

Einleitung

Von Elisabeth Bronfen, Ivo Ritzer und Hannah Schoch

»Look. A man is a man and a woman is a woman, and I believe that. All right, so you probably might consider directing a man's job. Well it is. Physically, directing is extremely rough.«¹

Wieso Ida Lupino?

Wieso Ida Lupino jetzt?

Freilich wäre *erstens* zu verweisen auf den sich jährenden hundertsten Geburtstag einer außergewöhnlichen Filmschaffenden. Noch im Jahr 2009 formulierte der US-amerikanische Filmwissenschaftler Wheeler Winston Dixon einen utopischen Wunsch: »But if anyone deserves a box set of DVDs covering their entire lifespan of work, Lupino does«. Als Grund hierfür gilt Lupinos putative Singularität: »Because of the sexism which formerly riddled the film industry – and which, to a large degree, still prevails – Ida Lupino's directorial career is an unusual case. She was working, she literally had no close competition«.² Gleichwohl scheint dieser Hinweis auf Ida Lupinos singuläre Stellung in einem industriellen System, das – zumindest heute – sehr gut mit Differenzen umzugehen weiß und Identitätspolitik radikal kapitalisiert, nur bedingt auszureichen, um eine neue wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr zu legitimieren. Neben der Zuschreibung artistischer Evaluation bliebe ein Mehrwert der Arbeit am Begriff respektive der kulturalistischen Signifikanz zu spezifizieren.

Zweitens begann Ida Lupino in den 1950er Jahren, eine telekinematische Ästhetik zu kultivieren, die neben ihrer Präferenz für *shooting on location* vor allem mit einer »Mobilisierung der

Mise-en-scène« in Form subtilster Kamerafahrten besticht.³ Bei Lupino durchmisst die Kamera immer wieder aufs Neue eine telekinematische Welt, die dadurch eine Physis gewinnt, die Kino und Fernsehen wegen der Digitalisierung des Bewegtbildes zunehmend abhanden gekommen ist. Aus einer cinephilen Perspektive können sie als letzte Bastion gegen eben jene Relevanzlosigkeit stehen, die seit den 1990er Jahren verstärkt einen »Tod der Mise-en-scène« verursacht hat, indem sie auf bedeutungsstiftende Inszenierungsweisen der Audiovisualität zugreift. »Mit dem hemmungslosen Einsatz der computergenerierten Tricks will das Kino seit einigen Jahren zeigen, dass nichts ihm unmöglich ist«, so Fritz Göttler in einer cinéphilen Klage: »Kamerabewegungen hat man früher die Anstrengung angesehen, die es bedeutete, die gewohnten Wege zu verlassen, sich vom Boden der Realität abzuheben. Nun sind sie, weil im Überdruß simuliert, das Langweiligste auf der Welt«.⁴ Mögen sie sich mitunter daher für symptomatische Lektüren anbieten und etwa Rückschlüsse auf die globale Affektmodulation eines immens beschleunigten Spätkapitalismus zulassen, so relegiert sie ihre inszenatorische Indifferenz im Vergleich von Zeichensystemen doch eher ins Feld einer auf extratextuelle Kontextanalysen statt auf ästhetische Phänomene ausgerichteten Film- und Medienwissenschaft.

Drittens möchten wir eine Beschäftigung mit Ida Lupino heute gegen einen Status quo ins Feld führen, den Jacques Rancière als gegenwartsfetischisierende Purifikation von historischem Bewusstsein beschrieben hat: »an exercise of politics synchronous with the rhythms of the world,

