Hölle gemacht. In Europa fürchteten sich die Kinobesitzer vor Kubricks Spähern und ihren Berichten über fehlerhafte Projektionen, zerkratzte Filmkopien, asynchrone Tonspuren. Kubrick haßte den alltäglichen Pfusch, der die Meisterwerke im Kino entstellt. Er wollte die perfekte Umgebung für den perfekten Film.

Niemand weiß genau, wann und wie der Kosmos im Kopf eines Künstlers entsteht. Sicher ist, daß Stanley Kubricks Bild der Wirklichkeit schon feststand, bevor er zum Film kam. Die Soldaten in *Fear and Desire* (1953) und *Wege zum Ruhm* (1957), die Gangster in *Killer's Kiss* (1955) und *The Killing* (1956) sind alle vom gleichen Schlag: hoffnungslos verlorene einzelne in einer kalten, gleichgültigen Welt. "Ich lebe in einer Scheißwelt, aber ich lebe, und ich habe keine Angst", sagt der Soldat Joker am Ende von *Full Metal Jacket* (1987), und auf diesen Ton sind alle Figuren gestimmt, die dieser Regisseur ersonnen hat. Kubrick hatte kein Mitleid mit der condition humaine. Er wollte uns nicht rühren, er wollte uns überrumpeln. Jeder seiner Filme war ein Angriff auf alles, was wir kannten und was es bis dahin im Kino gab.

Mit *Wege zum Ruhm* erledigte Kubrick sein erstes Opfer: den Antikriegsfilm. Statt der üblichen Mischung aus treuen Kameraden in Feldgrau und niederträchtigen Offizieren zeigt der Film ein mechanisches Ballett des Todes, in dem jeder auf seine Weise am allgemeinen Wahnsinn teilhat, der Grabenkämpfer wie der General. Dax (Kirk Douglas) steht, wie viele von Kubricks Helden, in der Mitte zwischen den Parteien. Die einen kann er nicht retten, die anderen nicht richten. So bleibt er der ideale Zeuge.

Nach *Spartacus* (1960), einer Studioproduktion, über die er keine künstlerische Kontrolle hatte, und einem achtbaren Versuch, Vladimir Nabokovs *Lolita* (1962) auf die Leinwand zu bringen, führte Kubrick seinen zweiten Schlag gegen die Klischees des filmischen Erzählens. Dr. Seltsam oder wie ich lernte, die Bombe zu lieben (1964) setzte den apokalyptischen Phantasien, die im Kino der frühen 60er Jahre florierten, kaltherzig die Krone auf. Die Einstellung, in der Major T. J. "King" Kong (Slim Pickens) aus seinem B-52-Bomber auf einem Atomgeschloß in die Tiefe reitet, hat sich dem populären Gedächtnis eingebrannt. Das Genre erholte sich nicht mehr von Kubricks Film.

Jener seltsame Wissenschaftler, dem der Film seinen Titel verdankt, hätte ebensogut der Schöpfer des Computers Hal sein

können wie der Vater des Schlägers Alex aus Uhrwerk Orange (1971). Denn Wissenschaft, Wahnsinn und Gesellschaft bilden bei Kubrick ein Dreieck, aus dem niemand entkommt. Die natürliche Bestie Alex wird durch Konditionierung zum zivilisierten Zombie. Aber ein falscher Ton, ein Unfall oder die falsche Umgebung genügen, um die alten Kräfte wieder freizusetzen. In *Shining* (1980), dem subtilsten aller Horrorfilme, brütet ein elegantes Ferienhotel den Schrecken aus. "Was du heute kannst besorgen, das verschiebe nicht auf morgen", schreibt Jack Nicholson hundertmal auf Maschinenpapier, bevor er mit dem Beil auf Frau und Kind losgeht.

Nach 2001 (1968) war Kubrick ein Superstar. Das bekam ihm nicht. Auf seinem Landsitz im englischen Hertfordshire rang er einsam mit seiner Grandiosität. Das Projekt eines Films über Napoleon, für den er 50\_000 Soldaten der rumänischen Volksarmee requirieren wollte, zerschlug sich. Statt dessen drehte er *Barry Lyndon* (1975), die Elegie des 18. Jahrhunderts, den endgültigen Historienfilm. Immer seltener, immer wählerischer wurde Kubricks Begeisterung. Nach *Shining* dauerte es fünf Jahre, ehe ihm wieder ein Stoff gefiel. Aus einem Buch von Gustav Hasford machte er *Full Metal Jacket*, seine dritte Kriegsparabel. Es war noch einmal der ganze Kubrick, Wege zum Ruhm gekreuzt mit Uhrwerk Orange, und doch nur der Schatten eines Meisterwerks.

