

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 38 (1996)
Heft: 205

Artikel: Eine Studie in Schwarz : Mary Reilly von Stephen Frears
Autor: Kremski, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866587>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Eine Studie in Schwarz

MARY REILLY von Stephen Frears



Nach Coppolas DRACULA und Branaghs FRANKENSTEIN ein weiterer Versuch, sich mit viel Aufwand an die Neuverfilmung eines Klassikers des Horrorfilms und der Horror-Literatur heranzuwagen. Doch während sich die Filme von Coppola und Branagh als werkgetreue Adaptionen der Vorlagen Stokers und Shelleys ausgeben (was ein Etikettschwindel ist), bezieht sich der Film von Stephen Frears nur indirekt auf die Novelle Robert Louis Stevensons; die Marken-Namen *Jekyll & Hyde* tauchen nicht einmal im Titel auf. Und während der Italo-Amerikaner Coppola und der Ire Branagh ganz katholisch-barock in opulenten Bilderflügen schwelgen, kreiert der Engländer Frears das protestantische Gegenstück

dazu. Sein Film entfaltet so etwas wie eine *negative Opulenz* – mit einer Dekoration, die zwar gigantisch, aber leer und karg und finster ist.

Es ist auch ein anderes Team, das für diese geradezu asketische Version der *Jekyll/Hyde*-Legende verantwortlich zeichnet. Waren sowohl DRACULA als auch FRANKENSTEIN Produktionen des Teams Coppola & Hart, so ist MARY REILLY ein Produkt von Norma Heyman, der Produzentin der DANGEROUS LIAISONS. MARY REILLY bringt denn auch auf den wesentlichen Positionen die Erfolgsmannschaft der Choderlos-de-Laclos-Verfilmung wieder zusammen: mit Stephen Frears als Regisseur, Christopher Hampton als Drehbuchautor, Philippe Rousselot als Kameramann,

Stuart Craig als Production Designer, George Fenton als Komponist und mit John Malkovich und Glenn Close unter den Akteuren. Das suggeriert schon automatisch einen Zusammenhang zwischen beiden Filmen, zwischen dem erschreckenden Doppelspiel von Jekyll & Hyde und den doppelbödigen Machenschaften so monströser Schurken wie Valmont und der Marquise de Merteuil.

Gefährliche Liaison

Beide Filme sind Reflexionen über Moral und Amoral und beschreiben eine Gesellschaft, die in ihrer Essenz kalt, korrupt und unmenschlich ist. Aber wie schon im Vergleich mit DRACULA und FRANKENSTEIN wirkt MARY REILLY auch in bezug auf DANGEROUS LIAISONS wie ein Gegenstück. Das nachtschwarze Bild vom spätviktorianischen England ist ein dunkler Spiegel der licht-hellen, aber kalten aristokratischen Pracht des vorrevolutionären Frankreich. Lässt die puritanische englische Gesellschaft mit ihrer Unterdrückung des Sexuellen die Amoral nur verdeckt im Dunkeln walten (dafür aber dann besonders bestialisch), so sind die Ausschweifungen im katholischen Frankreich immer omnipräsent sichtbar oder spürbar – und nur die ergreifende Naivität (das ist die Tragik der Madame de Tourvel) kann die carnevalistische Fleischeslust mit einem Akt frömmelnder Religiosität verwechseln.

Wie in DANGEROUS LIAISONS geht es in MARY REILLY ums Spielen. Es gibt die Spieler und die, mit denen gespielt wird. Die Spieler in MARY REILLY, das sind Jekyll & Hyde. Und das unschuldige, naive Opfer ihrer Spielerei ist Jekylls Dienstmädchen Mary in der *Madame-de-Tourvel*-Rolle. Mit grossen, staunenden Augen blickt sie in die Welt und will bis kurz vor Ende nicht wahrnehmen, dass der scheinbar brave Jekyll und der böse Hyde ein und dieselbe Person sind, obwohl Hyde sie fast bei jeder Begegnung ironisch darauf stösst: «Don't you know who I am?»

So wie Madame de Tourvel ihr Heil schliesslich im Kloster sucht, so wandelt auch Mary Reilly durch das asketisch ausgestattete Jekyll-Haus wie hinter Klostermauern, wie durch ein Refugium – mal in Schwarz gekleidet wie eine traurige Nonne und mal in Weiss wie eine barmherzige Krankenschwester. Und die Besetzung von Jekyll & Hyde mit Malkovich funktioniert wie ein Zitat, ist schon ein Akt der Selbstinterpretation, der Jekyll & Hyde

bewusst als eine Variante des Vicomte de Valmont in Erscheinung treten lässt.

