

K.Wyborny

The Night of the Hunter - Hochzeitsnacht II
(Beschreibung einer einminütigen Filmsequenz - Ken Jacobs gewidmet)

Die Dame erscheint im Negligé und in Zwielflicht, mit wohl nicht nur unterschwellig erotischer Erwartung, die eine Brautnacht einleiten könnte - in der Nacht des Jägers, der, nachdem er es gestellt hat, sein Wild nun erlegt. Nun dürfte er sie nach Gutdünken verspeisen. Die Dame ist dazu bereit, sie ist bereit ihm ihr kostbares Fleisch zu opfern, ist bereit verspeist zu werden, denn seine Maskulinität blieb nicht ohne Eindruck, und ein neues Kind wäre ein Traum. Und auch wir, die Zuschauer, erwarten die Erlegung des Wildes, in einem voyeuristischen Spiel mit dem Licht. Wird man uns, in der vorigen Szene wurde es leider angedeutet, mit einem dezenten Verlöschen abspeisen, wie es im Kino allzuoft üblich ist, oder einer die Nacht rasch beendenden Abblende?

Diese Begegnung im Bett hätten wir uns gewiß gern gegönnt: die Begegnung der nicht mehr ganz Schönen mit einem Tier. Die Begegnung, wenn man so will, von weiblicher Gutmütigkeit mit dem männlichen Begehren, die Begegnung einer fleischlich-textilen von Kinderwartung gefüllten Konservendose mit der nackten, nur kurzfristig zu sättigenden Männer-Lust, die Begegnung einer leicht Dummen mit einer weit überlegenen, in diesem Falle sogar mörderischen Intelligenz, welcher sie aber per Körper womöglich die Grenzen der Überheblichkeit zu zeigen versteht ... ihr helles Negligé sieht jedenfalls vielversprechend genug aus, die Brüste treten nett hervor und das wagemutige Blond ihrer Frisur sitzt einigermaßen.

Da könnte was Interessantes laufen, die Dame ließe sich knacken, jedenfalls für eine Nacht, worin, unter dem Eindruck wechselseitig empfundener, die Grenzen des Anstands übertretender Erregtheit, sogar eine Verbrüderung zustande gebracht werden könnte. Auch übrigens eine mit der mittlerweile längst stimulierten, im Kino nie ganz zu befriedenden Erwartung der Zuschauer, seien sei nun maskuliner oder femininer Natur, von der wir aber nun lieber schweigen wollen, da täten sich noch größere Abgründe auf als in so einer perversen Hochzeitsnacht. Und siehe da, das Licht, Gottlob verlischt es nicht, was heißt, uns bietet sich weiterhin die Chance, auf unsere Kosten kommen...

Muß man solche Sachen so extrem formulieren? Im Kontext dieses Filmes fürchte ich: Ja. Man muß wohl sogar noch eine Portion schärfer werden: denn der Film - erst das gibt ihm die existentielle Härte, die ihn des Betrachtens überhaupt wert macht - stellt ja den Zusammenhalt von Mann und Frau ganz generell auf eine Weise in Frage, die sich nicht in Art einer Jerry-Lewis-Revolution gegen das Matriarchat weginterpretieren läßt. Von Anfang an wohnt ihm ein sonderbarer Ernst inne, dessen Präsenz die uns gewohnte, mit der Wirklichkeit spielende Verfolgung eines Kino-Schurken in einen mythischen Raum abdrängen will, worin sogar die oft ja wunderbar ausgestellte Komik sofort erstickt.

Denn nun müssen wir uns eine des Heiligen Augustinus würdige Feier der priesterlichen Enthaltensamkeit anhören, in der die Frau seit Eva das Böse repräsentiert, den Urquell des Sündenfalls: ihr Opfer wird nicht angenommen, das Kind liegt in weiter Ferne. Er liebt und haßt sie nicht so sehr, daß er sie töten, daß er sich aus Furcht vor dem Mord mit ihr versöhnen möchte. Sie ist ihm gleichgültig, in seiner von Missionseifer gespeisten Jagd nach dem Geld, das die Früchte des Paradieses in unseren Breiten ersetzt hat. Daß das Geld, um das es in diesem Film geht, in einer Puppe versteckt ist, einer Metapher des, laut Augustinus, durch den Sündenfall per Wehen erst möglich gewordenen Kinds, hat eine gewisse Stringenz: denn die

Tochter wird die durch den Sündenfall erst ermöglichte Ahnenkette, in einem genetischen Reflex, per neuer Sünde fortsetzen wollen. Wobei ganz interessant klingt, daß Robert Mitchum behauptet, er selber habe die Kinder als heimlicher Regisseur inszenieren müssen, weil Laughton sie zu sehr "gehaßt" hätte und deshalb dazu nicht fähig gewesen sei.

