Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 41 (1999)
Heft: 220

Artikel: Kino zur Stunde der Schlaflosigkeit : Otto Preminger
Autor: Göttler, Fritz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866672

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: 10.01.2026

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

Kino zur Stunde der *Schlaflosigkeit*

Otto Preminger

Viele Filme, die Preminger machte, die meisten womöglich, sieht er selbst als eine Art Zwischenfall – als interisting incident.

Gegenwart ganz und gar ... der Filmemacher der Präsenz. Der im Heute am liebsten dem nachspürte, was morgen sein könnte. Der deshalb Ahnungen stärker vertraute als dem Wissen, dem Vielleicht mehr Tribut zollte als allen Gewissheiten.

Es scheint nie einfach gewesen zu sein, mit Preminger ins "Gespräch" zu kommen, über sein Werk, über sein Leben. Er hat seine Filme bewusst fürs grosse Publikum gemacht, aber er weigert sich, scheint es, in ihnen zu ihm zu sprechen. Man verstummt selbst als Zuschauer in diesen Filmen, es fehlen einem die Worte am Ende – aber ist nicht Sprachlosigkeit, in vielerlei Sinn und Form, das A und O der Kinematographie?

Das allerletzte Bild, das Preminger hat machen können, die letzte Einstellung von THE

Dana Andrews und Gene Tierney in LAURA

HUMAN FACTOR, da sieht man *Nicol Williamson* in seiner schäbigen Absteige in seinem Moskauer Exil. Ein Mann, der für den britischen Geheimdienst gearbeitet hat an vielen Orten der Welt und der müde geworden ist angesichts der Gemeinheiten und all der Niedertracht, von denen er Zeuge geworden ist. Der seine Karriere geopfert hat für ein paar Ideale und für eine grosse Liebe, und der nun, nachdem sein Doppelspiel aufgedeckt wurde, getrennt leben muss, als Verräter, von seiner Frau und seinem Sohn. Die Telefonverbindung ist miserabel zwischen Moskau und London und bricht ab nach ein paar hilflos gestammelten Sätzen. Nicol Williamson steht da, erinnert an Belafonte in CARMEN JONES, an Frankie Machine, ein Tier in seinem kleinen Käfig, willen- und leblos, das Fensterchen hinten auf die Stadt Moskau spricht all den grossen Wandbildern Hohn, die in frühen Premingerfilmen für Weite, für Verlockung, Verführung standen, und vom Apparat an der Wand hängt schlaff der nutzlose Hörer herab.

Kein Sprecher, kein Ursprung, kein Punkt, von dem eine Geschichte ihren Ausgang nimmt. Viele Filme, die Preminger machte, die meisten womöglich, sieht er selbst als eine Art Zwischenfall. Als ein Zusammentreffen verschiedener Momente und Aspekte. «*Interesting incident*» sagt er, als er die Entstehung von ANGEL FACE erzählt: *Eines Tages rief Zanuck an: «Howard Hughes würde dich gern ausborgen.» Ich kannte Hughes und meinte «Very well». Er schickte mir das Script, Titel Murder Story, und es war fürchterlich. Ich traf mich mit ihm, und wir fuhren in seinem kleinen Wagen herum, und er sagte: «Otto, du musst das für mich erledigen. Diese*

1

bitch – er meinte Jean Simmons – *hat sich die Haare kurzgeschnitten, und ich hasse kurzes Haar. Sie ist verrückt geworden, sie nahm die Schere, wir hatten einen Kampf. Ich habe sie nur für achtzehn Tage, in einem Zeitraum von insgesamt sechs Wochen, achtzehn Tage, an denen sie zur Verfügung steht. Wenn du die Story nicht magst, hol dir andere Schreiber. Mach, was du willst.»*

Achtzehn Tage, sechs Wochen, mach, was du willst ... ANGEL FACE ist einer der wunderlichsten, wunderbarsten Premingers, ein Märchen, wie es nur wenige gibt im amerikanischen Kino überhaupt, mit einem verträumten mörderischen Mädchen, einem ziemlich gewöhnlichen Prinzen, der als Rennfahrer auftritt und völlig unpassenderweise die Züge von *Robert Mitchum* angenommen hat, einem Vater, der am Mangel seiner Kreativität leidet, einer Stiefmutter, die das viele Geld hat ...

Aus einer allgemeinen Situation, einer abstrakten Konstellation hat Otto Preminger ein vibrierendes Bild seiner Zeit gemacht, jenes Moments, da die Vierziger umkippten in die Fünfziger – die Nachkriegszeit endlich vorüber, bewältigt schien in ihren traumatischen Wirkungen.

Eine durchaus persönliche Geschichte zudem, der Beginn einer neuen Etappe in der Karriere des Filmemachers. Man weiss aus vielen anderen Filmen, wie vernarrt Otto Preminger ist in Frauen mit kurzem Haar, in *Jean Seberg* natürlich, seine heilige Johanna und Cécile, aber auch *Jill Haworth* in IN HARM'S WAY, *Liza Minnelli* als Junie Moon. Dass ANGEL FACE mit einem Rettungswagen beginnt, der zu einem nächtlichen Einsatz ausrückt, mag man angesichts der Vorgeschichte als selbstbewusste, ironische Reflexion nehmen.