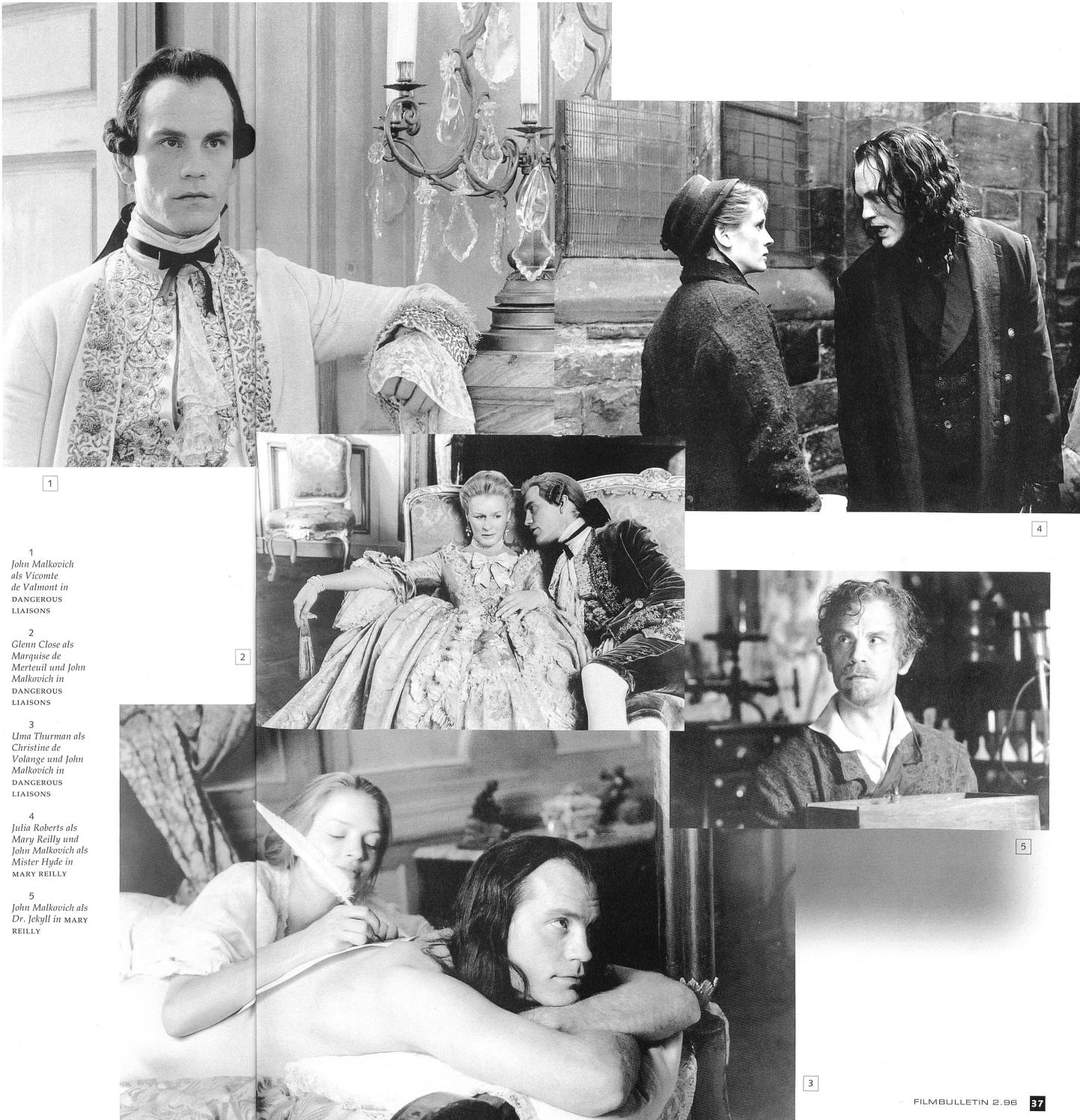
Auch Valmont in DANGEROUS LIAISONS hat bereits rein äusserlich ein Doppelgesicht. Meist tänzelt er mit streng gebändigtem Haar und in gepflegter Kostümierung durch die Dekorationen, aber es gibt Momente, in denen er das Haar sich lang und strähnig entfalten lässt, was den Effekt einer Demaskierung hat. Das sind Momente, in denen der geschniegelte Aristokrat, der das Spiel der Verstellung vollendet beherrscht und sich auch der Sprache wie einer rhetorischen Maske bedient, auf einmal abgeschrämt erscheint und sich als schlampiger, stilloser Libertin entlarvt.