Nun, man mag das für verstiegen halten. Aber der Film ist ja bis zur Penetranz theologisch durchtränkt. Und das vorchristlich übermütig-lebensbejahende *'odi et amo - ich hasse und liebe zugleich'* Catulls, hier wird es, den Fingern des Jägers irreversibel eintätowiert, äußerst bewußt auf eine triste christlich-theologische Ebene transponiert, deren Oberfläche man erst mal durchdringen muß. Laughton, der im Stonyhurst College in Lancashire eine jesuitische Grundausbildung bekam, hat ja nicht allein die schockierende Clubszene - mit Augenaufschlag zu Gott dem Herrn: *"There are too many of them ... You can't kill a world"* - in theologischer Perspektive angelegt: ersichtlich soll es mehr als nur eine momentan-kuriose Oberfläche des Lebendigen artikulieren. Es hat eine Präsenz, die auf der gewöhnlichen Verstehensebene nicht mehr nachvollziehbar ist und wohl in der Tat des Blicks in eine religiös verstörte Tiefe bedarf. Und so sehr die Ausführungen dieser Hochzeitsnacht in strikt-dramaturgischer Sicht nur ein Vorwand sind, um eine alberne Frau auf Distanz zu halten, der sich weiter entfaltende Harry-Charakter gebärdet sich doch als Priester auf Missionsreise.

Wobei überdies an diesem Film der stur eingehaltene, ästhetisch bin zum letzten exekutierte Frauenhaß verblüfft, zu dem man eigentlich einen Schlüssel sucht. Denn daß sich darin der Haß Adams artikuliert, dem die Frau durch ihre Verführungskünste das Paradies gestohlen hat, worin wir heute nicht einmal mehr die Früchte Kains ernten, das mühsam durch Ackerbau erworbene Getreide, sondern bloß noch irgendwelches, nach nichts schmeckendes Geld - das klingt doch sehr bemüht. Zumal sich die sonderbar weitgehende Akzeptanz einer sterilen Mütterlichkeit, der in diesem Film der Status von kitschiger Heiligkeit verliehen wird, damit nicht recht vertragen will. Wären von Laughton unter Leidensdruck entstandene homoerotische Bekenntnisse bekannt, würde sich ein solcher Schlüssel natürlich leicht bieten. Daß er von 1928 bis zu seinem Tod mit der Schauspielerin Elsa Manchester verheiratet war, deren bekannteste Rolle *"The Bride of Frankenstein"* blieb, muß dem nicht unbedingt widersprechen, wobei sich in ihrem autobiographischen *"Charles Laughton and I"* (worin nicht zuletzt ihre nicht ganz einfach gestrickte Ehe das Thema ist) vielleicht einiges finden ließe. Wie dem auch sei: durch diesen simplen Schlüssel erführe die Zurückweisung der Frau als Bettgefährtin eine theologische Untermauerung, um Verhaltensmustern, die in jener Zeit als abartig galten (und, im Falle Laughtons, den Karrieretod bedeuten konnten), eine gewisse Augustinus-gestützte Basis zu geben. Wozu gar nicht schlecht paßt, daß man Laughton in den Jahren nach diesem Film mitunter als gefeierten Bibelrezitator wahrnehmen durfte. Fraglos ist Susan Sontags heiter gestimmtes *"Against Interpretation"* generell ein brauchbareres Motto, sich ästhetische Werke (und wohl auch das Leben) zu erschließen, aber hier scheint mir, wie wir gleich sehen werden, jedes den Lauf dieser Hochzeitsnacht illuminierende Detail so klar gesetzt, daß es zur Interpretation offenbar einladen soll und es insofern geradezu eine Tod-Sünde wäre, darüber knapp hinwegzugleiten. Und James Agee, dem von seiner Biographin Belinda Rathborne *"fleeting experiments with homosexual activity and numerous affairs with married woman"* zugeschrieben werden, war von seinem enormen intellektuellen Potential her gewiß die Person, die derlei in einem Drehbuch klar formulieren konnte.

