



Der unbekannte Freund

Stanley Kubrick war grösser als Hollywood. Punkt. Sechs Jahre nach dem Tod des Regisseurs ist nun ein Werkbilderbuch draussen, das dreizehn Pfund wiegt. Der Besitzer wünscht sich, es möge ihm den Fuss brechen – dann könnte er wochenlang dasitzen und versinken. *Von Andreas Furler*

Den meisten Figuren der Filmgeschichte ergeht es wie dem einen Astronauten in Stanley Kubricks Weltraumoper «2001: A Space Odyssey», der von den Greifarmen seiner Kapsel erfasst und ins All wegbugsiert wird. Von irgendeiner Kraft in die Höhe gehoben, schweben sie einen Moment lang im Licht und schrumpfen dann weg in die Tiefe des Raums. Erst jetzt, wo die Dunkelheit sie verschluckt, merken wir, dass sie gar nicht selber beleuchtet haben, sondern nur beschienen worden sind von den Fixsternen des Film-Firmaments: dem Morgenstern Kurosawa, dem Polarstern Bergman, dem grossen, bärtigen Bären Kubrick.

Unter all diesen Fixsternen, die das erste Kinojahrhundert hervorgebracht hat, leuchtet jener Kubricks heute am hellsten. Die Retrospektiven seiner Filme sind rappellvoll mit jungen Leuten, die Wanderausstellung zu seinem Œuvre ist auf Jahre hinaus ausgebucht, die DVD-Edition seines späteren Werks lief und läuft so gut, dass vor einiger Zeit eine Box mit dem Frühwerk nachgereicht wurde. Neue Monografien, Bild- und Interviewbände sind in den sechs Jah-

ren seit Kubricks Tod erschienen, als würde sein Werk dauernd noch weiterwachsen.

In der Wahrnehmung zumindest stimmt Letzteres auch, denn so ist es Stanley Kubricks Filmen seit «2001» fast immer ergangen: Von der Tageskritik gemischt aufgenommen und von eingeschworenen Feindslagern wie der *New York Times* oder der Kritikerpöpstin Pauline Kael regelmässig mit Häme bedacht, erwiesen sie sich fast alle als « Sleeper », als Langläufer mit wachsendem Wiederaufführungspotenzial und somit als geborene Klassiker.

Parallel freilich geschah, was immer geschieht, wenn eine Figur in der öffentlichen Wahrnehmung über Jahrzehnte präsent ist. Sie wird festgeschrieben auf ein paar wenige Eigenschaften, die zwar durchaus treffend sind, durch die zunehmende Reduzierung aber immer klischeehafter werden.

Aus Federico Fellini etwa hat dieser Prozess längst den mediterranen Sanguiniker gemacht, aus Ingmar Bergman den nordischen Grübler. Stanley Kubrick ging als der kalte Perfektionist daraus hervor.

Natürlich hat Kubrick mit seiner Art einiges dazu beigetragen, dass diese Mumifizierung schon zu Lebzeiten einsetzte. Öffentlichkeits-scheu mutierte er in der Wahrnehmung jener überwältigenden Mehrheit von Journalisten, die ihn nie persönlich getroffen haben, zum unnahbaren Eigenbrötler; nüchtern in seiner Einschätzung der menschlichen Natur und enorm anspruchsvoll im Umgang mit seinen Mitarbeitern, wurde er zum Menschenverächter und Leuteschinder stilisiert. Die Kompromisslosigkeit schliesslich, mit der er seine Kräfte auf sein Werk richtete, geriet zur unheimlichen Besessenheit. All dies trägt dazu bei, dass Kubrick heute auf einem Sockel steht, wo keiner hingehört, und das Werk verklärt wird, wie es keinem gut tut.

Kubricks grosses Glück, noch über den Tod hinaus, ist jener kleine Kreis von Familie und engen Vertrauten, die mit ihm seit 1980 auf dem Landsitz Childwickbury in der Nähe von London gelebt und gearbeitet haben und ihn als humorvollen Ehemann, Freund und Vater dreier Töchter kannten, allen voran seine Frau Christiane,



Suche nach dem zündenden Funken: Kubrick in der Kulisse von «Full Metal Jacket (1987).

sein Schwager und Produzent Jan Harlan und seine beiden langjährigen Assistenten Anthony Frewin und Leon Vitali. Sie betreuen seit Kubricks Tod so liebevoll wie umsichtig die hinterlassenen Materialberge und haben es sich zur Aufgabe gemacht, ihr detailreicheres Kubrick-Bild in der Öffentlichkeit präsent zu halten. Jan Harlans Dokumentarfilm «Stanley Kubrick – A Life in Pictures» (2001) war ein erster dieser Liebesbeweise, das gleichnamige Buch von Christiane Kubrick (2002) der zweite, die grosse Wanderausstellung, 2004 in Zusammenarbeit mit dem Filmmuseum Frankfurt lanciert, der dritte. Der monumentale Materialienband, der nun im Taschen-Verlag erschienen ist, bildet den vorläufig letzten Streich.