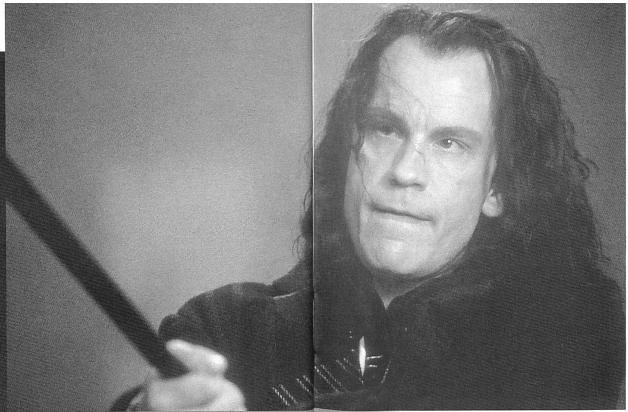
Frears lässt auch Hyde das Haar so offen und langmähnig tragen wie Valmont in jenen Momenten der disillusionierenden Enthüllung und verleiht ihm in weiterer Entsprechung zum dekadenten Valmont den aufdringlichen Charme und die gewandte Rhetorik des erotischen Verführers. Jekyll wiederum stattet er mit einer ordentlich ondulierten Kurzhaar-Frisur aus, so wie auch Valmont bei seinen Auftritten in der Gesellschaft seine ausschweifende Mähne durch eine Perücke unter Kontrolle hält.

In der traditionellen filmischen Darstellung ist Hyde das *make-up*-Monster, aber eigentlich ist ja Jekyll der Maskierte und Hyde die Demaskierung. So ist es ganz plausibel, wenn Jekyll bei Frears etwas Künstliches, Zurechtgemachtes, Verschminktes hat und man seine gepflegte Erscheinung als falsche Aufmachung, als Verkleidung empfindet, während man bei Hyde zu wissen glaubt, woran man ist. Wo andere Darsteller an Hyde häufig das *Tierhafte* herausgestellt haben – John Barrymore spielt ihn als Spinne, Fredric March als Affen, Spencer Tracy als Löwen und Jack Palance als Raubvogel – so interpretiert ihn Malkovich als einen bis in die Grausamkeit wollüstigen Menschen, für den auch das Töten eine Form der Erotik ist.

Dr. Jekyll, der Spieler

Dr. Jekyll – der Mann mit der Maske, über den sich Mary Reilly Illusionen macht, von denen sie bis zuletzt nicht lassen will, weil sie diese Illusionen braucht. Dr. Jekyll – der Schauspieler, der als Hyde in eine Rolle schlüpft und damit eine zweite, künstliche Illusion kreiert, mit der er Marys Illusion von Jekyll entlarvt und zerstört.





MARY REILLY
ist im Kern ein
Stück für
zwei Personen.
Für Jekyll,
den Schauspie-
ler, und
Mary, seine
Zuschauerin.

«Don't you know who I am?» fragt er als Hyde Mary, weil er will, dass sie *erkennt*. Er will ihr die Augen öffnen, etwas bewusst machen über die Dinge des Lebens und die *condition humaine*. Hyde war schon immer in Jekylls Natur; jetzt ist er aus ihm herausgetreten – *in persona*. Und nur – so lässt sich das in der Dramaturgie des Films – damit Mary, die Naive, das, was in Jekyll steckt (also Hyde), auch *sieht*.

«Now you begin to understand?» fragt er sie später, kurz bevor die Geschichte an ihr Ende kommt. Er hat ihr genug Hilfestellungen gegeben, von ihr in einen Sinnzusammenhang gebracht werden müssten. So hat er Worte zitiert, die Jekyll zu ihr gesprochen hat, und Zeichen und Spuren hinterlassen, die – so suggeriert es der Film durch seine Struktur – von Mary gefunden werden sollten, als Botschaften nur für sie bestimmt waren.

Aber Mary ist keine Analytikerin und keine Interpretin, die Zitate erkennt und auf ihre Funktion überprüft. Zwar reisst sie die Augen immer ganz weit auf, aber allem Anschein nach ohne etwas zu *sehen*. Sie beharrt auf ihren Illusionen und reagiert wie eine Zuschauerin im Kino, die einem Film *zuschaut*, dessen Bilder sie faszinieren, fesseln, in Bann schlagen, aber ganz oberflächlich, ohne dass sie sie einordnen, deuten, zusammenmontieren kann. Sie reagiert wie eine naive Rezipientin, die nicht die Voraussetzung des tieferen *Lesens* mitbringt, um das, was ihr da gezeigt wird, in seinen strukturellen Feinheiten zu *durchschauen* und in seinem Subtext zu erfassen.

Sie hat keinen Blick für die Ambiguität der Erscheinungen. Sie sucht nach Eindeutigkeit.

Dabei gibt es Indizien und Irritationen von Anfang an. Geordnet und aneinandergeriegt ergeben sie eine Kette, fügen sie sich in eine Struktur. Schon in einer der ersten Szenen des Films findet Mary im Schlafzimmer Jekylls ein blutiges Taschentuch und gibt es, ohne darüber nachzudenken, in die Wäsche, wonach es, glattgemangelt und wieder weiss wie Schnee die Initialen Jekylls enthüllt. Ein Taschentuch, das ein Fingerzeig ist: Hyde ist von Anfang an präsent, lange schon bevor er auftritt und auch schon bevor überhaupt die Rede von ihm ist. Er hat eine Spur hinterlassen und sie führt zu Jekyll.