with the buzz of things, with the circulation of energies, information and desires: a politics exercised altogether in the present, with the future being nothing but an expansion of the present». ⁵ Vergangenes gilt diesem Diskurs als unwesentlich und obsolet; angemahnt ist stattdessen eine absolut realisierte Orientierung am Zeitgeist der Gegenwart. Nicht nur erscheint Rancière die gegenwärtige Medienkultur als ästhetisch vollkommen uninteressant, sondern sie ist ihm symptomatisch auch gleichbedeutend mit einer Fetischisierung von Aktualität, deren fataler Effekt ein Verschwinden von Geschichte ist. Die Einsicht, dass Gegenwärtiges ohne Verständnis der Vergangenheit nicht zu begreifen ist, muss einem an bloßer Aktualität ausgerichteten Diskurs freilich völlig fehlen. Die optimal hergestellte Präsenz des Präsenten wird zum Horizont des Denkens und Handelns, indem sie sich ständig selbst vergegenwärtigt und stets neue Autosynchronisationen herstellt. Dagegen wollen wir unsere Beschäftigung mit Ida Lupino bewusst als asynchron begreifen und in einem dissensuellen Anachronismus differenzierende Perspektiven eröffnen. Anhand der Relevanz des Alten soll Licht auf die Kontinuität des Neuen fallen, soll auch bewahrt werden, was sonst dem Vergessen übergeben zu werden droht. Es geht uns also nicht um eine nostalgische Retrospektive, sondern vielmehr um eine heute relevanter denn je erscheinende Relation von Möglichkeit und Unmöglichkeit, die als Verbund von Kontradiktionen und Spannungen die basale Größe jedes produktiven Sprechens über Geschichte konstituiert. Mit Ida Lupino fällt auch die Medienwissenschaft gleichsam aus der Zeit, um abseits der konsensuellen Gegenwartspräsenz einen produktiven, neuen Diskurs zu lancieren.

Hinein also in die Geschichte, in eine Vergangenheit der Gegenwart: Ida Lupino, Tochter von Stanley Lupino und Connie Emerald, wurde am 2. Februar 1918 in London geboren. Ihre Familie war seit Generationen in der britischen Theaterwelt tätig, und so war es nur konsequent, dass Ida im Alter von 13 Jahren an der berühmten Royal Academy of Dramatic Arts aufgenommen wurde.

Sie war bereits im selben Jahr in *THE LOVE RACE* (1932; R: Lupino Lane / Pat Morton) auf der Leinwand zu sehen und spielte in *HER FIRST AFFAIRE* (1932; R: Allan Dwan) ihre erste Hauptrolle. Weil Paramount sie für eine Rolle in einer Verfilmung von Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* vorgesehen hatte, reiste sie 1933 mit ihrer Mutter zum ersten Mal nach Hollywood. Der Durchbruch dort gelang ihr allerdings erst nach einer kurzen Erkrankung an Polio mit dem von Warner Brothers produzierten *THE LIGHT THAT FAILED* (1939; R: William A. Wellman). Somit unternimmt Ida Lupino nicht nur wie viele junge Schauspielerinnen der Zeit den Gang von der Bühne zur Leinwand. Wie Barbara Straumann und Elisabeth Bronfen in ihren Essays aufzeigen, lässt sich zudem von einem britischen und einem amerikanischen *Stardom* sprechen. In *THEY DRIVE BY NIGHT* (Nachts unterwegs; 1940; R: Raoul Walsh) – jenem Film, mit dem sie schließlich zum Hollywood-Star wurde – lässt sich ihr Oszillieren zwischen diesen beiden Kulturen an einem sprechenden Detail festmachen. In der Szene vor Gericht, in der die von ihr gespielte Mörderin auf dem Zeugenstand in den Wahnsinn verfällt, flackert für kurze Augenblicke Ida Lupinos britische Bühnenpersona wieder auf. Obgleich sie den Film hindurch mit deutlich amerikanischer Aussprache zu hören war, fällt sie – von der Charakterdarstellung dieser emotional verwirrten Mörderin selbst ergriffen – auf einen Cockney-Akzent zurück. Diesen hätte man damals wegen der Stigmatisierung nicht etwa auf den Straßen Londons gehört, sondern eher aus den britischen Filmproduktionen der Zeit – teilweise in Hollywood hergestellt – wiedererkannt.