Nach neun Jahren überraschte Kubrick die Öffentlichkeit im Juni 1996 mit der Mitteilung, er werde wieder einen Film drehen. *Eyes Wide Shut*, mit Tom Cruise und Nicole Kidman in den Hauptrollen, ist eine Adaption von Arthur Schnitzlers Traumnovelle - und eine Hommage an Max Ophüls, dessen schwebende Kamerainszenierungen Kubrick immer bewundert hat. Nach zweijähriger, skandalumwitterter Arbeit war *Eyes Wide Shut* im Sommer 1998 abgedreht. Seither hat Kubrick den Film geschnitten. Anfang dieses Jahres war er fertig. So wurde *Eyes Wide Shut* sein Testament.

Der Mann, der das Auge des Computers Hal erfand, war kein Seelenröster. Sein Blick kennt, wie der von Fritz Lang, mit dem ihn manches verbindet, kein Erbarmen. Aber Kubrick hat dem Kino etwas geschenkt, was es ebenso notwendig braucht wie Mitgefühl: Vollkommenheit. Er hat ein paar der besten Filme des Jahrhunderts gedreht, und er hat den unendlichen Raum da draußen auf die Leinwand geholt, endgültig und für alle Zeit.

Am Ende von 2001 wird der Astronaut David Bowman wieder geboren. Gläsern und still, ein Embryo in seiner Fruchtblase, schwebt sein neu erschaffener Körper hinaus in die Nacht des Alls. Ringsum Leere, wenige Sterne. Da erscheint am linken Bildrand, grünlich schimmernd, die Erde. Wie ein großes, zerbrechliches Spielzeug sieht sie aus in ihrer Hülle aus Gas, und der Embryo neigt sich ihr zu.

Am Sonntag vergangener Woche ist Stanley Kubrick in seinem Haus bei London gestorben. Er wurde 70 Jahre alt.

*Andreas Kilb*

Neue Zürcher Zeitung, 12.03.1999

## Ein Solitär im Kino der Gegenwart

### Zum Tod von Stanley Kubrick

Am letzten Sonntag ist, wie gemeldet (vgl. NZZ vom 8. und 10. März), der amerikanische Filmregisseur Stanley Kubrick im Alter von siebzig Jahren in England gestorben, wohin er sich Anfang der sechziger Jahre zurückgezogen hatte. Gerade ein Dutzend Arbeiten hat er fürs Kino realisiert, mit gut der Hälfte davon hat er Filmgeschichte geschrieben und die Wahrnehmungsweisen einer ganzen Epoche beeinflusst. Sein Œuvre mag zunächst wenig kohärent erscheinen. Er versuche jeweils, sich nicht zu wiederholen, sonst stehe hinter seiner Themenwahl keine bewusste Absicht, hat Kubrick einmal gesagt. Unübersehbar ist sein pessimistisches Menschenbild.

Es gibt wenige Filme, wenige Kunstwerke, die bereits zum Zeitpunkt ihres Erscheinens als Signaturen der Epoche wahrgenommen - und in dieser Einschätzung durch die folgenden Dekaden noch bestätigt werden. Der Autodidakt Stanley Kubrick war ein erfolgreicher und von Kennern wegen seiner ausserordentlichen inszenatorischen Präzision bewunderter, aber gewiss kein «grosser» Regisseur, als er 1968, im Alter von vierzig Jahren, «2001: A Space Odyssey» vorlegte. Der Film - wie fast alle andern Titel Kubricks von der Kritik, zumal der angelsächsischen, weitgehend ablehnend aufgenommen - war buchstäblich eine

Sensation: ein sinnliches Ereignis, ein mit Lust am Kalkül und geradezu mathematischer Genauigkeit evozierter Appell an die nichtintellektuelle Wahrnehmungsfähigkeit, ein scheinbares Hohelied auf die Technik, das sich jedoch als deren Abgesang und damit als Huldigung an die Kunst und das Irrationale erwies.