Das folgende soll denn kein Versuch sein, Premingers Werk in den Griff zu kriegen. Schon deshalb, weil man immer wieder den Eindruck hat, es sei überhaupt kein Werk, dem man sich mit diesen Filmen widmet. Was folgt, ist Resultat einer Spannung, einer Art Erregung – in die jede Begegnung, jede Wiederbegegnung mit diesen Filmen mich bringt. Keine Analyse, nur ein Versuch, diesen Zustand in Worte zu fassen, Erinnerungen und Eindrücke also umzuschreiben in Erwartung.

Mach, was du willst, aber: was will Preminger? Die Vorgeschichte zu ANGEL FACE ist typisch für viele seiner Filme. Sie findet ein katastrophales, apokalyptisches Pendant in «Soon to be a Major Picture. The Anatomy of an All-Star Big-Budget Multimillion Dollar Disaster», jenem Bericht von 1980, den der amerikanische Journalist Theodore Gershuny von der Produktion des vorletzten Premingerfilms lieferte, ROSEBUD, ein letzter Versuch eines spektakulären Grossfilms, zugleich ein später Versuch, erneut mit Mitchum zu drehen, und ein letztes politisches Projekt: fünf Milliardärstöchterchen, die von einer palästinensischen Terrorgruppe entführt werden ... Eine Totgeburt und ein *film maudit*, von der Kritik zerfetzt, vom Publikum verachtet. Ein Desaster?

Otto Preminger ist ein Unikum. In Hollywood galt er als Aussenseiter, der oft dem (selbst)mörderischen Betrieb nichts entgegenzusetzen schien als eine grenzenlose Naivität – einen Glauben an die Gesetze des amerikanischen Kinos, der gründete ins Vertrauen der amerikanischen Demokratie, wie nur ein Europäer ihn entwickeln, allen Misserfolgen und Fehlkalkulationen zum Trotz erhalten kann.

2

Immer wieder bereitet Preminger seinen Menschen in seinen Filmen mit grossartigen Gesten und Kamerabewegungen den Schauplatz, die Bühne, um sie dann mit einem kleinen Auftritt, einer minimalen Szene abzuspeisen.

Das Gegenstück zu Billy Wilder sozusagen, der mit seinem Zynismus verhindert hat, dass man ihn bei seiner Sentimentalität ertappte. Aber Premingers Naivität ist auch nicht ohne, erweist sich als eine Schlitzohrigkeit wienerischer Provenienz, die sich gern der grossen Begriffe bediente und dabei zu wissen schien, dass die nicht das letzte Wort bedeuten konnten im Kino: Demokratie, Liberalität, Selbstkritik – von ihnen sind, sagt Preminger, seine Filme inspiriert, ANATOMY OF A MURDER oder ADVISE AND CONSENT oder HURRY SUNDOWN. Filme mit einer Botschaft, aber so, dass man die Botschaft gleich vergessen muss, um an ihr Herz zu gelangen. Die *message* wird, in der Tat, zum MacGuffin.

Ja, Preminger wusste wohl, dass mit Predigen die Welt nicht mehr verändert werden würde. Das nicht Versöhnt war angesagt, das hat das selbstzerstörerische Potential immer stärker werden lassen, das in diesen Filmen steckte, die epische Dimension führt sie direkt an die Ursprünge des Erzählens zurück, zu Cervantes und Homer. Homerisch die Verzweiflung von *Dana Andrews* in nahezu allen Rollen, die er für Preminger spielte, angefangen von WHERE THE SIDEWALK ENDS, von *José Ferrer* in WHIRLPOOL und *Kirk Douglas* in IN HARM'S WAY.

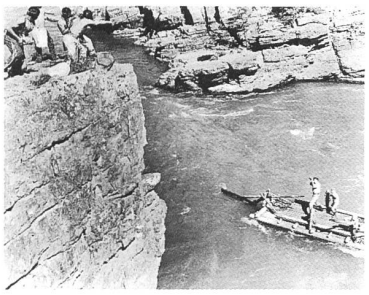
Grosse Momente, das macht das Kino von Preminger aus. Augenblicke, da die Leinwand bis zum Bersten gespannt scheint, aufgeladen mit einer emotionalen Intensität, einer Wahrhaftigkeit, die einen erschöpft zurücklassen beim Zuschauen. Grosse Momente, aber auch, was keinen Widerspruch bedeutet, eine grosse Bewegung, die den einzelnen Augenblick in sich aufnimmt. Preminger spielt mit Max Ophüls und Douglas Sirk in einer Liga, alle drei haben nie verleugnet, dass sie Menschen des Theaters sind, und wie das Theater ihr Kino bestimmt. Immer wieder bereitet Preminger seinen Menschen in seinen Filmen mit grossartigen Gesten und Kamerabewegungen den Schauplatz, die Bühne, um sie dann mit einem kleinen Auftritt, einer minimalen Szene abzuspeisen. Eine Dramaturgie, die jedem vernünftigen Verhältnis von inszenatorischem Aufwand Hohn spricht.