Raoul Walsh schließlich – im cinéphilien Diskurs fest als Personifikation eines »großen Stils« und expressiven Kinos »selbstgenügsamer Ästhetik«⁶ verankert – wurde nicht nur zu Lupinos Lieblingsregisseur. Von ihm lernte sie auch, was es heißt, hinter der Kamera zu arbeiten – mit einer gleichfalls geometrischen wie apsycho-logischen *Mise-en-scène*. Lupino gab Walsh nicht zuletzt deshalb den Namen »Onkel«, weil er sie in ihrer Ausfallzeit zwischen Filmrollen mit sich in den Schnei-

der Raum nahm. Zwar schätzte sie William A. Wellman, Charles Vidor, Michael Curtiz und Robert Aldrich als Regisseure ebenfalls sehr. Dennoch entschloss sie sich bereits 1949, mit ihrem damaligen Gatten Collier Young die unabhängige Produktionsfirma *The Filmmakers* zu gründen. Lupinos Begründung lautete: »This gave me the freedom to call my own shots«. Wörtlich wie im übertragenen Sinne konnte sie mit dem Entschluss sich selbständig zu machen, ihre Einstellung dem etablierten Film-Business gegenüber, aber auch die Art und Weise, wie sie Filme drehen wollte, nun selber bestimmen. Ihrer Produktionsfirma ging es darum, auf faktischem Geschehen basierende Geschichten davon zu erzählen, wie die Amerikanerinnen und Amerikaner der Nachkriegszeit im Alltag lebten. Doch den *Filmmakers* gelang es nicht, sich mit diesem Anspruch kommerziell durchzusetzen, und so kehrte Ida Lupino, nachdem ihre Produktionsfirma wenige Jahre später aufgrund schlechter Distribution scheiterte, zu ihrer Arbeit als Darstellerin zurück. Im Gegensatz zu vielen weiblichen Stars des Classical Hollywood schaffte sie den Sprung ins New Hollywood und spielte 1972 die Rolle der Mutter in Sam Peckinpahs *JUNIOR BONNER* (1972). Klarsichtig, was die Zukunft des Kinos im Zeitalter des Fernsehens betraf, arbeitete sie aber zugleich bereits ab 1953 mit Charles Boyer, David Niven und Dick Power an der TV-Serie *FOUR STAR PLAYHOUSE* (USA 1952-56), die sie mitkonzipierte und bei der sie auch Regie führte. In den darauffolgenden Jahren war Ida Lupino erfolgreich als Schauspielerin, Regisseurin, Produzentin und Drehbuchautorin für über 100 Fernsehepisoden tätig, zu denen *ALFRED HITCHCOCK PRESENTS* (Alfred Hitchcock präsentiert; USA 1955-62), *THE UNTOUCHABLES* (Chicago 1930; USA 1959-1963), *GILLIGAN'S ISLAND* (Gilligans Insel; USA 1964-67), *THE FUGITIVE* (Auf der Flucht; USA 1963-67), *GUNSMOKE* (Rauchende Colts; USA 1955-75) *THE RIFLEMAN* (Westlich von Santa Fe; USA 1958-63), *THRILLER* (USA 1960-62) und *TWILIGHT ZONE* (Unglaubliche Geschichten; USA 1959-64) wie auch *MR. ADAMS AND EVE* (USA 1957-58) zählten. In letzterer war sie neben ihrem dritten Ehegatten Howard Duff zu sehen.