Zweifellos ist «2001» der bis heute unübertroffene Höhepunkt der Science-fiction im Kino; Kubrick selbst hat ihn als «magischen Dokumentarfilm in vier Teilen» bezeichnet und eher das Mythologische betont. Nicht von ungefähr ist der Film aber auch immer wieder als gigantisches «underground movie» empfunden worden: Wohl noch nie zuvor hatte eine Grossproduktion so wie diese - mit ihrem um mehr als die Hälfte überzogenen Budget von 10,5 Millionen Dollar - Erzählkonventionen radikal verletzt und Rezeptionsgewohnheiten aufgebrochen.

### Sterben in Schönheit

Zwei Stunden und vierzig Minuten dauerte diese «Odyssee im Weltraum» ursprünglich, nur gerade ein Viertel davon enthält Dialog. Einer von Kubricks Geniestreichen ist der Einfall, die ganze affektive Dimension auf der Dialogebene HAL 9000 anzuvertrauen, dem Elektronenhirn an Bord des Raumschiffs auf seiner Jupitermission, das sich als einziges fühlendes - und entsprechend gefährlich im Affekt handelndes - Wesen erweisen wird, während die Menschen mit ihrer lachhaft technizistischen Ausdrucksweise an Roboter gemahnen. - Das Phänomen der künstlichen Intelligenz hat Kubrick, den leidenschaftlichen Schachspieler, lange beschäftigt; noch 1993 glaubte Warner Bros. fürs kommende Jahr endlich den Produktionsbeginn von «AI» (für «artificial intelligence») ankündigen zu dürfen, einem der zahlreichen nichtrealisierten Projekte Kubricks (der parallel dazu an einem Entwurf zu einem Holocaust-Film nach Louis Begleys Roman «Wartime Lies» gearbeitet hatte).

Der gezielten Reduktion des Dialogs in «2001» entspricht die explizit dramaturgische Funktion, die nun der Musik beigemessen wird. Eine vollständige Partitur, die Kubrick bei Alex North in Auftrag gegeben hatte, wurde verworfen und ersetzt durch einige Stücke, deren scheinbar bekannter Charakter durch unerwartete Verknüpfungen ganz neue Aspekte offenbarte. So bei Richard Strauss' «Also sprach Zarathustra» in der «Menschheitsdämmerung» des Beginns, insbesondere aber und schlechthin überwältigend in der Verfremdung des Donauwalzers von Johann Strauss zur Sphärenmusik, die Himmelskörper und Objekte des Raumfahrtzeitalters in einem beseligenden, lächelnden Reigen wiegt und sich zugleich - durch die äusserste Strenge und Verhaltenseinheit der Bewegung innerhalb eines unendlichen leeren Raums - in die eisige Entrücktheit vollendeter Schönheit zurückzieht. Hier stirbt jedes wärmende Gefühl den Kältetod.

Man hat dem Film, dessen ganze Struktur auf Verrätselung beruht, seine «Geheimnislosigkeit» vorgeworfen. Das hängt mit der Tatsache zusammen, dass der ungeheuer erfindungsreiche Tüftler und Konstrukteur Kubrick nicht nur bei jedem Detail auf strikte Wahrscheinlichkeit auch im Unwahrscheinlichen bedacht war, sondern dass seine besten Filme an Präzisionsinstrumente gemahnen, die bis in die Erzeugung von Gefühlsreaktionen beim Betrachter fast wie Maschinen funktionieren. Der Supercomputer HAL mag ein denkendes, fühlendes Wesen sein - sein rotes «Auge» ist eine dauernde Bedrohung, die totale Kontrolle signalisiert. Nicht von ungefähr zeigt der «opening shot» von «A Clockwork Orange» (1971), Kubricks verstörendstem, erbarmungslosestem Werk, das auffällig geschminkte rechte Auge des jungen Wüstlings Alex, der in brillanten Schnittfolgen und einem Rausch von Beethoven-Musik eine Karriere des Verbrechens absolviert wie bei Hogarth, bevor ihn Anthony Burgess und Kubrick durch das Folterkabinett staatlicher Besserungseinrichtungen schicken.