«Man sieht durch sie», hat Jacques Lourcelles, einer von Premingers treuen Pariser Paladinen, zur Beziehung von Jeanne und Dunois (in SAINT JOAN) geschrieben, «wie so oft bei Preminger, dass die Liebe nie so sehr Liebe ist, als wenn sie unvollkommen ist. Der zärtliche Platonismus der Beziehung Dunois-Jeanne ist eine der zahlreichen Variationen, in denen Preminger, mit einer oft zerreissenden Melancholie, diese Unvollkommenheit skizziert hat. Die Liebe ist hier eine delikate Frustration, die mehr Erfüllung aufweist als die Erfüllung selbst. Zu einer extremen *sophistication* hat, was die *mise en scène* angeht, Preminger hier seine Vorliebe für lange, komplexe, verschlun-

1
Jean Seberg
in SAINT JOAN

2
Kirk Douglas und
John Wayne
in IN HARM'S WAY

2



1

gene, reptilienhafte Einstellungen getrieben, die einen theatralischen Raum in einen kinematographischen Raum umwandeln. Das Kino wird, fast immer, als Theater geboren, und wird es selber durch eine Askese, eine Alchimie, deren sehr wenige Cineasten nur fähig sind. Preminger ist der Meister geworden in dieser Alchimie. Wenn sie glückt, verlieren die Worte ein wenig ihre Macht; und was Erklärung war im Theater, wird Mysterium hinter jenem Aquariumsfenster, das die Leinwand bildet. Mehr als einmal ist es Preminger widerfahren, dass er aus einem kleinen Sujet ein Werk von universaler Reichweite machte. In SAINT JOAN hat er aus einem universalen Sujet einen intimen und verschlossenen Film gemacht, einen Nachttischfilm sozusagen, sich selbst zum Vergnügen und jenen *happy few* zugedacht, die bei uns gezählt sind.»

Der Erfolg hat Preminger nie die Lust am Experiment genommen, hat ihn manchmal zu einer Kühnheit verlockt, die nicht einmal Hitchcock sich geleistet hat.

Grosse Momente, kleine Geplänkel. Es gehört zur Dramaturgie, zum Charme, zum Erfolg dieser Filme, dass sie immer wieder mit Kleinigkeiten sich verklammern. Da war der Büstenhalter, den von der Stange zu kaufen Lana Turner sich weigerte, weswegen Preminger sie nicht mehr in ANATOMY OF A MURDER haben wollte und dafür *Lee Remick* nahm. Da war das Wörtchen *virginity*, das er nicht eliminieren wollte aus dem Dialog von THE MOON IS BLUE, da waren die Schnitte, die er nicht zulassen wollte, als THE MAN WITH THE GOLDEN ARM im Fernsehen gezeigt werden sollte. Otto, der teutonische *trouble-maker*, der deutsche Sturkopf, der sich an Kleinigkeiten, an Kleinkrämerischem festbiss – aber alles andere als ein Kleingeist war ...

Ich bleibe also dabei, dieser Otto Preminger ist einer der grössten Filmemacher von Hollywood, und es hat – erinnern wir uns! – eine Zeit gegeben, eine kurze zugegeben, da schien er selbst Hitchcock und Hawks den Rang abzulaufen. Wie bei ihm das Beiläufige sich zum Gezierten gesellt, das Banale zum Bedeutungsvollen, das Selbstverständliche zum Dramatisch-Eruptiven, das hat keiner der Kids von der Nouvelle vague je nachmachen können – in dieser Hinsicht wirken sie, das Wort ist hart, zugegeben, wie Epigonen. Der grösstmögliche Aufstieg, und der denkbar heftigste Absturz: Ich finde es immer wieder verblüffend, diese Vorstellung, dass Preminger im Grund der einzige ist, der vom cineastischen Olymp gestossen wurde. Als *auteur* wurde er gepriesen von den drei meinungsmachenden Gruppen der Fünfziger und Sechziger – den MacMahons, der Cahiers-Clique, dem britischen Movie-brat-pack –, aber angesichts seiner letzten Filme haben sie ihm alle die weitere Gefolgschaft versagt. Mehr als ein Kuriosum ist dies nicht, vielmehr signifikant für das Dilemma des Autorenbegriffs im Kino?

Dabei hat Preminger eine eigentlich überschaubare Karriere gehabt – überschaubar auch der Haltung wegen, die die Filmhistoriker den einzelnen Abschnitten gegenüber eingenommen haben. Ein halbes Dutzend *films noirs*, von denen meist nur die Hälfte – FALLEN ANGEL, LAURA, WHERE THE SIDEWALK ENDS – besprochen wird (weil man die anderen nicht gesehen hat, darunter jenes rätselvolle Meisterwerk WHIRLPOOL, das dem Geheimnis der männlichen wie der weiblichen Identität in einem irritierenden Hinundher auf der Spur ist). Danach die ambitionierten Grossprojekte, ehrenwert, erfolgreich, auf Erfolg kalkuliert – so erfolgreich, dass sie das Format (Scope, Farbe, zwei bis drei Stunden Länge) den Kritikern fast suspekt machten. In den Fünfzigern und Sechzi-

3

gern war Preminger stets sehr am Skandalösen interessiert, am reisserischen Stoff, am *bestseller* – von Nelson Algren oder Leon Uris bis Gershwin oder Shaw –, und manchmal blieben einem auch die Logos von Saul Bass nachdrücklicher in Erinnerung als die Filme selbst.