Denn derart abstrus im Inneren der handelnden Köpfe (und zum Teil wohl auch denen der den Film Machenden) beleuchtet, läuft die Sequenz, nachdem die gute Dame mit ihren zertrümmerten Erwartungen aufs Bett sich gestürzt hat, um dort wie eine auf ewig Gefangene oder mehr noch ein waidwundes Tier zu schluchzen, nun rückhaltlos ab:

1.) Mitchum nah auf dem Bett: er erhebt sich in einem Schwenk nach rechts oben, wobei, während man sieht, daß er ein Nachthemd trägt, das Bett aus dem Bild verschwindet, dann knipst er durch den Zug an einem daran befestigten Faden eine Glühbirne an. Einerseits Metapher des Lichts, das unseren Voyeurismus überhaupt ermöglicht, insofern ist es willkommen. Aber in solcher Grelle haben wir es nicht erwartet, mit einer leicht pervers gestimmten schummrig-konventionellen Liebesszene wären wir hochzufrieden gewesen. Die Helle des Lichts ist jetzt sogar eine Enttäuschung, denn es zwingt uns nun, in die Abgründe von Seelen zu schauen, in seiner grellen Nacktheit wird es gewissermaßen spirituell: "*Get up Willa!*"

2.) Halbtotale: Willa liegt zertrümmert im Bildzentrum auf dem Bett, dahinter die Tür, durch die sie den Raum voller Erwartung betrat, daran, hängend auf einem Bügel, das Jacket, mit dem er seinen offiziellen Status abgelegt hat, was den sexuellen Übergriff möglich machte - rechts das Fenster, das sie gerade schloß, damit die Außenwelt nichts sehen und hören kann: jetzt kann sie geschlachtet werden, und das wird sie auch gleich, in einer Art freilich, von der sie sich nichts hat träumen lassen.



Über ihr, die Szene dominierend, die grell-nackte Glühbirne, greller als Gottes Licht - Harry in einem sackartig langen Nachthemd, rechts stehend von hinten, der Hinterkopf von einem an der Wand hängenden, kaum beleuchteten Bild wie von einem angedeuteten Heiligenschein betont (der, wie wir gleich sehen werden, auch Hintergedanken ausdrücken könnte). - "*Harry, what...*" sagt sie, um von ihm barsch unterbrochen zu werden: "*Get up. Go, look at yourself yonder in that mirror!*" wobei er wie ein Gott pathetisch mit gestrecktem Arm nach links auf

einen Punkt außerhalb des Bildraums weist. Offenbar soll sie sich dort als sündhafte Eva wahrnehmen. Er nimmt den Arm herunter, während sie ihn ungläubig anstarrt. - "*Do as I say!*"

- Sie zögert, weil sie zwar erkannt werden will, wie es in der Bibel heißt, aber sie will sich nicht selber erkennen. Sie möchte, daß ihr ihre reale Präsenz, daß ihr die Beweggründe der fleischlichen Lust verborgen bleiben. Erzwungen schaut sie trotzdem in Richtung des bislang virtuellen Spiegels, und dann, wieder mit Blick auf den ihr Körper-Opfer zurückweisenden Gatten, geht sie in einem bedächtigen Linkschwenk, der Harry aus dem Bild entschwinden läßt, zögernd zum nun tatsächlich erscheinenden Spiegel.

Wobei überraschend aber nicht ihr Spiegelbild erscheint, wie jetzt eigentlich erwartet, sondern



eine sonderbar ätherisch wirkende männliche Erscheinung, die verschwindet bevor man begreift, was da geschah - ganz als hätte sich da ein Hoffnungsblitz geregt, der statt einer Frau einen gleichgeschlechtlichen Partner in diesem Spiegel offenbart. Daß es sich um eine Reflexion Harrys handeln muß ("ätherisch" vielleicht, weil nur die Hälfte des Nachthemdes zu sehen ist, wodurch die Gestalt schlanker wird) entgeht einem als Zuschauer in der Kürze vollkommen, man nimmt dieses Bild nur als seltsame Irritation, wenn nicht gar als Inszenierungsfehler wahr.

