

Alltäglich das Handeln, heilig der Augenblick

Das Kino des Otto Preminger

»Nächtens will ich mit dem Engel reden,
ob er meine Augen anerkennt.
Wenn er plötzlich fragte: Schaust Du Eden?
Und ich müßte sagen: Eden brennt.«

(Rainer Maria Rilke)

Otto Preminger: Schauspieler, Regisseur, Produzent. Polterer und Charmeur. Diktator am Set und Erfinder fragiler Bilder.

Er war ein Visionär des innovativen Arrangements, ein Meister der szenischen Auflösung, der Spannung zwischen Figur und Raum. Was ihn am meisten reizte war, eine ungewöhnliche, visuelle Ordnung zu inszenieren im dramatischen Chaos von Mensch und Ding, Handlung und Schauplatz. Dafür versuchte er die üblichen, begleitenden Kamerablicke aufzugeben und ganz ungewohnte Rahmen um seine Figuren zu legen, durch die sie in ihrem Verhalten zueinander und in ihrem Verhältnis zur Umgebung sich stets neu definieren und verändern. Das heißt, er nutzte die Kamera und ihre entdeckenden Blicke vor allem, um seine Protagonisten in wechselnden Arrangements zu erfassen und sie dadurch sichtbar zu charakterisieren. Das bedeutete aber, er hat das selbst mehrfach betont, keine Abkehr von der »unsichtbaren« Regie, sondern diente einzig und allein seiner Vorliebe, alles in Bewegung zu halten und nicht zum Schnitt gezwungen zu werden.

Sein besonderer Touch lässt sich näher kennzeichnen, wenn man seine Filme in Beziehung setzt zu denen anderer in den 1940er, 1950er Jahren.

Während John Huston seine Männer immer wieder hinaus in die Außenwelt schickte, wo sie sich bewähren und ihre Identität finden können, und Joseph L. Mankiewicz seine Helden extremen seelischen Belastungen unterzog, um ihre Innenwelten zu erkunden, blickt Preminger mit Vorliebe auf die Konflikte, in die seine Protagonisten verwickelt sind, und auf die kleinen Gesten, durch die sichtbar wird, inwieweit sie diese bewältigen oder nicht. Während Elia Kazan seine Soziodramen mit großem Nachdruck inszenierte und Don Siegel seine Genregeschichten straff, knapp und realistisch erzählte, stilisiert Preminger seine Filme oft zu schwarzen Phantasien über den Zustand seiner Zeit. Ein radikaler Vergleich von Andrew Sarris: »Where Richard Brooks displays a tendency to transform art into trash, Preminger displays a tendency to transform trash into art.«¹

In den 1940er Jahren verwandelte er für die 20th Century Fox triviale Stoffe in aufregendes Kino. Noch für die simpelste Geschichte fand er immer andere, nie zuvor gesehene Nuancen. In LAURA (1944) etwa kehrt eine Frau aus dem Reich der Toten zurück, kommentiert von zwei unterschiedlichen Männern. In DAISY KENYON (1947) meint eine Frau, sich zwischen Gefühl und Kalkül entscheiden zu müssen, erkennt dann aber, dass sie mit sich selber ein Problem hat, mit ihrer Unfähigkeit, sich definitiv zu bekennen; was Preminger zuspitzt zu einer melodramatischen Phantasie über Ekstase und Tortur der Liebe. In WHIRLPOOL (Frau am Abgrund; 1949) verzweifelt



Otto Preminger bei den Dreharbeiten zu EXODUS

eine Frau, obwohl äußerlich reich und angesehen, an ihrer inneren Not, die sie ständig zum Stehlen treibt; für Preminger die ideale Geschichte, um die Paranoia der amerikanischen Gesellschaft kurz nach dem Zweiten Weltkrieg zu beschreiben.