Preminger hat mitgeholfen, keine Frage, bei diesem etwas einfallslosen Kategorisierungsbetrieb, aber das ist keine Entschuldigung, wenn Kritiker darüber nicht mehr auf die Filme selbst sehen mögen. Die Missverständnisse mit Preminger erklären sich aus solcher Pflichtvergessenheit, weshalb es heute manchmal nicht ohne Gewalt geht, die einzelnen Filme in den Blick zu kriegen. Es würde zum Beispiel viel nützen, wenn man einen Film wie ANGEL FACE aus der *film-noir*-Liste nimmt und mit dem anderen Mitchum-Preminger-Film zusammensieht, RIVER OF NO RETURN, dem Western. Bob und die Sirenen, das ist ein nicht unbedingt neuer Aspekt, aber auch Preminger macht sichtbar, ein Mann will verlockt, verführt, in den Tod gezogen sein – und das Happy-End mit Monroe vom RIVER OF NO RETURN erscheint plötzlich als ziemlich *fake*.

Der Erfolg jedenfalls hat Preminger nie die Lust am Experiment genommen, hat ihn manchmal zu einer Kühnheit verlockt, die nicht einmal Hitchcock sich geleistet hat. Der Karriere-Background muss ihn dazu angespornt haben, eine merkwürdige Gewissheit, jederzeit zurückkehren zu können ins Theater, an den Broadway, auf die andere Seite. Wie Hitchcock hat Preminger erbarmungslos den Niedergang seiner Kunst, seiner Industrie reflektiert und darin ein Porträt des Landes geliefert, in dem er versuchte, heimisch zu werden. Immer stärker hat er die Differenzen zwischen der Ost- und der Westküste anklingen lassen in seinen Filmen, und die Versuche der Politiker, der Geschäftsleute, der Lebensverächter, sie zu kaschieren. Und was das Kino dabei für eine Rolle noch spielen könnte. In diesem Sinne hat Otto Preminger, der Wiener, die wichtigsten Americana der Sechzigerjahre geschaffen. Und was man heute im Zirkus um Clinton und Lewinsky sieht, kommt einem vor wie ein unbedarftes Konglomerat aus einem halben Dutzend hochklassiger Premingers.

Was überwältigend ist bei Preminger, das ist die Evidenz, die das Kino hier entfaltet, ein unbekümmertes Vertrauen in die Möglichkeiten seines Apparats. Man weiss nie, wie stark mit Ironie durchsetzt ist, was man hier erlebt, in einer genialen Dialektik von Überschwang und Coolness. Die womöglich die gleichzeitige Bewunderung von MacMahons und Cahiers erklärt: ein Kino, das inspiriert wirkt von dem Satz von John Paul Jones, «I wish to have no connection with any ship that

1
RIVER OF NO RETURN

2
Robert Mitchum und Marilyn Monroe in RIVER OF NO RETURN

3
Robert Mitchum und Jean Simmons in ANGEL FACE

1

Weil Preminger mit einigen Szenen, on location meistens, mehr als genug zu tun hatte, gab es bei ihm nie Zeit für jene Erklärungssucht, die einem das ganze klassische Hollywood manchmal verleidet.

does not sail fast, for I intend to go in harm's way», und das gleichzeitig aussieht, als hätte einer selbst in den Momenten höchster Erregung seinen kühlen Kopf, seine Intellektualität bewahrt. Das gibt es selten sonst im Kino, das erlebt man nur noch bei Barnet und Renoir, Walsh und Ozu, Vigo und Kenneth Anger. Schade, dass es, von Rivette oder Rohmer beispielsweise, kein «Preminger le Patron» gibt.

Ein Filmemacher nach dem Motto «*in harm's way*», das erklärt vielleicht auch, weshalb selbst ein so missratener, von der Kritik vernichteter Film wie ROSEBUD beim Wiedersehen eine emotionale Schönheit entwickelt, die jeden berührt, der vom Kino sich noch etwas erwartet. In jener kleinen Szene, da die reiche Adrienne Corri ihre Tochter an den Hafen bringt, springt Preminger direkt zurück ins Kino der verrückten Zwanziger: die Kamera erfasst den Wagen der alten Milliardärin, in einem kleinen Küstenort irgendwo an der Riviera, nimmt seine Bewegung auf und filmt die Unterhaltung von Mutter und Tochter auf dem Rücksitz in voller Fahrt, von draussen ... Ich habe mich gefühlt in diesem Moment wie bei D. W. Griffith oder Henry King und ein klein wenig auch wie in SUNSET BOULEVARD, ja, als hätte einer das Kino wiedererfunden, aus lauter Verzweiflung vielleicht, dass alles schief ging bei diesem Film, dass die *locations*, die Akteure, die Geschichte nicht stimmten, der Krach mit Mitchum. Rosebud, der Name der Yacht, das hat mit einem Film zu tun, wird irgendwann von irgendeinem angemerkt, und das ist natürlich ein Missverständnis – da hat jemand eine Vorstellung von Luxus und Reichtum, die Aura von Xanadu verbunden mit dem Namen, nicht jenen kleinen Schlitten, der ihn eigentlich trägt –, aber dieses Missverständnis schliesst auf eine magische Weise doch den ganzen Film auf.