### Der kältende Blick

Das gerne bemühte Bild vom Insektenforscher, der die Gegenstände seines Interesses ohne Gefühlsbewegung mit kaltem Blick analysiert, auf Stanley Kubrick scheint es wie nur auf wenige zu passen. Nicht die schlechteste Voraussetzung, könnte man meinen, um einen Stoff wie «Lolita» (1961) anzugehen. Doch so sinnenhaft betörend seine faszinierenden ästhetischen Erfindungen in den Farbfilmen dann sein werden, so etwas wie ein erotisches Fluidum sucht man beim erklärten Bewunderer Ophüls' und Bergmans vergebens. Prüderie der Zeitumstände und völlige Ahnungslosigkeit in der Grammatik des Begehrens wirkten zusammen, um Nabokovs Meisterwerk zu einer peinlich bemühten Grotteske zu verkürzen. Diesem «besessenen» Künstler, der dann in «The Shining» (1980) die Horrorvision eines allmählich in den Wahnsinn diffundierenden Schriftstellers gestalten wird, will hier die Darstellung einer Obsession nicht gelingen.

Hinreißend sind die epochemachenden Kerzenlichtaufnahmen in «Barry Lyndon» (1975), diesem mitleidlosen Sittenbild eines von jeder mitmenschlichen Regung entblößten 18. Jahrhunderts, die ihre Protagonisten, anstatt Intimität zu schaffen, eher wie schauder- voll bewegte Totenmasken aussehen lassen. Vergnügen hat Kubrick der Anachronismus bereitet, seinen Blick aufs siecle des lumières durch ein von der Nasa für den Weltraum entwickeltes lichtstarkes Hochleistungsobjektiv richten zu können. Und wiederum sind es Anachronismen in der Musik, die dem Film seine stärksten Gefühlsmomente zubilligen. Meisterhaft und von bezwingender Wirkung, wie der langsame Satz aus Schuberts Klaviertrio in Es-dur den Kummer ausspricht, von dem die Figuren nichts wissen und an dem sie doch ersticken.

Lange hat Kubrick den Plan eines Napoleon- Films gehegt. Unübersehbar ist denn auch seine Faszination angesichts des Militärischen: von der Denunziation des Kriegs in «Paths of Glory» (der in der Schweiz von 1958 bis 1970 verboten blieb), dem Sarkasmus von «Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb» (1963), einer brillanten, bitterbösen Satire auf den kalten Krieg, der fast unerträglichen mechanischen Schlächtereie, die sich in «Barry Lyndon» englische, französische und preussische Truppen liefern, bis zur brutalen Schinderei, mit der die Rekruten von «Full Metal Jacket» (1987) für den Vietnamkrieg gedrillt werden. Stanley Kubrick hat seinem Dämon immer wieder neue Schlachtordnungen abgetrotzt.

Christoph Egger

SPIEGEL ONLINE 10/1999, 8/3/1999

## Stanley Kubrick: Augen weit geschlossen

**Kein Wort verlor Stanley Kubrick über seinen neuen Film "Eyes Wide Shut", der demnächst in den amerikanischen Kinos starten soll. Daß sein Werk nun für sich sprechen muß, hätte ihm wohl gefallen. Kubrick ist am 7. März gestorben.**

Der Meister eilte seinem Werk voraus. Wenige Monate, bevor sein letzter Film in diesem Jahrhundert, "Eyes Wide Shut", starten soll, schloß der Regisseur seine dunkel blitzenden Augen. Am Sonntag starb Stanley Kubrick in seiner Wahlheimat Hertfordshire bei London.

Die 15monatige Drehzeit von "Eyes Wide Shut" ist ein Klacks - verglichen mit den elf Jahren, in denen sich Kubrick mit dem psychologischen Drama beschäftigte. Es lehnt sich inhaltlich an die "Traumnovelle" von Arthur Schnitzler an. Am Set duldet der Regisseur weder Journalisten noch Fotografen. Die Hauptdarsteller Tom Cruise und Nicole Kidman wurden zum Schweigen verpflichtet. Erschöpft vom Anspruch des Meisterregisseurs, ignorierte das Paar sogar die Glamour-Partys von Hollywood.