In den späten 1950er und 1960er Jahren suchte er mit attraktiven Stoffen zu reüssieren, oft nach internationalen Bestsellern gedreht, ohne außer Acht zu lassen, was ihn im Innersten interessierte. Auch in diesen Filmen gibt es einzelne Momente, die nachdrücklich faszinieren: die *cold turkey*-Sequenz in *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* (Der Mann mit dem goldenen Arm; 1955), das Geständnis des fanatischen Jungen vor seiner Aufnahme in die Irgun in *EXODUS* (1960), die Szenen auf der Yacht des Präsidenten in *ADVISE & CONSENT* (Sturm über Washington; 1962), Romy

Schneider in *THE CARDINAL* (Der Kardinal; 1963), die erste Begegnung nach langer Zeit zwischen Vater und Sohn in *IN HARM'S WAY* (Erster Sieg; 1965), das Kinderspiel der Geschwister tief in der Nacht um das Leben der Tochter in *BUNNY LAKE IS MISSING* (Bunny Lake ist verschwunden; 1965). Preminger entwickelte stets einen ganz eigenen Stil und gab so seinen Bildern eine seltene Dichte. Peter Bogdanovich würdigte besonders sein Talent, »große Filme zu machen, die sich ihre Intimität bewahrten, die weder präntentios noch protzig daher kamen, was angesichts der hochbrisanten Themen, die er anpackte – die amerikanische Justiz und Politik, die katholische Kirche, die Navy, die Sozial- und Rassenproblematik in den ländlichen Gebieten der Südstaaten, die Staatsgründung Israels – eine beachtliche Leistung hin-

sichtlich guten Geschmacks und dramaturgischen Einfühlungsvermögens darstellt.«²

Innerhalb der Literatur gilt es als ausgemacht, dass man bei Preminger »am Wechsel von gelungenen Passagen und anderen von verhaltener Ungeschicklichkeit« gut sehen könne, was und wem seine wahre Anteilnahme gelte. Es ist offensichtlich, wie wohl er sich fühlte, wenn er seine Figuren in Innenräumen inszenierte, wenn er sie voller Spannung in vielfältige Beziehungen brachte im Raum – und damit verwies auf das, was sie treibt und bewegt. Es ist sein Hang zur theatralen Situation, durch die er seine Geschichten besonders charakterisierte. Vor allem in seinen frühen Filmen für die Fox werden seine Erfahrungen mit der Intimität des Kammerspiels deutlich, in dem Mimik und Gestik die eigentliche Haltung der Protagonisten näher bestimmen.

Nach 1953, als er frei entscheiden durfte, wie er seine Film angeht und entwickelt, begann er stets drei Wochen vor Drehbeginn mit den Proben, spürte dabei dem bestmöglichen Ausdruck nach. Vor dem Drehen suchte er sich davon wieder zu lösen, um einen frischen, instinktiveren Blick zu finden – und drehte dann so oft, bis er wirklich zufrieden war. Eine Arbeitsmethode, eng verwandt der seines ersten Lehrers aus Wien, Max Reinhardt, der, wie Preminger erzählte, oft mehr als zehn Möglichkeiten erfand, eine Szene zu dramatisieren, und jede einzelne davon erprobte, bis er endlich die beste gefunden hatte. Von Max Reinhardt hatte Preminger auch gelernt, welche Effekte zu erzielen sind durch die Magie von Dekor und Licht, durch die Macht der Schatten, »die das Dekorative und Rätselhafte mit dem Symbolischen vermengt«³, durch das berühmte Hell-Dunkel des deutschen Stummfilms der 1910er und durch die gothischen Gesten der deutschen Schauspieler der 1920er Jahre.

Sein zentrales Thema, von Anfang an: der Einzelne in Zwietracht mit Menschen seiner Umgebung, mit Familienangehörigen, mit Vertretern der eigenen Institution. In hohem Maße bündelt dieser Konflikt auch seine eigenen Erfahrungen als Filmemacher.