Mary Ann Anderson erinnert in ihren Memoiren *Ida Lupino. Beyond the Camera* daran, dass man die Regisseurin Lupino auf dem Set auf ihren eigenen Wunsch »Mother« zu nennen pflegte. Dort sei – das hat Ida Lupino nachträglich gerne behauptet – eine weibliche Herangehensweise entscheidend, weil Männer rechthaberische Frauen bekanntlich nicht schätzten. Wenn sie ihren Mitarbeitern allerdings mit der Bitte »Könntest du dies für Mutter tun?« eine Arbeit zutrug, machten diese gerne alles, was sie von ihnen forderte.⁷ Diese mütterliche Einstellung war jedoch mehr als nur eine kluge Strategie, um sich am Set durchzusetzen. Eine solche Einstellung den Figuren gegenüber, deren Schicksal sie in ihren Filmgeschichten beleuchtet, zeigt sich auch in der spezifischen Art und Weise, wie sie mit dem Medium Film umgeht. Martin Scorsese hält fest: »Her work is resilient with a remarkable empathy for the fragile and broken-hearted. It is essential.«⁸ Deshalb lässt sich fragen: Was genau ist das spezifisch Weibliche an Ida Lupinos Tätigkeit als Regisseurin? Sicherlich, dass sie als Theater- und Filmdarstellerin ihre doppelte Arbeitserfahrung in die männlich dominierte Welt der Filmproduktion übertragen und dort fruchtbar gemacht hat. Mit der Ausnahme von Orson Welles ist sie der einzige Star des Classical Hollywood, der sich zugleich auch hinter Kamera profiliert hat. Eigen ist Ida Lupinos Regiearbeit aber auch der Fokus, den sie auf die subjektiven Wahrnehmungen ihrer Heldinnen legt – auf deren Existenz am Rand des amerikanischen Wohlstands der Nachkriegsjahre. Wie Elisabeth Bronfen und Hannah Schoch in ihrem Essay zu Lupinos weiblicher Arbeit am amerikanischen Traum herausarbeiten, interessiert sie sich für das Schicksal jener jungen Frauen, die in den Eisenhower-Jahren in Verwahrlosung zu geraten drohten, weil sie ihren Ort in der Gesellschaft noch nicht gefunden hatten. Die Frage danach, wie eine Kultur der Sorge um andere aussehen könnte, liegt ebenfalls – das führt Fabienne Liptay in ihrem Essay vor – im Zentrum von Ida Lupinos idiosynkratischem Blick auf die amerikanische Kultur ihrer Zeit.

Wie Hannah Schoch in ihrem Essay festhält, hat dieser spezifisch weibliche Blick aber auch damit zu tun, wie sich Ida Lupino das Medium Film als ihre Kunstform aneignet und umdeutet, wie sie ihre Schauspielerinnen und Schauspieler inszeniert und welchen Raum sie ihnen gibt. In ihren Filmen stellt sie nichts jenseits des Raumes dar, wie Johannes Binotto in seinem Essay deutlich macht – schließlich geht es ihr nicht um die Fantasien, mit denen Figuren ihre Welt sehen oder verkennen. Vielmehr rückt ihre weibliche Zugangsweise die Bewegung und den Kontakt zwischen einzelnen Menschen in den Vordergrund. In ihrer Vorstellung von Regiearbeit kommt das langsame Erarbeiten von Vertrauen ihrer Filmfiguren – das Auseinandergelangen und Wieder-zueinander-Finden – dem Teilen eines gemeinsamen Raumes ihrer Darstellerinnen und Darsteller gleich. So hebt auch Lukas Foerster in seinem Essay hervor, wie sehr die filmische Inszenierung bei Lupino weniger dazu dient, sich selbst auszustellen, sondern immer auch auf die emotionale Situation, die Bedrängnisse und Verwirrungen ihrer Filmgestalten bezogen bleibt. Ihre *Mise-en-scène*, so dagegen der Beitrag von Ivo Ritzer, weist sie als Künstlerin aus, die Lupino sowohl im Film als auch im Fernsehen gekonnt und zugleich eigenwillig einsetzt: als subtile Geschichtenerzählerin einerseits, als radikale Stilistin andererseits. Immer wieder passt sie klassische Genres wie das Melodrama und den Film noir ihrem Anliegen an, auf die sozialen Probleme der Nachkriegszeit aufmerksam zu machen. Daneben zeigt sich bei Lupino jedoch immer auch ein unbedingt selbstreflexiver Impetus: Was dort aufblitzt, ist nichts weniger als eine *ästhetische Modernität*, die in der Emphase telekinematischer Medialität ihre Destination als autoreflexive Praxis findet. Anders gewendet: Bei Ida Lupino resultiert die Signifikanz der *Mise-en-scène* stets auch aus ihrer signifikativen Qualität selbst. Wie Ivo Ritzer zeigt, steht diese inszenatorische Autoreflexion in Analogie zum Denken in sprachlich gefassten Begriffen, vollzieht sich jedoch im Bereich des Sinnlichen. Anstelle von Hypothesen

und Negationen operiert Lupinos *Mise-en-scène* mit audiovisuellen Relationsstrukturen und stiftet so im Zuge eines Denkkzusammenhanges von Bildern und Tönen eigene Agenturen der Reflexion. Da auch in dieser epistemischen Ferne von phallischem Logo-zentrismus ein Stück weibliche Ästhetik steckt, lässt sich an Lupinos Verständnis der telekinematischen Medien eine weitere Entsprechung zwischen ihrer Arbeit als Schauspielerin und als Regisseurin erkennen.