Natürlich, es ist auf den ersten Blick ein typisches Taschen-Buch, das da auf Englisch, Deutsch und Französisch vorliegt: nicht weniger als «The Stanley Kubrick Archives» in Buchform nämlich, sperrige 544 A3-Seiten im Querformat, die sich zu einem immobilen Ziegel von sechseinhalb Kilo summieren, mehr ein Möbelstück also denn ein Buch, zur Aufpflanzung gedacht auf dem Hausaltar weltläufiger Cinephiler. Erschlagend allein schon die ersten 263 Seiten, auf denen in Hunderten von perfekt reproduzierten, kommentarlosen Filmstills Kubricks zwölf Spielfilme tiefgefroren Revue passieren. Erschöpfend sodann die Textsammlung

im zweiten Teil, in dem Herausgeberin Alison Castle ausführliche Einführungen sowie Selbstzeugnisse Kubricks zu jedem einzelnen Film zusammengetragen und mit Fotos der Dreharbeiten sowie weiteren Bilddokumenten überreich illustriert hat. Erläuterungen der unvollendeten Projekte und einige übergreifende Essays, darunter eine hinreissende Hommage des Szenaristen Michael Heer («Full Metal Jacket») an seinen langjährigen Freund und zeitweiligen Meister, beschliessen das voluminöse Kompendium.

Er spricht

Ein weiterer Sockelstein für das Kubrick-Denkmal also? Die beiden am häufigsten auftauchenden Autoren des Bandes, Gene D. Phillips und Rodney Hill, kommen in ihren Analysen der einzelnen Filme über Beweihräucherung selten hinaus. Enzyklopädisch zwar in ihren Kenntnissen, vollziehen sie schematisch Vor- und Produktionsgeschichte, Handlung, Stil, Intention und Rezeption jedes Werks nach – und lassen auf den Meister partout nichts kommen. Interpretation, Neulektüre, Verlebendigung des Œuvre ist ihre Sache kaum.

Doch zum Glück hat das Buch einen dritten Hauptautor, der weit unzimperlicher mit Kubrick umgeht, aus vier Jahrzehnten über seine Zeit und seine Filme spricht, dabei auch mal ei-

ne grosse Lippe, ja handfeste Widersprüche riskiert und die Lust und das Leiden am Filmemachen kennt wie kein anderer: Kubrick persönlich, *the master himself*. Fantastisch, was das Buch allein an gewitzten, ernsthaften, ungeschminkten, teilweise ellenlangen Kubrick-Interviews und kurzen, prägnanten Essays aus allen Zeiten versammelt. Exzellent seine Reflexionen über das Generalstabshandwerk des Filmemachens, über die ewige Suche nach dem zündenden Stoff, die Lust an der minuziösen Recherche, die Mühsal der Dreharbeiten und die Freuden der Postproduktion. Hier wird die Denkmalsfigur lebendig, weil man sie in ihrer Entwicklung, ihren Sprüngen und auch von ihren weniger bekannten Seiten her kennen lernt.

Die Lehrjahre des 1928 geborenen Arztsohns aus der New Yorker Bronx beispielsweise, der mit achtzehn bereits von der Reportagefotografie lebt, doch schon bei seinem ersten Furor machenden Bild – ein Kioskverkäufer trauert inmitten der Zeitungsschlagzeilen um Präsident Roosevelt – zur Inszenierung greift. Oder die phänomenale Selbstsicherheit des 29-Jährigen, der nach seinem dritten Film («Paths of Glory», 1957) mit den *Cahiers du Cinéma* über literarische und filmische Grössen der fünfziger Jahre spricht, dabei Faulkner mit einem einzigen Satz abkanzelt («Ich frage mich noch immer, wie ich mich überwinden konnte, sein letztes

Buch zu Ende zu lesen»), Carson McCullers und Truman Capote mit einem halben («talentiert, aber sie interessieren mich nicht besonders»), Max Ophüls und Ingmar Bergman dafür bewundert, gönnerhaft auch Elia Kazan und John Huston gelten lässt und kategorisch das literarisch schwache Werk zur idealen Drehbuchvorlage erklärt – um ab dem nachfolgenden Film («Lolita») fast nur noch grosse Literatur zu verfilmen. Es folgt auf den Blitzstart des Junggenies der Dämpfer mit «Spartacus» (1960), wo er von seinem Förderer Kirk Douglas als Ersatzregisseur für den nach wenigen Drehtagen entlassenen Anthony Mann angeheuert wird und nie die volle künstlerische Kontrolle über das Mammutprojekt erlangt.