Die Bewunderung, die ihm später entgegengebracht wurde (obwohl er nicht immer den Standard halten konnte, den er mit LAURA gesetzt hatte), resultierte vor allem daraus, dass er zwar fest an ein Studio gebunden war, aber keine Auseinandersetzung scheute mit Darryl F. Zanuck, dem allmächtigen Boss der Fox. Und sie hatte damit zu tun, dass er, sobald dies möglich war, sich unabhängig vom Studiosystem machte und sich trotz aller Widrigkeiten behauptete. »Ende der 1950er Jahre«, erinnerte sich Bernard Martinand, »trafen wir Preminger jeden Mittwoch im Kino »MacMahon«. Er befand sich da in Gesellschaft mit Joseph Losey, Fritz Lang und Raoul Walsh. Er war der Auteur von LAURA, dem damals schon mythischen Film. Vor allem aber war er für uns »le Directeur«, der neben dem »letzten Mogul Hollywoods« seine persönliche Freiheit gefunden hatte.«⁴

Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre wurde er – vor allem in Frankreich – gewürdigt wie nur wenige Regisseure aus Hollywood, wie sonst nur Hawks und Hitchcock, Lang und Walsh. Vor allem die Filmemacher der späteren Nouvelle Vague wussten sofort, was sie an ihm zu schätzen hatten – seinen ordnenden Blick im Raum, sein Gefühl für Schauspieler, seinen Sinn für die kleinen Dinge neben dem großen Drama. Jacques Rivette lobte die Qualität seiner Mise en scène, den Aufbau »eines fest umrissenen Komplexes von Personen und Dekors, ein Geflecht von Beziehungen, eine Architektur von Verbindungen, in Bewegung und gleichsam im Raum schwebend.«⁵ Und François Truffaut nannte ihn einen »bewundernswerten Erzähler«, der »sich der Suche nach einer besonders winzigen, kaum wahrnehmbaren Wahrheit widmet: der Wahrheit der Blicke, der Gesten und der Haltungen.«⁶

Eine Szene taucht wieder und wieder auf in seinen Filmen, sie ist eins seiner Erkennungszeichen: ein Mensch, allein in seinem Haus oder seiner Wohnung, nachsinnend, ob und wie er sein Leben in den Griff kriegt – in FALLEN ANGEL (Mord in der Hochzeitsnacht; 1945) und DAISY KENYON, BONJOUR TRISTESSE (1958) und ANATOMY OF A MURDER (Anatomie eines Mordes; 1959). In

Das Kino des Otto Preminger

LAURA streift ein Polizist allein durch eine fremde Wohnung, greift da und dort in Schubladen, berührt da und dort Gegenstände und wirft zwischendurch immer wieder einen Blick auf das Frauenporträt an der Wand. Er versucht einen Mord aufzuklären, verfällt aber der Atmosphäre der Wohnung wie der Faszination des Gemäldes, das ihn geradezu zu verfolgen scheint. In ANGEL FACE (Engelsgesicht; 1952) wandert eine junge Frau einsam und traurig durch das Haus ihrer Stiefmutter, sehnsüchtig einer vergangenen Zeit nachträumend. Sie nimmt das alte Schachspiel ihres Vaters in die Hand, betrachtet die Vasen ihrer Stiefmutter und überlegt, ob es für sie und den Mann, den sie liebt, noch eine Chance gibt. Preminger dehnt diese Szene extrem, entwickelt Ruhe für Beobachtung, Dauer und Geduld für Details. Diese Szene ist singulär im Hollywood-Kino der 1950er Jahre. Kameranähen scheinen den Raum ins Schweben zu bringen, die Alltagsgesten der Frau zu verzaubern: ihr Gehen, Schauen, Anfassen. Schnitte markieren den Wechsel der Räume, eine Wischblende trennt innen und außen, und eine langsame Abblende schließt diese Sequenz poetisch ab.