In der Eröffnungssequenz des Films sieht man Mary auf dem Boden knien, beim Sauberwischen vor dem

Haus Jekylls. Ein Schuh tritt neben ihr ins Bild, der auch eine Wischbewegung macht, aber so, als wollte er etwas zerstören. Von diesem Detail öffnet die Kamera den Blick auf Jekyll, den man so von Beginn an mit Unbehagen registriert. Die Sequenz endet mit einer weiteren Wischbewegung, die über das beschlagene oder verstaubte Namensschild neben der Haustür huscht und den bis dahin verdeckten Namen Jekyll enthüllt (so wie kurz danach die Initialen Jekylls auf dem saubergewaschenen Taschentuch *lesbar* werden).

Es ist, als brächte die Kamera etwas in Fokus: Die Aufdeckung des Namens interpretiert (für den kundigen Zuschauer, der Mary Reilly im Wissen voraus ist) die zuvor gesehene Fussbewegung Jekylls als einen Impuls von Hyde. Später, bei der ersten Begegnung Marys mit Hyde im düsteren Labor-Gebäude, werden die Füsse Hydes (im *Detail*) ganz unvermittelt und bedrohlich, wie aus dem Nichts auf den Tisch springen, unter dem Mary sich versteckt hat. Und die Erinnerung an Jekylls Fussbewegung vom Anfang suggeriert dann eine mögliche Zermalzung.

Wieder etwas später findet Mary doch tatsächlich noch einmal ein blutiges Taschentuch mit den Initialen Jekylls, diesmal auch schon *lesbar*, ohne dass das Taschentuch erst gewaschen werden muss. Sie entdeckt es aber nicht wie beim ersten Mal in Jekylls Schlafzimmer, sondern im Bordell, wohin Jekyll sie als Botin entsandt hat. Sie findet es in einem Zimmer, in dem Hyde ein bestialisches Schlachtfest gehalten hat. Das Taschentuch verbindet jetzt – einen Schritt weiter – zwei Personen miteinander, zwei Räume, zwei Häuser, zwei Stadtviertel, zwischen denen eine spiegelbildliche Symmetrie besteht. Mary nimmt das Taschentuch und bringt es treuerzig zu Jekyll, der es vor ihren Augen ins Feuer wirft. Das Taschentuch: eine *déjà-vu*-Konstruktion, die keine Erkenntnis bewirkt hat, ein Zitat, das nicht erkannt worden ist.

Der Blick aus der Loge

MARY REILLY ist im Kern ein Stück für zwei Personen. Für Jekyll, den Schauspieler, und Mary, seine Zuschauerin. Er spielt ihr etwas vor, damit sie etwas begreift. Aber sie tut sich schwer damit, auch weil sie sich dagegen wehrt.

Es geht immer nur um Marys *Blick* und um ihre Beziehung zu dem, was sie sieht. Wir selbst als Zuschauer in

Mary ist die zentrale Perspektive. Es geht um ihren Blick. Sie ist es, die sehen lernen muss. Die Schauspieler, funktionale Figuren, geben Hilfestellung, führen sie, spielen ihr Hinweise zu.

der zweiten Reihe sind weitgehend an diesen Blick gebunden. Also gehen wir nicht mit Jekyll ins Labor, wo er sich (so in den klassischen Verfilmungen) in Hyde verwandelt, spektakulär und so früh wie möglich, damit die Identität der beiden Charaktere von vornherein geklärt ist, und immer wieder, weil es ein so schönes Spektakel ist. Bei Frears geht Jekyll in sein Labor, Mary blickt ihm hinterher und Jekyll macht die Tür vor ihren (und unseren) Augen zu.

Und auch später kommen wir immer nur so weit, wie sich Mary vorwagt, oder so weit, wie es ihr gelingt vorzudringen. Wir tauchen immer nur mit ihr ein in das obskure Gebäude, in dem sich das Labor befindet, mit seiner Flucht bizarer Räume, die eine verbottene Zone darstellen, einen Vorraum zur Hölle. Erst zum Schluss wird Mary dann von Hyde gepackt und ins Labor gezerrt, in den inneren Kreis der Hölle, wo Hyde ihre Augen mit einem Messer bedroht.

Auch die Verwandlung wird erst in der Schluss-Sequenz demonstriert – vor Marys Augen, als ginge es hier um einen Anschauungsunterricht und um einen letzten Beweis, damit Mary ein für allemal begreift, dass Jekyll und Hyde ein und dieselbe Person sind. Die Verwandlung wird zur Lektion und zum *performance act*, vorgeführt in Jekylls *operation theatre*. Mary hat einen Logenplatz hoch oben auf der Galerie. Und als sie das Unglaubliche endlich sieht, da weinen ihre Augen eine Träne. Die Anschauung setzt Emotionen frei.

Den Logenplatz hat Mary von Anfang an. Vom Küchenfenster aus blickt sie hinab in den Hof, der Wohnhaus und Labor trennt und gleichzeitig verbindet und über den Jekyll zu seinem Labor geht. Später sieht sie aus der gleichen Perspektive Hyde den gleichen Weg zurücklegen. Ein Parallelismus mit der Resonanz einer Identifikation, rein assoziativ.