2

Der *auteur* Preminger, das ist immer auch der *citizen* Preminger, das muss man im Kopf behalten, wenn man diesen Filmemacher preist, und es ist kein Vorwurf daraus zu machen, dass er zum Ikarus Orson sich verhält wie ein besonnener Dädalus. Das Labyrinth seines Werks jedenfalls ist noch lang nicht erschlossen, geschweige denn, dass einer sich getraut hätte, sich wirklich einmal hineinzuverlieren.

Ein leicht verwirrtes, verwirrendes, ein labyrinthisches Murmeln von Jean-Luc Godard, vage inspiriert von Premingers Film CARMEN JONES, der schon eine Quelle war für VIVRE SA VIE: «Ich war immer der Meinung, dass das Kino etwas Besonderes wäre. Die Bilder und ... Das hat schon sehr früh angefangen, aber in einem populären Stadium, wie es das Fernsehen darstellt, ist der vorherrschende Eindruck eher der einer Krankheit als der der Gesundheit einer Gesellschaft oder eines Volkes. Das Bild weist auf etwas Unbegrenztes hin, aber es ist zugleich sehr beschränkt. Bild und Ton, das ist nicht alles. Wenn unser Körper nur aus Augen und Ohren bestünde, das würde nicht reichen. Also ist es wirklich sehr beschränkt. Dabei gibt dieses "Beschränkte" aber einen Eindruck von Unbeschränktheit. Es geht dauernd von null bis unendlich. Ich hatte immer die Idee, das Kino wäre heute, was früher die Musik war. Es repräsentiert im vornhinein, es prägt im vornhinein die grossen Bewegungen, die im Entstehen begriffen sind. Und insofern zeigt es vorher die

3

1
Jean Seberg
in SAINT JOAN

2
Tom Tryon
in THE CARDINAL

3
James Stewart, Eve Arden, Lee Remick und Ben Gazzara
in ANATOMY OF A MURDER

Krankheiten an. Es ist ein äusseres Zeichen, das die Dinge da zeigt. Es ist ein wenig anomal. Es ist etwas, das erst passieren wird, ein Einbruch.»

Nie hat der Filmemacher Otto Preminger sich vor seine Filme geschoben, nie hat er über das Image seiner Persönlichkeit das Bild geprägt, das man sich machen sollte in ihnen. Er hat sich nicht als *rebel without a cause* verkauft wie Ray und Losey – immer gab es, wenn er sich aufregte, einen Anlass –, und er hat sich nicht zum überlegenen Konstrukteur menschlicher Relationen erklären lassen wie Preston Sturges und Hawks. Preminger gehört zu jenen, die sich aus dem Werk allein erklären, wie der Kommunistenfresser Fuller, der Superliberale Aldrich.

Eine ungewöhnlich ausführliche Erklärung zu seinem Kino, die längste womöglich, in der Preminger sich filmästhetisch artikuliert, in der er spüren lässt, er hat womöglich eine Theorie im Kopf, ein Konzept. «*Die alte klassische Filmtechnik schneidet immer auf reaction shots, vor allem in Komödien. Ich denke, das unterschätzt das Publikum. Es ist wie das mechanische Lachen, das man in die TV-Shows steckt. Wenn* John Wayne *in* IN HARM'S WAY Paula Prentiss *berichtet, dass ihr Mann vermisst wird, hätte ich auf ihre Reaktion schneiden können, da sie der Kamera den Rücken zuwendet. Stattdessen dreht sie sich nach ein paar Sekunden um. Es ist meine Überzeugung, dass jeder Schnitt den Fluss des Erzählens unterbricht. Wenn ich einen close-up will, lasse ich die Leute entweder näher an die Kamera kommen oder bewege die Kamera näher an sie heran. Aber immer mit einer Motivierung, nicht wild drauflos. Man kann schneiden, ohne zu offensichtlich zu sein, aber es unterbricht immer die Illusion – ausser, man will einen Schnitt benutzen, um das Publikum zu schockieren. Aber das ist nur eine Theorie, und ich bin ein Feind der Theorie. Übrigens, das war die letzte Szene mit Paula Prentiss in dem Film, und sie wollte so sehr, dass sie gut war, dass sie sich unbewusst in den Knöchel trat. Als die Szene vorüber war, konnte sie plötzlich nicht gehen, und sie wurde ins Krankenhaus gebracht. Sie hatte ihren Knöchel gebrochen, aber sie konzentrierte sich so stark auf die Szene, dass sie es nicht merkte.*»

Die Intensität des Schmerzes von Paula Prentiss, in diesem Moment kommt ihr nur die bei Nana S., bei Anna Karina bei. Später, wenn es ein Wiedersehen geben wird, von Paula Prentiss und ihrem Mann, bereitet Preminger die Szene vor, indem er eine Totale zeigt von einer Strasse in San Francisco, und dann steigt Prentiss, auf dem Weg zum Hafen, in eine Strassenbahn, und es ist eine Ahnung, eine Spannung drin in diesem Moment, die diesen ungewöhnlichen Aufwand mehr als rechtfertigt.