Obleich sie durchaus Glamour besaß, wirkt Ida Lupino als Filmpersona oft in dem Sinne gewöhnlich, als es ihr gelang, den Eindruck zu vermitteln, man würde Frauen wie jene, die sie auf der Leinwand darstellte, im eigenen Leben begegnen. Dementsprechend rückt sie mit ihrer eigenwilligen Filmsprache oft nicht so sehr ihr Können in den Vordergrund, sondern die Empathie, die sie für ihre Filmfiguren hat. Sie bleibt dicht an diesen Gestalten, an deren Wünschen, an deren Leid und an deren Glück. Das heißt aber auch: Sie lässt ihren Darstellerinnen und Darstellern Raum und entfaltet die oft verwehrte Welt, in der diese sich bewegen, ohne sie explizit zu be- oder verurteilen. Es lässt sich, ganz im Sinne eines hybriden Genreverständnisses, von *ästhetischer Dokumentationsarbeit* sprechen. Nicht also ein dezidiert feministischer Blick, sondern ein ihrer Lebenserfahrung und ihrer Haltung entsprechender Zugang macht das spezifisch Weibliche an Ida Lupinos Arbeit vor und hinter der Kamera aus. Weder polemisch noch revolutionär, weder gänzlich dem Mainstream angepasst noch diesem radikal entgegengesetzt, liegt das Besondere an Ida Lupino im diagonal angelegten Blick einer britisch-amerikanischen Frau, die immer eine gewisse kritische Distanz beibehalten hat. Ihre Kritik an Hollywood zeigt sich nicht zuletzt darin – und auch um diesen Punkt geht es in den Essays im vorliegenden Band –, dass sie das Material (ob thematisch oder formal), das sie dort vorfand, produktiv für den ihr eigenen Blick umzusetzen wusste und dabei über mehrere Jahrzehnte Arbeit am *kulturellen Imaginären* Amerikas zu leisten verstand.

Mit diesem Aufsatzband wollen wir also zum 100. Geburtstag von Ida Lupino ihren bedeutenden Platz in der Mediengeschichte des Films diesseits wie jenseits Hollywoods feiern und zugleich einen neuen Blick auf ihr Werk werfen. Darin folgen wir Martin Scorsese, der in seinem Nachruf auf Ida Lupino behauptete, sie sei »a woman of extraordinary talents, and one of those talents was directing«. Scorsese weiter: »I never met Ida Lupino, but I always wanted to. Her tough, emotional acting is well remembered, but her considerable accomplishments as a film maker are largely forgotten. She was a true pioneer; the six films she directed between 1949 and 1953 are remarkable chamber pieces that deal with challenging subjects in a clear, almost documentary fashion, and are a singular achievement in American cinema.«⁹ Dabei geht es uns nicht nur um die Hartnäckigkeit, mit der sie sich als Star und als Regisseurin zu behaupten wusste. Es gilt auch, auf eine Nachhaltigkeit ihrer Arbeit zu setzen. Blicken wir heute auf ihr Werk zurück, bemerken wir nicht nur, wie bemerkenswert lang Ida Lupino in Hollywood tätig war. Wir erkennen auch, wie gekonnt sie sich als Star zitiert und recyclet, wie bewusst sie ihre Starpersona in den eigenen Filmen und ihrer Fernseharbeit nochmals aufgreift und dort zugleich nochmals anders inszeniert. Aus dem Umstand, dass sie sich nicht nur dem stets wandelnden Entertainment-Business anzupassen gewusst hat, sondern ihre eigene Position zwischen Mainstream- und Independent-Filmmaking resistent verteidigen konnte, lässt sich auch etwas für die Gegenwart lernen. Ihre Filme sind *essential*, weil sie nicht dogmatisch auf eine spezifische Identitätspolitik setzen, sondern auf die Sorge um die Menschlichkeit des anderen. So lässt uns ihr hartnäckiges Durchhaltevermögen sie heute – nachträglich – als Vorreiterin jener Frauen erkennen, die aktuell vor allem im Fernsehen als Regisseurinnen und Produzentinnen tätig sind.