Alles präsentiert sich als Theater – mit Zeigearakter. Es wird gespielt – für Mary, um die sich alles dreht. Sie ist der zentrale Angelpunkt der ganzen Geschichte. Die Zuschauerin ist die Hauptfigur. Sie muss die eigentliche Leistung erbringen: erst zwischen all den Fragmenten eine Beziehung herstellen und dann einen Bezug zu sich selbst.

Mary Reilly ist die Titelfigur des Films (und auch des sehr feinsinnigen Romans von Valerie Martin) und nicht Jekyll & Hyde. Bei Stevenson kommt sie nicht vor und auch in keiner der von seiner Novelle inspirierten Verfil-

mungen. Sie ist eine von Valerie Martin erfundene Figur: die Ich-Erzählerin, die auch im Roman die Perspektive liefert. Sie ist die Handlungsfigur, auf die es ankommt. Ohne Mary Reilly in der Rolle der Rezipientin wäre die ganze *Jekyll/Hyde*-Geschichte, wie sie hier vorerzählt wird, bedeutungslos.

Alle Figuren, und zuvorderst Jekyll & Hyde, sind Mary Reilly dramaturgisch zu- und untergeordnet. Ihre alleinige Funktion ist es, Mary zur Erkenntnis (auch ihrer selbst) zu führen, wie sich eben jeder Zuschauer in dem, was er sieht, selber wiederfinden muss.

Jekyll geht in sein Labor wie ein Theaterschauspieler hinter die Bühne und in seine Garderobe, um sich umzukleiden für die nächste Szene. Er geht in die Maske, kommt wieder hervor und ist Hyde. Er betritt die Vorderbühne und zelebriert seinen Auftritt: «Do you know who I am?» Damit fragt er Mary Reilly, ob sie weiß, wer sie selber ist.

Die Loge als Bühne

Malkovich spricht seine Rolle wie einen Theatertext. Es wirkt immer aufgesagt und vorgeführt – mit Distanz zu der Rolle. Das gehört vermutlich zu der bühnenhaften, aufklärerisch-analytischen Konzeption des Films. Drehbuchautor Christopher Hampton ist in erster Linie ein Mann des *Theaters*. Auch *DANGEROUS LIAISONS* ist nur indirekt die Verfilmung eines Romans von Choderlos de Laclos, basiert vielmehr auf einem Theaterstück, das Hampton selber aus dem Roman deriviert hat.

Es gibt in *DANGEROUS LIAISONS* Szenen, die eine Kommentarfunktion haben. Sie verweisen auf die Theatralik des Geschehens und machen darauf aufmerksam, dass die Protagonisten der dramatischen Intrige nichts anderes sind als *Schauspieler* (die sich auch selber etwas vormachen) und dass die grosse Intrige nichts anderes ist als Schmiede. Zweimal sieht man die Marquise de Merteuil in einer Theaterloge sitzen, als Zuschauerin einer Opern-Aufführung, bei der pompöse Arien grosse Gefühle vortäuschen. Doch beim zweiten Mal, ganz am Ende des Films, brechen alle Illusionen zusammen: Statt grosser Arie wird es mit einem Mal still im Saal, das Publikum im Parkett wendet den Blick – weg von der Bühne, hin zu der Loge, die durch den umgekehrten Blick zur Bühne wird; und die Zuschauerin in der Loge mit ihrer dick aufgetragenen Schminke wird durch den Blick aus dem Parkett

als *Schauspielerin* entlarvt. Sie wird ausgebaut für eine schlechte Leistung, das Spiel ist zu Ende (auch der Film). Und in der angehängten Schlusseinstellung sieht man, wie sich die Marquise de Merteuil (nach dieser letzten Vorstellung am Ende ihrer gesellschaftlichen Karriere) abschminkt.

Glenn Close, die Marquise de Merteuil in *DANGEROUS LIAISONS*, spielt die Bordelchefin Mrs. Farraday in *MARY REILLY*. Wie die Marquise ist auch Mrs. Farraday eine Frau mit Maske: aufgetakelt und geschminkt, nur vulgärer. Als *Schauspielerin* mit grosser theatralesischer Geste hat sie etwas Burleskes.

Die eine Figur wird zum Zitat der anderen. Die Marquise de Merteuil zieht sich um und tritt als Mrs. Farraday wieder auf. Ihr Valmont heisst jetzt Hyde, aber auch Jekyll, den sie ihren «old friend» nennt. Und das Publikum im Foyer des pompösen Bordells sieht aus wie das Publikum einer Grossen Oper.