Preminger findet hier stimmige Bildern für das Gefühl der Isoliertheit in fremder Umgebung, das er selbst oft empfand. Für die Einsamkeit und das unbehaute Leben der Menschen ohne wirkliche Heimat. Zugleich überschreitet er mit diesen Szenen die Grenzen der Geschichten, indem er sich Zeit lässt, auf etwas zu blicken, was sonst nur nebenbei Beachtung findet, und enger als üblich Imagination mit Realem verzahnt. Er unterläuft gleichsam das Drama, um durch eine besondere Betonung den Augenblick zu stärken – den kurzen Moment, der das Verborgene eines Menschen offenbart und den das Kino ans Licht zu bringen vermag.

Von André Bazin stammt der Satz, vor Erich von Stroheims Kameraleuten habe die Realität gestanden wie der Verdächtige vor dem Kommissar. Das ist ein reizvolles Bonmot. Stroheim, ein Geistesgenosse Premingers, auch aus Wien stammend, war noch auf den großen Entwurf aus,

auf die Vision von der Welt zu einer bestimmten Zeit. Preminger wollte eher der Faszination der Erscheinungen im Detail nachspüren: in den Gesichtern dem Geheimnis des Zuckens einer Lippe, der Verzögerung eines Augenaufschlags, der Intensität eines Blicks. Die Geständnisse der Realität vor seiner Kamera kamen von den Mysterien der Leidenschaft hinter der Gewalt, der Gefühle hinter der Schuld.

Preminger zählte nie zu den Predigern des Authentischen im Kino. Ihn interessierte nicht, wie Bilder möglichst getreu eine physische Realität wiedergeben oder gar enthüllen können. Ihn faszinierte mehr, wie seine Kamera durch einen besonderen Blick sichtbar machen kann, was ansonsten unbeachtet oder verdeckt bliebe. Bei ihm stützt das Reale nicht die Geschichte. Es verleiht ihr nur die Aura des Gegebenen, durch die dann das Ungewöhnliche, oft auch Unzumutbare selbstverständlich wird. Preminger war offen für das Subversive seiner Kunst, für den Zwischenbereich von Bild und Blick, von objektivem Abbild und subjektiver Perspektive. Deshalb entsteht auch – so wundersam beiläufig – das Unbestimmte, Disparate, Neurotische in seinen Filmen.

Als Schlafwandler und Hysteriker mit einem Hang zur Nekrophilie wurden seine Helden charakterisiert. Das Verträumte von Dana Andrews in LAURA, das Psychotische von Gene Tierney in WHIRLPOOL, das Unentschlossene, Schlaftrunkene von Robert Mitchum in ANGEL FACE oder das Besessene von Jean Seberg in SAINT JOAN (Die heilige Johanna; 1957) – es trifft nur die eine Seite ihrer Seele, die ihres verträumten, sinnenden, empfindsamen Charakters.

Auf der anderen Seite sind sie Pragmatiker mit einer Neigung zu listigem Handeln. In FALLEN ANGEL steht ein Allerweltstyp im Mittelpunkt, der anfangs ohne Geld und ohne Ziel ist, sogar aus dem Bus geworfen wird, mitten im Nirgendwo der amerikanischen Provinz, weil sein Geld nicht weiter reicht. Aber dann reißt er sich zusammen und greift nach der erstbesten Chance, um wieder nach oben zu kommen.



LAURA: Dana Andrews

Eine starke Energie zeichne Premingers Helden aus, hat Jacques Lourcelles dazu ausgeführt, eine Energie, die sie oft an den Rand des Abgrunds

treibe, sie aber zugleich auch daran hindere hinunterzufallen. Er sieht eine »double nature« in diesen Figuren: »Sie leben in einer Welt, die sie

in gewisser Weise verändern wollen durch ihre Willenskraft, die ihnen keine Atempause gönnt. Sie leben jenseits der Welt oder so sehr davon entfernt, daß es so aussieht, als gehörten sie nicht mehr dazu, wenn sie am Ende festgestellt haben, daß sie nicht gewinnen können, es sei denn durch ein blitzschnelles Zurückziehen in den Tod oder in die Ewigkeit.«⁷

Seine Helden sind hin- und hergerissen zwischen Auflehnung und Resignation. Die karrieresüchtige Kurtisane in *FOREVER AMBER* (Amber, die große Kurtisane; 1947), der drogensüchtige Spieler in *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM*, die lebenslustige Schöne in *PORGY AND BESS* (1959) – sie alle träumen vom Paradies und finden sich dann doch nur wieder in einem Durcheinander aus falschen Träumen und trivialem Alltag.