Denn durch eine winzige nach links führende Kamerafahrt (also jetzt nicht mehr einem Schwenk, was klar macht, daß dies vollkommen bewußt inszeniert ist) wird diese Reflexion sofort wieder zum Verschwinden gebracht, um im Spiegel, ganz wie erwartet, nun die ihre sichtbar zu machen. Auf dem nach dem Sündenfalls häßlich grauen Boden der Erde, auf der

sich ihre bisher vom Bettgestell verborgenen barfüßigen Waden enthüllen. Was eine, im Spiegel brutal verdoppelt, sackartige Plumpheit der Gestalt offenbart, welcher, nun in



ernüchternder Seitenperspektive, das Verführerische abhanden gekommen ist, mit dem sie in der Szene davor auf die Kamera zu ans Bett trat - mit da lockend hervorstehenden Brüsten, über denen das Nachthemd, mit neckischem Brustschleifchen, ein verführerisches Weiß verstrahlte, das durch Sünde befleckt werden möchte. In der Seitenansicht wird es zu einem plump geschnittenen hellen Stück Textil, an dem sich keiner vergreifen will. Vor dem Spiegel schaut sie sich, dies unmißverständlich erkennend, nun an, erkennt sie die Beschränktheit ihrer weiblichen Präsenz, dann - was etwas unbeholfen-befremdlich, wie eine leider nicht mehr rückgängig zu machende, fast noch im zeitraubend naiven Stil Griffiths gestickte unglückliche Inszenierungsidee wirkt - blickt sie an sich hinunter...

Und Blick auf der Boden, nachdem sie sich zurückgewiesen sieht, er verrät ihr - darin bestand wohl die Inszenierungsidee: - die platte Nacktheit der Füße, die Nacktheit Evas vor dem Sündenfall, bevor sie von der Schlange geschmeckt hat, bevor sie begriff, wie man den Mann in Versuchung führt. Sie hätte sich in diesem Moment die Brust abbeißen können, daß sie wie ein Trampel vom Land aufgetreten war, das Negligé und die greifbar präsentierten Brüste hatten offenbar nicht gereicht. Sie hätte sich besser ausstaffieren müssen, um den Mann zum Schlimmen und Bösen zu reizen, sie hätte mit ein paar spitzen Hacken seinen Haß auf das Weibliche anstacheln müssen, um ihm nicht bloß als Landpomeranze zu begegnen. Hatte sie es nicht gewußt?



Sie ahnt nicht, daß grade ihre Barfüßigkeit ihr erst mal das Leben rettete, weil sie einen Rest Gutmütigkeit in Harry wachgerufen hat. Denn das erste seiner im Film auftauchenden Opfer, es trug ja Hackenschuhe, als habe es versucht, die Verführung effektiver zu gestalten, wobei uns die Clubszene verriet, wie so etwas auf Willas nunmehrigen Gatten wirkt. Und die nächsten Sequenzen verraten uns, daß Harry sogar etliche Versuche unternimmt, sie in eine wahnhafte Koexistenz hineinzuziehen. Als er sie dann tatsächlich umbringt, geschieht es weniger in der Verfolgung seiner frauenmörderischen Mission als aus Notwendigkeit, wobei der Mord, in einer unvermittelt erscheinenden traumartig mythisch-kirchlichen Architektur, für ihn erst zu einem mystischen Akt werden muß, damit er ihn überhaupt noch zu begehen fähig ist.