Aber die Theaterlogen sind diesmal in der Dekoration des Jekyll-Hauses integriert, der Haupthandlungsbühne. Ein Theaterschauplatz ohne Glamour, eher von monumentalier *tristesse*. Und die Zuschauerin in der Loge ist Mary Reilly, im Kontrast zu *Schauspielern* wie Mrs. Farraday und Jekyll & Hyde ganz ungeschminkt, ganz unscheinbar. Mary Reilly ist eben keine Spielerin, und selbst als Zuschauerin einer Theater-Aufführung ist sie ungeübt. Julia Roberts spielt diese Rolle gegen ihr geschminktes Image. Sie spielt Mary Reilly als *unpretty woman*.

Das Haus des Dr. Jekyll

Das Zentrum des Films ist die Dekoration. Es gibt nur wenige Aussenaufnahmen. Die Geschichte konzentriert sich aufs Innere, auf das abgründig düstere Jekyll-Haus, das ein überlebensgrosser, theatralesischer Schauplatz ist. Alles wirkt unnatürlich – trotz der im Sinne eines *period piece* naturalistischen Detailgenauigkeit der Requisiten, der Kostüme, Frisuren und des Make-up. Auch die Aussenzenen sehen aus wie Innenszenen, wirken verriegelt und verschlossen, ohne Leben, ohne Farbe. Die Aussen- und Innenszenen verbinden sich zu einer metaphorischen Landschaft, die etwas Hermetisches und Klaustrophobisches hat.

Gedreht wurde auf einer riesigen Bühne in den Pinewood Studios. Das Haus wurde dem Bekunden nach in *einem* Set gebaut: zwölf Meter hoch, achtzehn Meter breit und neunzig Me-

ter lang. Das Bühnenhafte, das Monumentale und das eklatant Finstere dieser Dekoration lassen das Haus nicht nur unheimlich, mysteriös und alptrumhaft erscheinen, sondern betonen auch das Artifizielle, das Surreale und Parabelhafte an der Geschichte. Frears und sein Production Designer Stuart Craig haben den Schauplatz der Handlung als keinen realen, sondern nach eigenen Angaben als einen «mythischen Ort» konzipiert – auch wenn das historische Edinburgh (Stevensons Heimatstadt) mit seiner Gespaltenheit in Old Town und New Town als reale Inspiration gedient hat (statt London, in der die Stevenson-Geschichte eigentlich angesiedelt ist, auch der Roman von Valerie Martin und alle bisherigen Verfilmungen von Stevensons Erzählung).

Das zentrale Bindeglied zwischen Wohnhaus und Labor ist der kleine Steinhof, auf dem Mary ein paar spärliche Blumenbeete anlegt, die ziemlich verloren wirken und eher an eine Friedhofsbeplanzung erinnern. Auf den Hof kann man von den Fenstern mehrerer Räume (den Logenplätzen) hinabblicken. Der Hof ist die Grenze zwischen bürgerlicher Fassade und Horrorkabinett und spaltet das Haus in ein Vorder- und ein Hinterhaus analog zu der Charakterspaltung in Jekyll & Hyde.

Die Architektur funktioniert auch im Sinne einer surrealen Konstruktion. Mary Reilly, die *Zuschauerin*, wird von den *Schauspielern* zu sich selbst geführt, steigt herab aus der Loge, geht über den Hof (die Zwischenbühne, die eine Grenze markiert zwischen zwei Realitäts- beziehungsweise Bewusstseins-ebenen), folgt damit Jekyll & Hyde als Lotsen und betritt das Haus der Experimente (die Hinterbühne), einen Ort der Irrealität, der bizarren Phantasien. Sie begibt sich auf eine psychoanalytische Reise ins Unbewusste, ins Schattenreich, taucht ab ins Dunkle, um etwas über sich selbst ans Licht zu bringen.

Der Film beschreibt einen psychoanalytischen Bewusstseinsprozess in Form einer Handlung, die wie ein Alpträum erscheint. Er verbindet Stevenson mit Kafka. Mary ist die zentrale Perspektive. Es geht um ihren Blick. Sie ist es, die sehen lernen muss. Die *Schauspieler*, funktionale Figuren (ähnlich wie in Kafkas «Der Prozess»), geben Hilfestellung, führen sie, spielen ihr Hinweise zu. Das ist die Grundbedingung des Films und seine Grundkonstellation.

Was jetzt noch eine Rolle spielt, ist die Vergangenheit. Vor ihr ist Mary weggelaufen, um im Haus des Dr. Jekyll ein Refugium zu suchen. Aber es ist ein Ort der Transformation, wo sie auf ihre Vergangenheit zurückgestossen wird, um endlich davon geheilt zu werden.

Es ist eine Fluchtbewegung von einem Hyde zum nächsten. Als Kind ist Mary von ihrem Vater – Alkohol als persönlichkeitsverändernde Droge – misshandelt worden. Ihr Versteck, ein Schrank mit einem schmalen *Sehschlitz*, wird zum Ort des klaustrophobischen Horrors, zum psychischen wie physischen Gefängnis, als sie der Vater in den Schrank einsperrt – mit einer Ratte als Gesellschaft.