Mit dem Ensemble seiner berüchtigten *Loser* entwarf er vor allem in den 1940er Jahren ein schwarzes Weltbild. Traumtänzer sind sie alleamt, die in der Niederlage nur den Beginn für einen neuen Sieg sehen, im Fallen nur den ersten Schritt zum Aufstieg. Wenn einer – wie in *FALLEN ANGEL* – ganz unten ist, in einer wildfremden Stadt, mit nur einem Dollar in der Tasche, dann bleibt ihm nur schnelles Handeln: sich kurz umschaun und dann sofort nach dem ersten Strohalm greifen, aber so, als sei das die selbstverständlichste Sache der Welt.

FALLEN ANGEL und *ANGEL FACE*, die Titel zweier seiner bekanntesten Filme, sie benennen zugleich die eigentliche Essenz vieler seiner Protagonisten. Wie Lüster seien Titel, schrieb Sigmund Freud einmal, sie setzten den Gegenstand erst in die rechte Beleuchtung. Bei Preminger sind die Männer gefallene Engel, und die Frauen oft Engelsgesichter. Dana Andrews und Robert Mitchum auf der einen, Gene Tierney, Jean Simmons und Jean Seberg auf der anderen Seite sind die idealen Darsteller: äußerlich gefasst, im Inneren aber unsicher und fragil. Die Männer in ihren Trenchcoats wirken überaus gleichgültig. Sie wissen, wie gering ihre Chancen auf Sieg sind, verspüren aber keinerlei Lust, unentwegt nur zu klagen. Die Frauen dagegen hoffen noch auf den Triumph, müssen

am Ende aber auch akzeptieren, dass viele ihrer Hoffnungen wie ein Kartenhaus zusammenfallen. Fritz Göttler dazu: »Die Schuld der Männer besteht darin, daß sie sich ihr Bild machen von den Frauen, daraus entwickelt Preminger seine unglaubliche Dialektik von Liebe und Verfolgung. Seine Helden sind Pygmalions, die zu Inquisitoren werden, und die Inquisition ist die Kehrseite von Premingers Liebe zu den Frauen, von jener besessenen Zärtlichkeit, wie sie sichtbar wird unter seinem insistierenden Blick: eine Insistenz, die dem Schweigen des Psychoanalytikers seinem Patienten gegenüber verwandt ist. Berühmt in Premingers Filmen sind die langen Einstellungen, die die Figuren nicht aus dem Blickfeld lassen, sie begleiten und mitreißen, durch sanfte Korrekturen oder durch weit ausholende Bewegungen der Kamera.«⁸

Preminger zeichnet seine Protagonisten nicht immer mit Sympathie, doch er sucht Verständnis für sie zu zeigen. Entrüstung, ob nun rechtlich oder moralisch, gibt es bei ihm nicht. Noch das Entlegenste erscheint bei ihm ganz selbstverständlich. Sein Kino ist auch definiert durch seinen Sinn für das Obsessive von Menschen, für das Sonderbare und Abwegige ihrer Wünsche, Ziele, Träume.