Weil er mit solchen Szenen, *on location* meistens, mehr als genug zu tun hatte, gab es bei Preminger nie Zeit für jene Erklärungssucht, die einem das ganze klassische Hollywood manchmal verleidet. Preminger ist als Regisseur und mehr noch als Produzent ein Spieler, der sich nicht gern

Otto Preminger

Geboren am 5. Dezember 1906 als Otto Ludwig Preminger in Wien, Studium der Rechte und Philosophie, Arbeit mit Max Reinhardt, Schauspieler und Regisseur in Zürich und Prag, Theaterdirektor an der Komödie in Wien; 1935 exiliert nach den USA, Arbeit am Broadway und in Hollywood; gestorben am 23. April 1986

1931 DIE GROSSE LIEBE
1936 UNDER YOUR SPELL
1937 DANGER – LOVE AT WORK
1938 KIDNAPPED
Regie: Alfred Werker, Mitarbeit ohne Credit
1942 THE PIED PIPER *Regie: Irving Pichel; nur Darsteller*
1943 MARGIN FOR ERROR
auch Darsteller
THEY GOT ME COVERED *Regie: David Butler; nur Darsteller*
1944 IN THE MEANTIME, DARLING
LAURA
Darsteller: Dana Andrews (Mark McPherson)
1945 A ROYAL SCANDAL
FALLEN ANGEL
Darsteller: Dana Andrews
WHERE DO WE GO FROM HERE?
Regie: Gregory Ratoff; nur Darsteller
1946 CENTENNIAL SUMMER
1947 FOREVER AMBER
DAISY KENYON
Darsteller: Dana Andrews
1948 THAT LADY IN ERMINE *Regie: Ernst Lubitsch; beendet den Film nach dem Tod von Lubitsch, ohne Credits*
1949 THE FAN / LADY WINDERMERE'S FAN
WHIRLPOOL
Darsteller: José Ferrer
1950 WHERE THE SIDEWALK ENDS
Darsteller: Dana Andrews
1951 THE THIRTEENTH LETTER / THE SCARLET PEN
1952 ANGEL FACE
Darsteller: Jean Simmons, Robert Mitchum
1953 THE MOON IS BLUE / DIE JUNGFRAU AUF DEM DACH / WOLKEN SIND ÜBERALL
STALAG 17 *Regie: Billy Wilder; nur Darsteller*
1954 RIVER OF NO RETURN
Darsteller: Robert Mitchum, Marilyn Monroe
CARMEN JONES
Darsteller: Harry Belafonte
1955 THE MAN WITH THE GOLDEN ARM
Darsteller: Frank Sinatra (Frankie Machine)
THE COURT-MARTIAL OF BILLY MITCHELL / ONE MAN MUTINITY
1957 SAINT JOAN
Darsteller: Jean Seberg (heilige Johanna), Richard Widmark (Dunois)
1958 BONJOUR TRISTESSE
Darsteller: Jean Seberg (Cécile)
1959 PORGY AND BESS
ANATOMY OF A MURDER
Darsteller: Lee Remick
1960 EXODUS
1962 ADVISE AND CONSENT
1963 THE CARDINAL
1964 IN HARM'S WAY
Darsteller: Kirk Douglas, John Wayne, Paula Prentiss, Dana Andrews, Jill Haworth
1965 BUNNY LAKE IS MISSING
1966 HURRY SUNDOWN
«Bat Man» *(TV-Serie, nur Darsteller in zwei Episoden)*
1968 SKIDOO
1970 TELL ME THAT YOU LOVE ME, JUNIE MOON
Darsteller: Liza Minnelli (Junie Moon)
1971 SUCH GOOD FRIENDS
1975 ROSEBUD
Darsteller: Isabelle Huppert
1979 THE HUMAN FACTOR
Darsteller: Nicol Williamson

1
Frank Sinatra in THE MAN WITH THE GOLDEN ARM

2
Isabelle Huppert und Yosef Shiloa in ROSEBUD

in die Karten gucken lässt – nicht nur, weil er manchmal gezwungen ist zu bluffen. Im Notfall ist er freilich immer bereit gewesen, noch eine weitere Karte zu riskieren.

I keep cryin' for more more
Give me more more more ...

Ein Song, gefunden bei Nelson Algren

Der Regisseur als Pokerface, das hat ihn nicht unbedingt beliebt gemacht im Hollywood-Betrieb.

Den Spieler haben vor allem die Jungen von den Cahiers ihm abgenommen, jenes fröhliche Spiel des Naiven, der sich intellektuelle Finten erlaubt in seiner Inszenierung, die eines Foucault, eines Lyotard würdig wären. Noch heute sieht man vielen Filmen der Nouvelle-vague-Regisseure das Bemühen an, hinter das Geheimnis des Premingerkinos zu kommen oder wenigstens in seinem Sinne zu filmen – Godards NOUVELLE VAGUE, Rivettes SECRET DÉFENSE, Rohmers Jahreszeitengeschichten.