Wenige Filmemacher nahmen sich so große Freiheiten wie Kubrick. Je weiter sich die Halbwertzeit der Hollywood-Blockbuster verkürzte, desto länger arbeitete er an seinen Filmen. Der kommerzielle Erfolg kümmerte ihn wenig, konsequent und scharfsinnig folgte er statt dessen seiner Vorstellung von Perfektion. Seine Filme waren ästhetisch durchdacht, und ihre Radikalität stellte Weltbilder in Frage. In "Full Metal Jacket" werden junge Männer zu Kampfmaschinen dressiert. In "Clockwork Orange" wird ein Jugendlicher per Gehirnwäsche zur mechanischen Marionette umfunktioniert. Und in dem optisch eleganten "2001: Odyssee im Weltraum" konfrontiert uns Kubrick mit einer düsteren Zukunftsvision, deren Erfüllung er selbst nun nicht mehr erleben wird.

Der Sohn eines New Yorker Arztes begann sein berufliches Wirken zunächst als Fotograf für die Zeitschrift "Look Magazine". Als Kubrick zu den angesehensten und begabtesten Fotografen Amerikas zählte, begann ihn der Job zu langweilen: Das bewegte Bild interessierte ihn mehr. In seinen ersten

Filmen fungierte er gleichzeitig als Regisseur, Kameramann, Produzent und Cutter.

Seine Werke drehen sich fast ausschließlich um eine Frage: Was macht Gewalt mit den Menschen? Nachdem Kubrick 1959 mit "Wege zum Ruhm" und "Spartacus" große Erfolge gefeiert hatte, verabschiedete er sich von Hollywood und lebte fortan auf einem Landsitz in der Nähe von London. Abgeschirmt von der Öffentlichkeit machte er seine großen Filme: "Dr. Seltam oder wie ich lernte, die Bombe zu lieben", "2001 - Odyssee im Weltraum", "Clockwork Orange", "Shining" und "Full Metal Jacket".

Der "kalte Bastard", wie ihn Kirk Douglas einmal nannte, verlangte von seinem Team absolute Perfektion. Tage- und wochenlang konnte er auf den richtigen Sonnenaufgang warten. Manche Szenen wurden hundertmal gedreht. Vom Dreh von "Full Metal Jacket" kursiert die Geschichte, nahezu die gesamte Crew habe die Hand gehoben, als er einen Freiwilligen suchte, der bereits früh im Film sterben sollte. Der Ausgewählte hatte dann das Pech, die folgenden drei Wochen eine im Schlamm liegende Leiche spielen zu müssen.

Stanley Kubrick galt in Hollywood als Wahnsinniger, weil er sich dem Mainstream verweigerte. Wie Fellini oder Bergmann betrachtete er den Film als Kunstform, in der sich Theater, Malerei, Musik und Architektur vereinen. Seine Vision vom Kino war totalitär. Je mehr über ihn geredet wurde, desto weniger Interviews gab er. Und "Eyes Wide Shut" kann man wohl als seinen letzten Versuch sehen, denen die Augen zu öffnen, die einen obsessiven Filmemacher mit einem irren Exzentriker verwechseln.

Carmen Stephan

### Stanley Kubricks wichtigste Filme:

"Der Tiger von New York" (Killer's Kiss), USA 1955, mit Frank Silvera, Jamie Smith, Irene Kane

"Die Rechnung ging nicht auf" (The Killing), USA 1956, mit Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards

"Wege zum Ruhm" (Paths of Glory), USA 1957, mit Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou

"Spartacus", USA 1959/60, mit Kirk Douglas, Laurence Olivier, Charles Laughton

"Lolita", Großbritannien 1961, mit James Mason, Shelley Winters, Sue Lyon

"Dr. Seltam oder Wie ich lernte, die Bombe zu lieben" (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb), USA 1963, mit Peter Sellers, George C. Scott

"2001: Odyssee im Weltraum" (A Space Odyssey), Großbritannien 1968 mit Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester

"Uhrwerk Orange" (Clockwork Orange), Großbritannien 1970/71, mit Malcolm Mc Dowell, Paul Farrell, Patrick Magee

"Barry Lyndon", Großbritannien 1973-75, mit Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Hardy Krüger

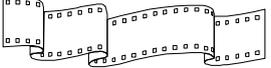
"Shining", USA 1980, mit Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd

"Full Metal Jacket", USA/Großbritannien 1987, mit Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio

"Eyes Wide Shut", Großbritannien 1996-98, mit Tom Cruise und Nicole Kidman (Deutscher Kinostart ist geplant für 1999)

SPIEGEL ONLINE 10/1999

Schriftenreihe des



**Filmhaus  
Hasnerstraße**



filmaushasner@geocities.com  
http://www.geocities.com/paris/7317