Bereits mit «Lolita» (1962), spätestens mit «Dr. Strangelove» (1964) aber zeichnet sich jene universelle Autoren- und Meisterschaft ab, die vom Drehbuchschreiben über die Besetzung und Schauspielführung bis zur umfassenden Kenntnis der Kameraarbeit und der dramaturgischen Funktion der Musik reicht und Kubricks Markenzeichen wird.

Verwilderung des Äusseren

Unerhört denn auch die gelassene Konzentration, die Kubrick auf Bildern der Dreharbeiten vom ersten bis zum letzten Film ausstrahlt. Unübersehbar aber die Spuren dieser Daueranstrengung. So setzt mit dem Meilenstein «2001», an dem Kubrick in seinen späten Dreissigern – von 1965 bis 1968 – arbeitet, eine Vernachlässigung oder besser: Verwilderung des Äusseren ein, die wohl nicht nur dem Hippiezeitalter geschuldet ist. Die Körperfülle nimmt eine Weile rapid zu, der akkurate Seitenscheitel weicht einer lockigen, bald schütter werdenden Mähne, der Kittel verschwindet unter einer garantiert unmodischen Allwetterjacke, die bärenhafte Verschwitztheit steigt mit jedem Film. Bei den Dreharbeiten zu seinem letzten Film, «Eyes Wide Shut» (1999), wirkt der Siebzigjährige auf manchen Bildern schon greisenhaft, kurz vor der Fertigstellung, am 7. März 1999, verweigert sein Herz jeden weiteren Dienst.

Mit dem Film «2001», im Taschen-Buch konsequenterweise mit Abstand am breitesten dargestellt, begann also Kubricks Entwicklung zum Monolithen. Doch es war keine Entwicklung zum einsiedlerisch vor sich hin grübelnden Filmgenie, wie es zahllose Berichte kolportierten, die sein Leben ausserhalb Londons bald mit unüberwindlicher Flugangst, bald mit akuter Abneigung gegen Amerika oder schlicht mit allgemeiner Misanthropie begründeten und dem leidenschaftlichen Porschefahrer am Steuer etwa einen Helm als Zeichen neurotischer Übervorsichtigkeit andichteten.

Vielmehr blieb der Filmkünstler Kubrick im Alltag wie bei der Filmerei stets ein ungemein praktisch denkender Mensch und insofern stets der bodenständige Junge aus der Bronx, der seine Herkunft gar nie verleugnen wollte. Den

Wohnort bei London hatte der New Yorker ganz einfach gewählt, weil er in Los Angeles nicht heimisch geworden war und seine Heimatstadt keine grossen Studios aufwies. Die wichtigsten amerikanischen Zeitungen liess er sich aber lebenslang täglich zustellen, und seine bevorzugte Ernährungsart blieb amerikanisches Fastfood. Bis zum Aufkommen des Satellitenfernsehens vollzog er sämtliche wichtige Footballspiele ab Video nach, vom Moment an, wo PCs nur noch ein halbes Wohnzimmer füllten, hatte er stets das neuste Modell.

Die Zeitgenossenschaft des Gadget-Nerds Kubrick erschöpfte sich jedoch nicht im Praktischen, sondern bildete, wie es bei grossem Künstlerum meist der Fall ist, den Nährboden seiner Filme. Offensichtlich ist dies in «Dr. Strangelove», seiner satirischen Endzeitvision des Kalten Krieges, oder in «2001», der Spekulation über ausserirdische Intelligenz zur Zeit des Weltraumprogramms Apollo, unterschwellig spürbar in der Burgess-Verfilmung «A Clockwork Orange», die vom 68er Trauma einer randalierenden Jugend ohne Werte ausgeht.

Entsprechend legendär ist Stanley Kubricks Aufwand für Hintergrunderrechen. Zur naturwissenschaftlichen Absicherung von «2001» ackerte er rund achtzig der damals meistdiskutierten Bücher über ausserirdische Intelligenz durch, für sein nie realisiertes Napoleon-Projekt liess er die gesamte greifbare Literatur von einer Studentengruppe zu Karteikarten nach seinem Ordnungssystem umschneiden. Doch wie minuziös er jedes historische, soziologische, stilistische Detail seiner Filmwelten auch recherchierte – am Ende hob er vom Zeitumfeld ab zu existenziellen Fragen wie jener nach der Dynamik intelligenten Lebens in «2001» oder der nach dem Verhältnis von individueller und staatlicher Gewalt in «A Clockwork Orange».