Als Spieler ist Preminger ein Mann der frühen Stunde: der Cineast der Schlaflosigkeit. Sein Kino ist das der Morgendämmerung. Jener Stunden, da der Tag sich ankündigt und die Nacht nicht mehr den Schutz bieten kann, den die Heimatlosen der Gesellschaft im Dunkel fanden. Es ist die Stunde, da die Lebenslust nicht mehr zu unterscheiden ist von der Verzweiflung, die Einsamkeit nicht von einem erträumten Aufgehobensein beim andern. Die Stunde vor dem Angriff auf Pearl Harbour, den ein Liebespaar für einen *one night stand* an einem einsamen Strand erlebt, und die Stunde, da Jean Simmons durch die Gänge des leeren Elternhauses streicht wie einst Lady Macbeth. Die Stunde, da Mark McPherson vor dem Bild von Laura sitzt und sich in die Frau verliebt, die er nie besitzen kann. Die Stunde, die Jean Seberg in der grossen Stadt Paris in den Jazzkellern oder in den Halles hinter sich zu bringen versucht.

Sie gelten als diffus in europäischer Sicht, diese Stunden, all die Situationen, die Zustände dazwischen, als unheilvoll, unklar, unentschieden. Für Preminger bringen sie Momente erstaunlicher Klarheit hervor, Sekunden, in denen alles möglich ist. Es sind die Sekunden, da der Spieler zu leben beginnt, sein Leben und all die fremden auch. Da er Vereinigung findet mit den anderen, sein Geschick in den eigenen Händen zu haben wähnt. Man weiss nach diesen Momenten, in jedem einzelnen Film aufs neue, dass Otto Preminger, selbst wenn er oft von den grossen Sujets redet, mehr als von den politischen oder den sozialen Problemen von den Rhythmen, vom Jazz in den Erzählungen, die er verfilmt, fasziniert gewesen ist.

1

Hübsche Mädchen hübsche Dinge machen lassen. Preminger hat sie wahrscheinlich erfunden, die berühmte Regieanweisung, und die jungen Franzosen haben sie zur Formel weiterentwickelt.

2

«Am Morgen kommt der Bauer auf seine Kosten», versicherte Frankie jedem Bauern in der Runde. Und die Karten gingen herum und herum. Und je mehr es auf den Morgen zuging, desto schneller und härter wurde das Spiel, und ein Hauch von Verzweiflung, wie im Zimmer eines unheilbar Kranken, wehte über den hellgrünen Filz, streifte jeden einzelnen Spieler und legte sich schliesslich mit einem dünnen Belag von Zigarrenqualm auf die Hände des Dealers. Jetzt verschworen sich Kartengeber und Spieler gemeinsam gegen den Morgen, um ihn für immer fernzuhalten. Einsätze wurden riskiert, als bedeute ein verlorenes Spiel soviel wie Krankheit oder Tod im Gefängnis, und wenn das Spiel verloren war, wurde der Dealer schon wieder zur Eile gedrängt: «*Karten, Karten.*» Denn die Karten bewahrten einen vor der finsteren Verzweiflung, die Karten liessen einen immer wieder hoffen. Die Karten bedeuteten, dass jeder auf der Welt eine Chance hatte, sein irgendwie verschollenes, längst verlorenes Leben zurückzugewinnen. «Nimm's nicht so schwer, es geht ja nicht um dein Leben», hiess die Philosophie der süchtigen Opfer. Doch jeder wusste, dass er log, wenn er das sagte. Jeder wusste, dass vor jedem Spiel sein Leben neu gemischt wurde. Bis die letzte fette rote Zehn ausgeteilt, der letzte schwarze Bube gefallen war, der gläubig gehortete Zweier am Ende doch nichts genützt hatte und die Pik-Dame bei einem gelandet war, der sie im Spiel vorher gebraucht hätte. «Hätt ich doch bloss diesen einen blöden Fehler nicht gemacht ...» Bis der letzte entmutigte Verlierer seine Karten dem grössten Verlierer von allen hingeworfen hatte.

Nelson Algren,
«Der Mann mit dem goldenen Arm»

Hübsche Mädchen hübsche Dinge machen lassen. Preminger hat sie wahrscheinlich erfunden, die berühmte Regieanweisung, und die jungen Franzosen haben sie zur Formel weiterentwickelt. Wie sie beim Meister bis ins Alter funktionierte, was sie für den Regisseur, den Film, die Frauen bedeutete, davon gibt Theodore Gershuny ein schönes Beispiel:

«In der ganzen ROSEBUD-Crew schaffte später allein *Isabelle Huppert* den Durchbruch, mit ihrem Film LA DENTELLIÈRE ... Als ich sie auf ihrer Pressekonferenz beim New York Filmfestival sah, musste ich an das pummelige schweigsame Mädchen denken, das Preminger als erster hatte vorsprechen lassen. Nun war Isabelle eine schlanke schöne junge Frau und eine erfolgreiche Schauspielerin. Bald darauf sollte sie Violette Nozière für Claude Chabrol spielen und eine der Schwestern Brontë. Und Preminger allein hatte gesehen, was aus ihr werden konnte.