Ein Kindheitstrauma, von dem sich Mary nicht befreien kann und dem sie in Projektionen immer wieder begegnet. Mehrmals werden Träume Marys illustriert, in denen sich Vergangenheit und Gegenwart zu vermischen scheinen. Und wahrscheinlich liesse sich die ganze *Jekyll/Hyde*-Geschichte, wie sie hier erzählt wird, als eine Imagination Marys entschlüsseln. Wenn sie einen Blick in das Bordellzimmer wirft, in dem Hyde gewütet hat, entdeckt sie darin auch eine tote Ratte.

Hydes erste Untat, die gezeigt wird, ist, wie er ein kleines Mädchen quält, das so aussieht wie Mary als Kind und auf dem er herumtrampelt. Eine Szene, die Mary nicht als Zuschauerin vorweist und keinen Erzähler hat, sondern direkt anknüpft an einen Traum Marys von ihrem Vater und so wie eine Fortführung des Traums erscheint (mit Hyde als *Projektion* des bösen Vaters). Wenn Mary Hyde zum erstenmal begegnet (im Schattenreich der Vorzone zum Labor), hockt sie unter einem Tisch, in die Enge getrieben wie als Kind in dem Schrank und mit gleichermassen begrenzter Perspektive, und Hyde springt auf den Tisch, wie er auf das kleine Mädchen gesprungen ist. Aber der zermalmende Schuh ist schon ein Schlüsselbild der Eröffnungssequenz, aus der sich diese imaginativen Bilder entwickeln.

Die Geschichte der Dienerin

Hyde als ein Doppelgänger von Marys Vater. Die amerikanische Autorin Valerie Martin hat in ihrem 1990 erschienenen Roman, in dem sie auf spektakuläre Szenen fast ganz verzichtet, die Beziehung zwischen Jekyll/Hyde und Mary Reilly ausschliesslich als eine Vater/Tochter-Beziehung an-



gelegt: mit Jekyll (der sie «Kind» nennt) als Wunschbild eines im Alter gereiften, gütigen Vaters und Hyde als Gegenwarts-Reinkarnation ihres jungen, sadistischen Vaters aus der traumatischen Vergangenheit. Die erotische Attraktion, die sowohl von Jekyll als auch von Hyde ausgeht und sich nur unterschiedlich äussert, ist eine Komponente, die Frears & Hampton einbringen und aus ihrer *Valmont*-Erzählung ableiten, weshalb auch Malkovich ein jüngerer Jekyll ist als die Figur im Roman.

Frears & Hampton entwickeln aus der Roman-Vorlage Martins ihre *eigene Vision* in einer subtilen und komplexen Strukturierung. Der psychoanalytische Aspekt der Selbstfindung und Selbstheilung ist das Kern-Thema des Romans und wird von Frears & Hampton in visuellen Motiven verdichtet, die alle etwas miteinander zu tun zu haben scheinen und im Haus des Dr. Jekyll ihr Zentrum haben.

Das Haus des Dr. Jekyll, diesen mythischen, surrealen Ort der psychoanalytischen Selbstfindung verlässt Mary nur wenige Male, und überall begleiten ihr nur therapeutische Schreck-Bilder: im Bordell (die Ratte, das Blut) oder auch auf der Strasse (ein Fleischerei-Markt). Die Strasse wird zum Schlachthaus, worin sich assoziativ Hydes Schlachterei im Bordell spiegelt oder auch die brutale Massakrierung eines Aals mit einem Fleischerhaken, seine Enthäutung und Zerstückelung in der so sauberen Küche des Jekyll-Hauses (als blutiges Handwerk verrichtet, mit derben Worten, von einer Dierschaft, die sich sonst fein und vornehm gibt und plötzlich ein anderes Gesicht bekommt). Auch der bizarre Kettenraum in der Vorzone von Jekylls Labor könnte hiermit in assoziativer Verbindung stehen.

Ein anderer Ort ausserhalb des Jekyll-Hauses ist das Haus, in dem Marys Mutter gestorben ist, wo sich Mary hinbegeben und in dessen Keller sie hinabsteigen muss. Wieder muss sie ihren Logenplatz verlassen. Sie muss – ganz symbolisch – hinab ins Dunkle,

ins Unterbewusste. Dort findet sie die Leiche ihrer Mutter *in einem Schrank verschlossen*.

Eine Rückbewegung Marys in die Vergangenheit: Letztlich hat sie nie den Ort ihrer Kindheit verlassen, ist immer Kind geblieben – mit einem Trauma, das sie nie überwunden hat, in dem sie eingeschlossen ist. Alle Räume, durch die sich Mary bewegt, sind in irgendeiner Form, in irgendeinem Detail Projektionen des Hauses und des Raumes, in dem sie als Kind gefangen war, und in dem sie – psychisch – noch immer ist.

Mary Reillys Welt ist ein Gefängnis. Sie ist gefangen in einer Klaustrophobie.