Schon früh begann er, so oft wie nur möglich dieselben Mitarbeiter um sich zu versammeln. In seinen Jahren bei der Fox: den Kameramann Joseph La Shelle, den Cutter Louis R. Loeffler, den Komponisten David Raksin (einen Schüler Arnold Schönbergs), den Ausstatter Lyle R. Wheeler, den Kostümbildner Charles Le Maire – und die Stars Gene Tierney und Dana Andrews, den er in *LAURA* gegen Zanucks Willen besetzte und in dem Hart Wegner später die »quintessential Americanness« entdeckte, weil er in seinem Aussehen das Erbe der kleinen Gründerstädte verkörpere.⁹ Später arbeitete Preminger häufig mit den Kameraleuten Sam Leavitt und Georges Périnal, der Cutterin Helga Cranston, dem Titeldesigner Saul Bass – und immer wieder, selbst für kleinste Rollen, mit Burgess Meredith. Überhaupt seine Schauspieler: sein Gespür für prägnante Besetzung



Otto Preminger (links vorne) bei Dreharbeiten zu ANATOMY OF A MURDER

war phänomenal. »A casting genius« nannte ihn David Thomson.

Preminger war ein ruheloser Filmmacher, einer, den es ständig danach drängte, neue Projekte anzugehen. Die alten wurden, kaum beendet, rasch verdrängt. Noch nicht einmal reden wollte er später darüber. Er solle nicht allzu tief in seiner dunklen Vergangenheit graben, bat er Gerald Pratley. Und Peter Bogdanovich gestand er stets zu, seine Filme besser zu kennen als er selbst. Das klingt ein wenig kokett, formuliert jedoch nur, wie sehr er dem Gegenwärtigen verhaftet war. Preminger, das wird gerade nach der Summe seiner Bekenntnisse in Interviews deutlich, war – bei aller Eitelkeit – nie ein Mann der lustvollen Selbstbespiegelung, sondern ein neu-

giger Künstler, den es langweilte, alles, was ihn schon vor längerer Zeit beschäftigt hatte, noch einmal zu besprechen. Film auf Film habe Preminger gedreht und dabei jedes Mal Neuland betreten, hat Burgess Meredith gesagt, Herausforderungen seien es gewesen, die er stets aufs Neue gesucht habe. Preminger neigte schon mit seinen ersten, frei produzierten Filmen zu skandalträchtigen Thesen. Er thematisierte Probleme um Jungfräulichkeit (THE MOON IS BLUE [Wolken sind überall; 1953]), Drogensucht (THE MAN WITH THE GOLDEN ARM) und Gewissenskonflikte in der U.S. Army (THE COURT-MARTIAL OF BILLY MITCHELL [Verdammt zum Schweigen; 1955]), um die Gründung Israels (EXODUS) und politische Intrigen im US-Senat (ADVISE & CONSENT), um die Hierarchie in



Auf dem Set von ROSEBUD: Isabelle Huppert, Robert Mitchum, Otto Preminger

der katholischen Kirche (THE CARDINAL) und Rassenprobleme im Süden der USA (HURRY SUNDOWN [Morgen ist ein neuer Tag; 1967]).

Dieser Hang zur direkteren Aussage war es dann auch, die seine Aura als Auteur des Hollywood-Kinos in Frage stellte, obwohl er die völlige Kontrolle über seine Filme hatte, den Stoff ausuchte, produzierte, besetzte und inszenierte. In der französischen Filmzeitschrift *Positif* wurde er als »überschätzter Regisseur« eingestuft. Und in den *Cahiers du cinéma*, die ihn zuvor ins Pantheon gestellt hatte, wurde er nun harsch kritisiert: Bertrand Tavernier verriß 1965 IN HARM'S WAY, Jean-Louis Comolli 1966 BUNNY LAKE IS MISSING, Serge Daney 1968 HURRY SUNDOWN. Jean-Claude Biette fasste 1986 zu SUCH GOOD FRIENDS (So gute Freunde; 1971) zusammen: »Er war kein Autor. Er bot nur das bittere Vergnügen für eine Zeit, die an die Tugend eines aufklärerischen und demokratischen Kinos glaubte.«