Daß man den Spiegel auch in der Vertikalen zu klappen vermag (so daß man u.U. auch Gott einen Spiegel vorhalten kann?), wird leider nicht weiter ausgenutzt. Aber daß er ein mobiles Modell ist, will uns gewiß verraten, daß es von Harry für genau diesen Zweck eigens dorthin gerollt wurde, daß er diese Szene also (wie der Regisseur) gründlich geplant hat - links daneben ein Tisch mit zwei unklaren Requisiten (die vermutlich irgendeine Wertigkeit haben, auf DVD für mich aber nicht entzifferbar sind), und vorn links ein Stuhl, der wohl nur der Vervollständigung des Ensembles dient und keine weitere Bedeutung annehmen will - es sei denn, daß man sich als Kino-Zuschauer vielleicht virtuell draufsetzen könnte, um diese immer erschreckender werdende Szene in Gedanken (oder wie in einem Traum) als noch "realerer" Teilnehmer zu betrachten.

3.) Nahaufnahme auf einen grimmig-herrischen Mitchum, wobei links von ihm ein Gemälde mit offenbar einem Kavalleristen angeschnitten ist: "Look at yourself!"

4.) Halbtotale mit den beiden (in etwa aus der Perspektive des erwähnten Stuhls), Harry rechts im Hintergrund an der Kamera vorbei Willas Rücken anblickend. Plötzlich wirkt sein Nachthemd ebenfalls sonderbar plump, was der schlank-kräftigen Virilität Mitchums eine von aller Eleganz verlassene, etwas lächerliche Pummeligkeit verleiht, als habe Laughton in einer ironischen Geste versucht, diesem kühnen Helden nun die eigene pummelige Gestalt zu verpassen, die er laut eigenem Bekunden fürchterlich fand. Willa links groß im Vordergrund unmittelbar vor dem Spiegel, zwischen den beiden die Glühbirne, sie hebt den noch auf den Boden gerichteten Blick, um sich anzuschauen. - *"What do you see girl? ... You see the body of a woman, the temple of creation and motherhood. You see the flesh of Eve, that she profaned. This body was meant for begetting children. It was not made for the lust of men."*



Links neben ihm an der Wand der Kavallerist (womöglich General Custer), den man bereits in Anschnitten wahrgenommen hat (einmal als Hintergedanken vielleicht ausdrückenden Heiligenschein). Nun erscheint er komplett als heller Tondo in schwarzer Rahmung, der, in der Kadrierung zwischen Willa und Harry fixiert, eine Bedeutung suggeriert, die sich nicht recht entschlüsseln will. Eine Metapher für die Eroberung Amerikas vielleicht, für das "Macht euch die Welt untertan" - im Rahmen einer Hochzeitsnacht eher ein schwieriger, bemühter Gedanke. Der auf den amerikanischen Puritanismus anspielen mag, unter dessen Zeichen diese Unterwerfung des Landes stattgefunden hat, und der, Amerika nach wie vor deutlich zeichnend, Laughtons Landsmann Charles Chaplin aus dem Land trieb. Und dabei wohl manchen Dialog erzeugte, der dem Geist des hier grad Vernommenen exakt entspricht. "Custer" also als untergehende Ikone? Der Abenteurer, dessen indianertötendes Tun wohl viel Böses erzeugte, der aber auch die reale Basis des heutigen Amerika schuf? Als Westernheld hat Robert Mitchum an diesem Mythos nach Kräften mit rumgestrickt. Aber der Westen, nun ist er gewonnen: der darin sich ins irgendwie noch Positive gewendeten Energie ist ihr ins

Räumliche drängendes Betätigungsfeld verloren gegangen, sie hat sich in eine Jagd nicht mehr nach Land sondern nach Geld transformiert. Daß man Robert Mitchum hier als plumpes Alter-Ego Laughtons in einem idiotischen Nachthemd rumstehen sieht, und nicht als den Westernheld, als der er (für Geld!) manch kühnen Reiter *gespielt* hat, wirkt wie eine gewollt-ironische Demaskierung.

Und davor Eva mit geöffnet dümmlichem Mund, die ihr Mysterium nicht begreifen will. - "*You want more children, Willa?*" - "*I ... no...*" lügt sie. - "*It's the business you have with this man now (???)*, *not to beget more...*" - "*Yes...*" - Nachdem dies geklärt ist, nachdem geklärt ist, daß der Sexus in dieser Ehe keine Rolle mehr spielen wird, wird das Licht ausgeknipst. Der Voyeur kam nicht auf seine Kosten, es ist nichts Spektakuläres passiert, stattdessen wurde nur eine weitere dieser lustigen Eehöllen eröffnet, von denen man meint, daß sie nie und nimmer gutgehen können.