Wie alle grossen Künstler schaffte er diesen Sprung ins Grundsätzliche nicht, indem er seine Stoffe mit philosophischem Ballast anfüllte, sondern allein indem er ihre innere Logik in unablässigem Überarbeiten auslotete, ihr dramatisches Potenzial in schier endlosem Probieren ausschöpfte. So übertrifft seine Verfilmung von Stephen Kings «The Shining» (1980) die beängstigende Wirkung des Romans bei weitem, weil der Szenarist Kubrick im Gegensatz zum Schriftsteller begriff, dass er die Frage nach der Realität des Übersinnlichen bis zuletzt in der Schwebelassen musste. Ebenso wurde «Dr. Strangelove» zum zeitlos gültigen Ausdruck des Kalten Krieges, weil Kubrick die als Drama konzipierte Vorlage zur schwarzen Komödie umschrieb und das aberwitzige Gleichgewicht des Schreckens so ad absurdum führen und ungleich besser auf den Punkt bringen konnte als all die vergessenen, seifigen Melodramen zum Thema.

Man hat Kubrick die eiserne Konsequenz, mit der er derlei Schreckensszenarien zu Ende spielte, oft als Kälte ausgelegt: die Ungerührtheit etwa, mit der er die Helden seiner Kriegsdra-

men «Paths of Glory» und «Full Metal Jacket» ins Inferno führte, oder die ironisch-kühle Gelassenheit, mit der er Aufstieg und Fall, Leiden und Schmach seines Postbarock-Helden Barry Lyndon schildert. Doch Kubrick hielt sich an den von Tschechow formulierten Grundsatz, menschliche Tragödien möglichst ungerührt zu schildern, um das Publikum damit umso stärker zu berühren. Im Übrigen ist sein dunkler Sinn für Humor wohl die meistunterschätzte Komponente seines Werks. Eine Lesart, die statt dem Uhrwerkhaft-Überperfekten etwa das Menschlich-Allzumenschliche in den Vordergrund stellte, könnte beim maliziösen Witz anfangen, mit dem er den braven Familienvater von «Eyes Wide Shut» (1999) unablässig mit den verführerischsten Frauen konfrontiert, um sie ihm systematisch vorzuenthalten. Rückwärts lesend würde man von da auf die herrlich hinterhältige Höflichkeit stossen, mit welcher der intelligente Bordcomputer HAL 9000 die Raumfahrer-Mannschaft von «2001» ins Jenseits befördert.

Grosse Liebe, kapriziöse Geliebte

Natürlich bleibt Spekulation, wieweit sich der Familienmensch Kubrick in diesem gutbürgerlichen, mit dem innern Schweinehund konfrontierten Heldentypus selbstironisch spiegelte. Augenfällig aber widerspiegelt sich in seinem bevorzugten Handlungsmuster – dem theoretisch perfekten Coup, System oder Lebensplan, der an unvorhersehbarer Eigendynamik scheitert – das Grundtrauma des perfektionistischen Filmregisseurs: die unvermeidliche Chaotik der Kollektivkunst Film, bei deren Herstellung ein Kontrollfreak wie er schier verzweifeln musste an der Masse des kaum Kontrollierbaren, der Unplanbarkeit der Produktionsumstände, der delegierten Details, den gefährlich geblähten Egos der Stars. Wohl begegnete er dem mit der bestmöglichen aller Planungen, doch zieht sich durch alle Gespräche über sein Werk das Dementi der totalen Kontrolle, das schliesslich auch die Entwicklung des Gesamtwerks betrifft.

Anders als immer behauptet werde – so seine regelmässige Erwidern auf die stereotype Frage –, turne er keineswegs mit System durch sämtliche Filmgenres, um jedem einzelnen die Krone aufzusetzen. Er halte nur dauernd Ausschau nach Stoffen, lese, was immer ihm in die Finger komme, immer in der Hoffnung auf den *coup de foudre*, der so selten und unerklärbar zünde wie bei der Begegnung mit einer Frau. Das Kino war dem Film-Feldherrn Kubrick, was Napoleon seine Joséphine war: grosse Liebe und kapriziöse Geliebte. Er tat alles, um sie in den Griff zu kriegen. Am Ende, wusste er, würde sie doch mit ihm machen, was sie wollte.

The Stanley Kubrick Archives. Herausgegeben von Alison Castle. Taschen. 544 S., Fr. 250.–

Andreas Furler ist Co-Leiter des Zürcher Filmpodiums.