Im Juni 1986, kurz nach seinem Tode, habe auch ich diese Trennungslinie gezogen, die Films noirs und Melodramen der 1940er und frühen 1950er Jahre verteidigt und von den späteren, freien Arbeiten nur ANATOMY OF A MURDER und BONJOUR TRISTESSE gelten lassen, die geheimnisvolle Inszenierung des Offensichtlichen gegen die bombastischen Arrangements der Botschaften gestellt, die Wahrheit der Blicke und Gesten gegen den Dogmatismus der Problemfilme. Inzwischen denke ich, das war übereilt. Heute scheint es mir richtiger, durch sein ganzes Werk hindurch zu verfolgen, wo Preminger seine besonderen Akzente setzte und wo er einfach nur einen Auftrag oder eine vorschnelle Idee zu Ende brachte – was er auch in seinen Fox-Jahren mehrfach tat. Wo ihm misslang, was ihm künstlerisch vorschwebte, und wo ihm klar war, »was bei einem Schauspiel oder einem Ereignis die Elemente sind, die unverzichtbar sind fürs Gleichgewicht der Figur



Dreharbeiten zu *IN HARM'S WAY*: Otto Preminger, John Wayne

oder der Szene«¹⁰ – was ihm auch in seinen späteren Filmen mehrfach glückte. Der Preminger-Touch ist keineswegs zuletzt in *ADVISE & CONSENT* zu sehen, wie das so oft behauptet wird, sondern auch noch in seinem Kriegsfilm *IN HARM'S WAY*, in seinem Psychothriller *BUNNY LAKE IS MISSING*, in seinem *Spy Thriller* *THE HUMAN FACTOR* (Der menschliche Faktor; 1979).

Autorenschaft bei Preminger, sie ist auch Folge seines Widerstandes gegen die Industrie und seines Bemühens um das unabhängige Kino. Einen »Filmemacher, der objektiv ist, distanziert, anti-expressiv«, nannte ihn Gérard Legrand, gleichzeitig aber »auch extrem persönlich, subjektiv in seiner Wahl, seinem Geschmack und seiner Verweigerung.«¹¹ Premingers disparate Themen und Sujets lassen sich nur schwer (und dann auch nur oberflächlich) in ein festes System zwingen, die Analyse seiner Genres und seines Stils erfordert ein offeneres Denken. In Anlehnung an Gilles De-

leuze könnte man sagen, sie erfordert, »Zauberer« zu sein, »Giftmischer und Sophist«, deren »analytisches Denken« nicht »die Wahrheit« antreibe, »sondern Kategorien wie das Interessante, das Bemerkenswerte oder das Wichtige.«

Premingers Gesamtwerk ist voller Gegensätze und Widersprüche, voller Seiten- und Abwege. Dem »Makel des Makellosen« war er nie verfallen. Ganz im Gegenteil: Er mochte die improvisierte Geste, auch wenn sie mal danebenging. Das hakte er einfach ab. Nur wo seine Umwege endeten, wo er glatt, gängig und gefällig sein wollte, da geriet das meiste zu simpel, wie in *ROSEBUD* (Unternehmen Rosebud; 1975), oder zu angestrengt, wie in *SUCH GOOD FRIENDS*; zu exaltiert und verdreht, wie in *SKIDOO* (1968); oder auch zu ideologisch, wie in *HURRY SUNDOWN*. »I often say that I am not trying to create a personal style as some directors do«, erklärte Preminger 1979 in einem Interview mit Gordon Gow für *Films and Filming*.¹² Nach all



LAURA: Gene Tierney, Dana Andrews

den Elogen der jungen Kino-Stars aus Frankreich, auch nach den zugeneigten Äußerungen von Andrew Sarris, ließ sich das auch gut sagen. Dabei

hat er im selben Gespräch doch erläutert, wie das Persönliche in seine Filme kommt: indem er nach der Zeit der Proben mit den Schauspielern ganz

offen auf den Set gehe, die Szene vorbereite, die Position der Kamera und ihre Bewegungen festlege und dann nur noch dem momentanen Gefühl folge, um die Bilder zu bekommen, die er auf der Leinwand sehen wolle.