Aber es ist noch nicht vollkommen dunkel: Willas Gesicht verharrt wohl im Schatten, und auch Harry legt sich im leicht Düsternen aufs Bett, das Bild darüber bleibt jedoch illuminiert (zu Beginn der Sequenz ist es weit gedämpfter beleuchtet, insofern könnte man es als Anschlußfehler abtun, als Inszenierungsdefekt also wie die viel zu kurz erscheinende männliche Reflexion).

Nun mag überzogen sein, das Bild deshalb genauer zu analysieren. Aber es ist doch sehr ungewöhnlich, daß Militärbilder als Tondos gerahmt sind, normalerweise wählt man dazu das Rechteck. Im Namen eine gewissen Gradlinigkeit, die noch heute sein Straßennetz und viele seiner Staatsgrenzen dominiert, ist Amerika schließlich erobert worden. Der Tondo ist eher auf Sujets beschränkt, die etwas Heiliges darstellen und, oft in Form eines nah am Herzen getragenen oder auf dem Bürotisch stehenden Medaillons, eine gewisse Süße verströmen sollen. Liegt hier also ein Ausstattungsmangel vor, weil nicht gelungen war, ein Rechteckbild "Custers" zu beschaffen? Dabei wirkt das Schwarz um das Rund dieser Rahmung, als sei es nachträglich als maskierendes Passepartout hinzugefügt, was dem Ganzen etwas Mißlungen-Häßliches gibt, das keinem mit einem Minimum an ästhetischen Empfinden entgehen kann. Wieso aber wird dies nicht, wie zu Anfang, im Zwielflicht verborgen, warum wird es an dieser Stelle sogar extra beleuchtet?

Auch hier sucht man vergeblich nach irgendwas, das sich aus dem präsentierten Geschehen organisch ergeben könnte. Und auch hier liefert eine homoerotische Grundierung wohl einen gewissen Schlüssel. Ich weiß nicht, inwieweit Kavallerieoffiziere (oder gar General George Armstrong Custer mit seinem "Last Stand" am "Wounded Knee") Gegenstand von homosexuellem, eines Heiligenschein werten Begehrens sein können, aber bei einem wie Laughton 1899 im viktorianischen England Geborenen können einen eigentlich nur weit entlegene Faszinationen wirklich überraschen. Die Dominanz, die dieses Bild in dieser Sequenz erhält, ist jedenfalls so erstaunlich, daß sich lohnt, darüber ein wenig nachzudenken.

Denn das würde die Szene zu einem womöglich wirklich gespenstisch lebensnahen Porträt von Laughtons eigener Ehe machen, zu einem stilisierten Abbild der eigenen Hochzeitsnacht. Für das er Robert Mitchum in ein lächerliches Nachthemd gesteckt und mit einem komische Hintergedanken ausdrückenden Heiligenschein versehen hat.

Und auch der nun bereits mehrfach erwähnte Stuhl erhält so im Nachherein eine sonderbare Bedeutung. Denn die Kamera befindet sich nicht exakt in dessen Position, sondern auf einer Achse, die von Mitchum auf einen Punkt zwischen Willa und diesen Stuhl führt. Aber an

genau dessen Ort dürfte sich im Studio der Regiesessel befunden haben, von dem aus Laughton die Inszenierung begutachtete. Währenddessen blickte er also gewissermaßen in einen durch die Szenerie künstlich produzierten Lebens-Spiegel, worin er, mit welchen Gefühlen auch immer, sich wiedererkannte. Nun ist es ja eins der seltsamsten Phänomene unserer Träume, daß wir selber darin gewöhnlich nicht bildhaft erscheinen, obwohl wir das Traumgeschehen unmißverständlich erleben und daran teilhaben - außer mitunter kurzzeitig in einem, ja: Spiegel. Und wenn man der Argumentation bis hierher zu folgen versteht, klingt auch die These nicht unbedingt vermessen, daß Laughton mit dieser Sequenz möglichst präzise einen ihn sonderbar packenden Traum zu verfilmen gedachte, zu dem ihn die Lektüre des Drehbuchs verleitete - komplett mit den vielfältigen Reflexionen, sämtlichen auftauchenden Requisiten, also inclusive des Stuhls, und natürlich dem geheimnisvoll in einen Tondo gefaßten Kavalleristen. Und womöglich ohne, daß ihm die Bedeutung aller Nuancen vollkommen klar war.