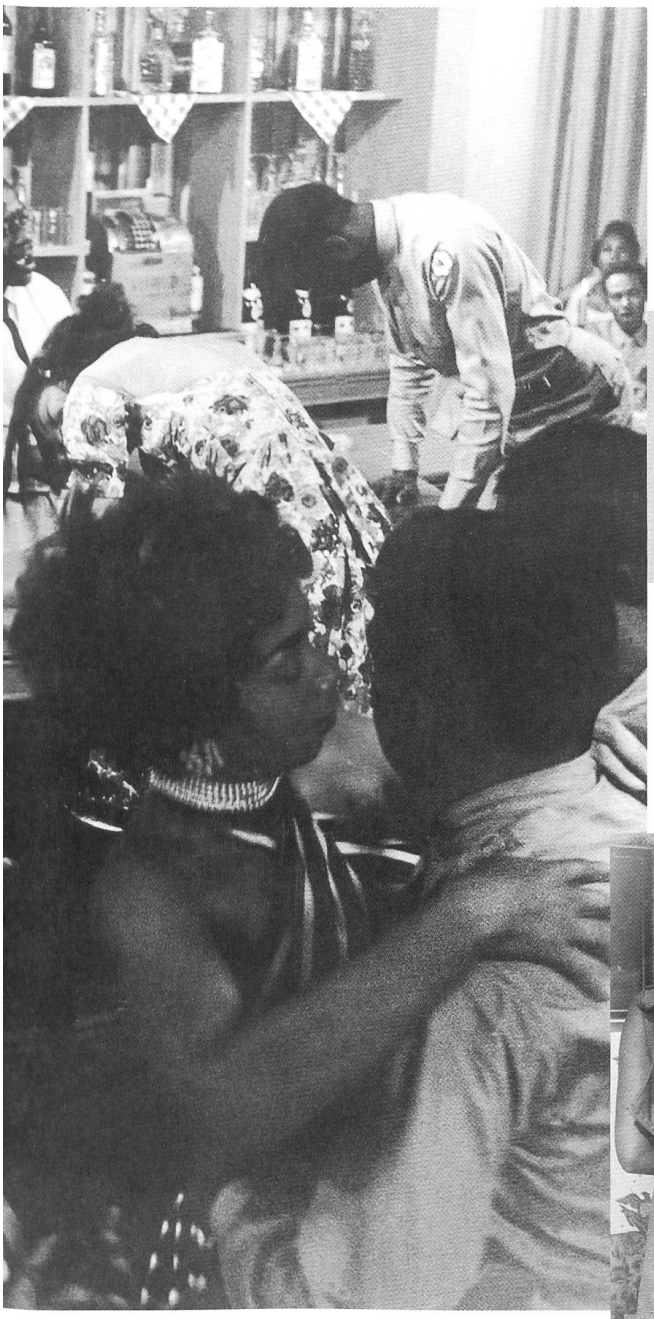
01

1

2

Drei Jahre später trafen sie sich wieder in seinem Büro, unterhielten sich eine gute Stunde miteinander ... Als sie lässig über Paris sprachen, die Familie, das Kino, schien es, als würde ROSEBUD für beide etwas über sein Dahinscheiden hinaus bedeuten, wie eine Kreuzung der beiden Karrieren. Es gab fürwahr einen Moment in Isabelles Entwicklung, da brauchte sie diese Disziplin, bei dem Versuch, ihre Identität zu bewahren in einem grossen unpersönlichen Film. Es würde andere, ROSEBUD vergleichbare Situationen geben, aber in diesem Film war sie allein gewesen, mit zwanzig, und sie hatte überlebt mit einem Gefühl ihrer eigenen Stärke. Nach all dem Ärger hatte, wie ich es sah, der Film nicht mehr bewirkt. Viele Filme bewirken nicht mal dies.»

Das ist ein merkwürdiges Resümee, dieses Lob der Unverhältnismässigkeit, das gleichwohl dem Kino von Preminger voll adäquat ist. Das ein Kino ist, das dem Versagen nur wenig Beachtung



TO PREMINGER PREMINGER PREMINGER

KINO PAR EXCELLENCE

3

1
CARMEN JONES

2
Romy Schneider und Tom Tryon in THE CARDINAL

3
Liza Minnelli in TELL ME THAT YOU LOVE ME, JUNIE MOON

schenkt, aber eine Welt zeigt, in der noch keiner richtig als Sieger daherkam. Gerade weil das Buch von Gershuny den Film ROSEBUD als völliges Desaster darstellt, wird er dem Filmemacher auf wunderbare Weise gerecht. Nie wird es über Otto Preminger ein Buch geben wie den intimen sentimentalen Bericht, den Peter Bogdanovich von seinen Tagen mit John Ford lieferte oder Truffaut von seinen Unterredungen mit Hitchcock.

Das Kino als Frage der Präsenz. Gegenwart ganz und gar. *«Sie sehen»*, zieht Preminger das Fazit aus der ANGEL-FACE-Geschichte, *«ich kann nicht über jeden einzelnen Film sprechen, den ich gemacht habe. Die Kritiker und das Publikum schauen ihn an und sagen, was sie daran mögen. Ich kann das nicht. Es ist nicht meine Art, zurückzugehen in die Vergangenheit und meine alten Filme anzuschauen und sie zu diskutieren. Ich will nicht sagen, das bedeutet eine Tortur für mich – so leicht lasse ich mich nicht martern. Es ist einfach, dass ich es eine Zeitverschwendung finde, und ich hätte viel lieber, Sie würden darüber schreiben, wie ich heute bin! Not dig into my very dark past!»*

Fritz Göttler