Das erste, was man im Film sieht, ist ein Gitter. Dahinter: Mary vor dem Haus des Dr. Jekyll, bei der Arbeit des Reinigens (ganz symbolisch), gebückt, kniend, ihrer Klaustrophobischen Grunddisposition entsprechend (wie im Schrank oder unter dem Tisch); der drohende Fuss, der sie zermalmen könnte, addiert sich bald dazu. Man sieht sie zunächst aus der Distanz und nur von hinten; sie hat kein Gesicht, ist in ihrer Persönlichkeit reduziert. Aber die Kamera fährt auf das Gitter zu und hindurch, symbolisiert die Befreiung, von der der Film erzählt.

Nicht die Befreiung Jekylls zu Hyde ist gemeint, sie ist nur eine Projektion. Sie ist nur das Bild, das Mary sich ansehen muss, um sich selbst zu befreien: von ihrem Kindheits-Trauma, von ihrer Kindlichkeit, von ihrer Klaustrophobie. Sie befreit sich, indem sie Einblick nimmt in die Ambiguität der menschlichen Natur und indem sie lernt, das Dunkle zu akzeptieren, damit zu leben, vielleicht sogar ein gewisses Mass an Verständnis dafür zu entwickeln. Das ultimative Schockbild, mit dem sie konfrontiert wird und das sie zu therapiieren scheint, sie emotional löst, ihre traumatische Erstarrung aufbricht, ist das quälische Verwandlungsritual und die Todesagonie von Jekyll & Hyde, der *Selbstmord* Hydes vor allem – als eine Geste, mit der er Mary aus seiner Gewalt freigibt.

Paint it black

Frears und sein Kameramann Philippe Rousselot (der schon mit *LA REINE MARGOT* einen ungeheuer dunklen Film kreiert hat) setzen ihre Vision ästhetisch äusserst konsequent um. Der Film wirkt in seiner Atmosphäre durchgängig kalt, starr, steril (mit dem problematischen Effekt, dass er auch das Publikum kalt lassen könnte).

MARY REILLY ist ein Farbfilm ohne Farben (fast), ein Farbfilm in Schwarzweiss. Die Welt der Mary Reilly ist im wesentlichen schwarz, und das Weiss ist vor allem notwendig, damit man überhaupt *sehen* kann, wie schwarz die Welt der Mary Reilly ist. Aber das Schwarz und das Weiss sind auch ein Gegensatz-Paar in einer Dialektik, in der es um die Ambiguität der Dinge und Erscheinungen geht.

Jedes kleine Detail passt sich dieser Farbdramaturgie an. Selbst die Vorhänge in Jekylls Schlafzimmer sind pechschwarz. Und zwischendurch wird das Schwarz durch den Farb-Akzent Rot aufgebrochen: Schock-Konfrontationen – mit Jekylls blutroter Labortür als Höhepunkt.

Architektonisch wirkt alles aus einem Guss: Die ganze Stadt scheint aus dem düsteren Stein gehauen, aus dem auch Jekylls Haus besteht. Bezeichnenderweise auch der Friedhof, auf den Mary geht, um ihre Mutter zu beerdigen, und wo ihr Vater erscheint wie ein Gespenst der Vergangenheit. Sie wendet sich ab und befindet sich dem Friedhofsgitter gegenüber, das so aussieht wie das Gitter vor dem Jekyll-Haus in der Anfangssequenz des Films.

Die Schauplätze des Films ergeben in ihrer Gesamt-Architektur einen einzigen «mythischen Ort». Im letzten Bild des Films wendet sich Mary einer Licht-Passage zu, die sie aus dem Dunkel herausführen wird.

Peter Kremski



Die wichtigsten Daten zu MARY REILLY:

Regie: Stephan Frears;
Buch: Christopher Hampton nach dem Roman von Valerie Martin; Kamera: Philipp Rousselot; Kameraführung:

Anastas Michos;
Schnitt: Lesley Walker;
Production Design:
Stuart Craig;
Ausstattung: John King; Kostüme: Consolata Boyle;
Maske: Jenny Shircore;
Spezialeffekte: Richard Conway; Musik:

George Fenton; Ton:
Schnitt: Peter Pennell.
Darsteller (Rolle):
Julia Roberts (Mary Reilly), John Malkovich (Dr. Harry Jekyll/Edward Hyde), Glenn Close (Mrs. Farraday), George Cole

(Mr. Poole), Michael Gambon (Marys Vater), Kathy Staff (Mrs. Kent), Michael Sheen (Bradshaw), Bronagh Gallagher (Annie), Linda Bassett (Marys Mutter), Henry Goodman (Haffinger) Ciaran Hinds (Sir

Danvers Carew), Sasha Hanau (Mary als Kind). Produktion: NFH (London) für TriStar Pictures; Produzenten: Ned Tanen, Nancy Graham Tanen, Norma Heyman; Co-Produzent: Iain Smith;

ausführender Produzent: Lynn Pleshette, Grossbritannien 1994/95. 35mm, Technicolor, Panavision. Dauer: 118 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève; D-Verleih: Columbia, München.