5.) In einer Nahaufnahme bedeckt sich Harry mit der Bettdecke, vom Zuschauer und der noch immer vor dem Spiegel verharrenden Willa abgewandt: "*Allright you can get in bed now. Stop shivering.*" Er will jetzt schlafen und von ihr nichts mehr sehen. Er hofft, daß nun das Gesetz der Ehe gesetzt ist - wohl akzeptiert er ihre Körperwärme, nicht aber mehr die feminine Versuchung. Dieses häßliche Bild, es ist ja der Schlußpunkt vieler Ehen, nicht nur der von Homosexuellen geschlossenen, bei denen dieser Punkt indes früher, mitunter wohl bereits vor der Hochzeitsnacht, in Erscheinung treten muß. Die ästhetische Kümmerlichkeit, das wirklich geradezu Häßliche daran - es ist wohl die häßlichste Einstellung dieses Films überhaupt -, verleiht diesem Vorgang, wenn man so will, eine sonderbare Lebenswärme, weil sich alles in einem sträubt, derartiges einer glamourösen Einstellung, die diese von Grund auf beschämende Haltung auch noch "feiert", zu überantworten. Dieser Moment, der vielleicht tatsächlich eine Metapher der Ehe Laughtons mit der Braut Frankensteins ist - denn wie wir sahen, wirkt in die Sequenz traumsicher in diese Richtung angelegt -, ist vielleicht der unstolzeste Moment, den man überhaupt darstellen kann: einerseits will man die Frau nicht, andererseits ist dieses "*Stop shivering*" Ausdruck einer eigenen kreatürlichen Lebensangst, in der man trotz allen Stolzes die Präsenz weiblich-körperlicher Wärme braucht. Daß auch die meisten heterosexuellen Ehen, wie man mancherorts hört, in solche Starre einzumünden pflegen, macht diese Szene, und daß Laughton überhaupt wagte, sie in einen Hollywood-Film einzubinden, noch um ein gesundes Maß menschlich-gespentischer.

6.) Großaufnahme von Willa, stark an einige Szenen Griffiths erinnernd, sie scheint mit nach oben gerichteten Augen zu beten (rechts, hinter dem Hinterkopf, wieder das sonderbare Medaillon mit dem "Custer", von ihr strikt separiert, als seien hier zwei verschiedene, nie mehr zusammenbringbare Welten dargestellt, zwei irreversibel voneinander getrennte Monaden): "*Help me to get clean ... So that I can be, what Harry wants me to be...*" - und nun endlich die vom Zuschauer jetzt längst schon mehr als ersehnte Ablende. Fanatisch versucht sie sich, durch die Umstände zu einer grotesken "Bekehrung" verleitet, in ihre asexuelle Rolle zu fügen, obwohl sie was anderes erwartet hat. In einem für viele Frauen charakteristischen waghalsigen Opportunismus (der, wie manche sagen, in ihre Gene gelegt ist), begreift sie fortan die Ehe als ein Unternehmen Gottes, das ihre Seele retten will und geht nun (als, im Traumsinn verstanden, tatsächlich: "Braut Frankensteins") gemeinsam mit ihm auf Missionsreise. Wobei sie am Ende sogar Harrys Jagd nach ihrem Geld, nach den Früchten des nach dem Sündenfalls durch Arbeit erst wiederzugewinnenden Ertrags, als von Gott inspirierten Katalysator begreift, der sie der Erlösung näher bringt. Was sie dem Mord an ihr -

als Strafe für ihre Sünde, in der sie den Mann in Versuchung führte -, wenn nicht erwartungsvoll, so doch widerstandslos entgegenblicken läßt.

Frau Ehmman: übernehmen Sie!

Hamburg, 24. - 28.9. 2005

© copyright 2005 K. Wyborny
Rungholt 11, 22149 Hamburg, wyborny@typee.de