Was wir heute aus historischer Distanz auch deutlicher sehen, ist, wie konsequent Ida Lupino ihre Schauspielkunst mit ihrer Regiearbeit und ihrer Haltung der Filmindustrie gegenüber zu

verbinden wusste. Eben dadurch, dass wir diese Pionierin – mit ihren Rollen, mit ihren Filmen – in diesem Band ins Zentrum rücken, gewinnen wir auch einen neuen Blick auf die Traumfabrik Hollywood. Um die Breite ihres Schaffens vor und hinter der Kamera zu zeigen, ist dieser Essayband in zwei Teile gegliedert. Einerseits machen die Essays, die herausarbeiten, wie Ida Lupino soziale und kulturkritische Anliegen ästhetisch umsetzte, die Kontinuität in ihrem Werk deutlich. Andererseits bieten die Essays zu den einzelnen Filmen eine Detailanalyse, welche die erstaunliche Präzision ihrer Regiearbeit unter die Lupe nimmt und diese zugleich filmhistorisch kontextualisiert. In einem Interview hat Ida Lupino einmal gesagt: »I retain every feminine trait. Men prefer it that way. They're more co-operative if they see that fundamentally you are the weaker sex even though [you are] in a position to give orders, which normally is the male prerogative, or so he likes to think, anyway. While I've encountered no resentment from the male of the species for intruding into their world, I give them no opportunity to think I've strayed where I don't belong. I assume no masculine characteristics, which can often be a fault of career women rubbing shoulders with their male counterparts, who become merely arrogant or authoritative.«¹⁰ Projiziert auf Lupinos Arbeit bedeutet dies, dass es hier immer auch um Audiovisionen geht, deren inszenatorischer Signifikant einerseits Autonomie beansprucht, andererseits zugleich narrative Funktion übernimmt, um ein bestimmtes Sujet unaufdringlich zu artikulieren. Dieser ebenso bescheidenen wie cleveren *Selbstzurücknahme* Ida Lupinos, die zugleich einem unzweideutig ehrlichen Selbstaussdruck dient, gehen die Essays in diesem Band nach. □

Anmerkungen

- 1 Weiner, Debra (1977): »Interview with Ida Lupino«. In: Kay, Karyn / Peary, Gerald (Hg.): *Women and the Cinema. A Critical Anthology*. New York, NY: E.P. Dutton, S. 170.
- 2 Dixon, Wheeler Winston (2009): »Ida Lupino«. In: *Senses of Cinema*. <http://sensesofcinema.com/2009/great-directors/ida-lupino>. [1.8.2017]

Elisabeth Bronfen / Ivo Ritzer / Hannah Schoch

- 3 Siehe Ritzer, Ivo (2017): Medialität der Mise-en-scène. Zur Archäologie telekinematischer Räume. Wiesbaden: Springer VS.
- 4 Göttler, Fritz (2011): »Aus der Traum von der Unsterblichkeit«. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 26.10.2011.
- 5 Rancière, Jacques (1995): *On the Shores of Politics*. London: Verso, S. 6.
- 6 Ritzer (2017): a.a.O., S. 183.
- 7 Lupino, Ida / Anderson, Mary Ann (2011): *Ida Lupino. Beyond the Camera*. Albany, GA: BearManor Media.
- 8 Georgakas, Dan (2000): »Ida Lupino: Doing it Her Way«. *Cineaste* 25/3, S. 32-36; hier S. 36.
- 9 Scorsese, Martin (1995): »The Lives They Lived: Ida Lupino; Behind the Camera, a Feminist«. In: *New York Times Magazine* v. 31.12.1995.
- 10 Zitiert in Dixon (2009): a.a.O.

Einleitung aus:

Elisabeth Bronfen / Ivo Ritzer / Hannah Schoch (Hg.): **Ida Lupino**. Die zwei Seiten der Kamera
ISBN 978-3-86505-329-9 | © 2018 Bertz + Fischer Verlag / www.bertz-fischer.de