Preminger ist ein Cinéaste der nachdrücklicheren Geste. Ihn interessiert nicht die freie Sicht auf die Welt, sondern der definitive Blick auf seine Figuren, mit dem er zugleich seine persönliche Perspektive verdeutlicht. Im aufregendsten Bild seines Œuvres sinkt Dana Andrews, nach ein paar Scotchs in Lauras Apartment, auf dem Sessel vor ihrem Gemälde zur Seite und schläft ein. Als er wieder erwacht, steht die Totgegläubte vor ihm und fragt, was er in ihrer Wohnung zu suchen habe. Den einzigen »falschen filmischen Traum«, den er kenne, nannte Gérard Legrand diese Szene. Für mich ist es eher der surreale Sieg der Phantasie über das Gegebene, der Triumph der Obsession eines einsamen Mannes vor einem Porträt.

Premingers Universum ist das Schattenreich des Disparaten, Widersprüchlichen, Ambiguen, das er mit kühlem Blick betrachtete. Nichts ist klar und eindeutig in seiner Welt, immer gibt es noch etwas anderes, das eine neue Perspektive, einen neuen Aspekt eröffnet. In *WHERE THE SIDEWALK ENDS* (Faustrecht der Großstadt; 1950) gerät ein obsessiver Cop in die Zwickmühle. Er ist blind vor Hass auf Kriminelle, bis er selbst in seiner Wut verantwortlich wird für den Tod eines Mannes. So muss er plötzlich gegen sich selbst ermitteln, hoffend, dabei einen Ausweg für sich zu finden. In *RIVER OF NO RETURN* (Fluß ohne Wiederkehr; 1954) kommt ein Mann aus dem Gefängnis und will für sich und seinen kleinen Sohn ein neues Zuhause schaffen. Er muss die Verachtung des Jungen ertragen, als der erfährt, dass sein Vater einen Mann von hinten erschossen hat. Am Ende gerät das Kind in eine ähnliche Situation und erkennt, dass auch Schuld zwei Seiten haben kann. In *BONJOUR TRISTESSE* plant die junge, lebenslustige Cécile die Freundin ihres Vaters zu vertreiben, um ihr eigenes Leben frei fortführen zu können. Doch ihre Winkelzüge enden in Kränkung und Tod. Die Schuld, die sie dadurch

auf sich lädt, wird sie nie tilgen können. Und in *ANATOMY OF A MURDER* betont der Anwalt einmal kategorisch einem Freund gegenüber: »No one is all good or all bad«, und setzt sich danach listig für einen Angeklagten ein, der sich äußerst widersprüchlich verhält, mal eher zynisch, mal eher raffiniert.

Noch einmal Jacques Rivette: Was Preminger versucht habe, sei »Transparenz mit mehrdeutigen Reflexen, mit schneidend klaren Kanten – nichts anderes, als einige unerhörte und seltene Akkorde vernehmen zu lassen; die unerklärliche Schönheit der Modulation rechtfertigt plötzlich einen Satz insgesamt.« Die höchste und geheimste Form »einer Art Preziosität« entdeckte Rivette in Premingers Werk, »da sie nicht auf die Verwendung von Kunstgriffen rekurriert, sondern auf die hartnäckige und gefahrvolle Erforschung einer bislang nie gehörten Note, derer man nicht überdrüssig werden und deren Rätsel man sich nicht rühmen könnte durch Vertiefung zu erschöpfen: die Öffnung auf ein Jenseits der Intelligenz, das ins Unbekannte mündet.«¹³

Leseprobe aus:

Norbert Grob

Drei Meister in Hollywood

Erich von Stroheim – William Wyler –

Otto Preminger

ISBN 978-3-86505-324-4

© 2015 Bertz + Fischer Verlag

www.bertz-fischer.de