

### Uralte Sünden in den Senken der Seele

*Dietmar Dath am 13.05.2006 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung*

Brüsk soll es klingen, dem Angeredeten zur Warnung; die leise Klage über bitteren Kummer aber ist dennoch herauszuhören: „I am not an artist“, ich bin keine Künstlerin. Dies ist, nach einem knappen „Thank you“, der zweite Dialogsatz, den Simone Simon als Irena Dubrovna in dem Film „Cat People“ (1942) spricht. Die Figur ist eine serbische Emigrantin in den Vereinigten Staaten, verschlossen, jung und schön. Auf ihrer Seele lastet ein Geheimnis. Weil es ein scheußliches ist, gibt sie acht, nichts davon den naiven und pragmatischen Amerikanern zu verraten, unter denen sie lebt – Menschen wie dem Mann, der sie in jener Eingangsszene beim Zeichnen beobachtet hat und ihr Avancen macht. Nenn mich nicht Künstlerin, um mir zu schmeicheln, sondern laß mich zufrieden; meine Sorgen sind zu unheimlich für dich, mein Schicksal wurde vor Jahrhunderten entschieden. Dein Land ist zu jung, als daß einer wie du mich je verstehen könnte: Das ist die Botschaft, die der Kavalier überhört, weil er glaubt, die Zurückweisung sei Bestandteil des Flirts.

Der in Rußland geborene Filmproduzent Val Lewton, dem wir die beiden Filme verdanken, in denen Irena Dubrovnas Geschichte erzählt wird, hat wie seine seltsamste Heldin stets bestritten, daß er ein Künstler sei – er habe, ließ er einmal wissen, für sein Studio RKO Pictures lediglich weisungsgemäß viel Geld verdient und dabei nichts allzu Korruptes oder Geschmackloses angestellt. Hinterlassen hat er auf diese Weise eine Handvoll schwarzweißer Filme, die das Vermögen des Kinos, vom Bedrohlichen und Garstigen zu erzählen, so reich und berückend illustrieren wie zuvor nur die stummen expressionistischen Werke von Robert Wiene, Ernst Lubitsch oder Fritz Lang, und seither sehr wenige andere. Gemeinsam mit einem halben Dutzend vorzüglicher Autoren und Regisseure, darunter DeWitt Bodeen, Curt Siodmak, Jacques Tourneur, Mark Robson und Robert Wise, prägte Lewton in den vierziger Jahren einen unverwechselbaren, über die Machart jeder bald schon von der Konkurrenz bestellten Nachahmung unübersehbar deutlich erhabenen Stil von schwermütig-suggestiver Schönheit und abstraktem Grauen. Zahllose Dialoge, Bildeinfälle und Schnittfolgen, von denen Menschen, die das Horrorkino lieben, seit über sechzig Jahren schwärmen, hat die sensible Membran der Lewtonschen Imagination aus dem Material herausgefiltert, das erstklassige Handwerker für ihn erfinden durften: „Bis kurz vor Drehbeginn“, erinnerte sich sein Sohn nach dem Tod des Produzenten, „hörte man in Lewtons Büro die Schreibmaschine klappern.“

Wie sein literarischer Gegenpart, der Science-fiction-Verleger John W. Campbell, auf den wesentliche Motive des modernen utopischen Genres zurückgehen, besaß Lewton die Gabe, Mitarbeiter zu begeistern und auf die Ästhetik seines großen dunklen Traumes zu verpflichten. Berühmt (und selbst in einem Film verwendet, nämlich „The Bad and The Beautiful“ von 1952 mit Kirk Douglas als Lewton-Figur) ist der durch verschiedene Zeugen überlieferte Bericht darüber, wie Lewton seinem Stab die Geschichte, aus der „Cat People“ werden sollte, im abgedunkelten Büro erzählte, statt sie bloß vorzulesen oder als Manuskript zu verteilen.

Schwüle Nächte in der Südsee, Familien, in denen Sehnsucht und Schande die Körper bis auf die Knochen abnagen („I walked with a Zombie“, 1943); abscheuliche Verbrechen, die ein Mann auf ein Tier schiebt, weil er sich für seine eigene Ungeheuerlichkeit schämt („The Leopard Man“, 1943); Teufelsanbeter und andere Monster in Menschenmasken mitten in der Großstadt („The Seventh Victim“, 1943, mehr als nur ein Vorbild für Polanskis „Rosemary’s Baby“): Val Lewtons Werke bebildern das Unheimliche, nicht das Drastische. Filmhistoriker und -kritiker haben deshalb mitunter versucht, anhand der Arbeiten Lewtons einen Konflikt zwischen zwei einander angeblich befehdenden Lesarten des Horror-Kinos zu behaupten. Man hat sich dabei gegen die schrille Entsetzlichkeit neuerer Splatterfilme und für den, wie es dann häufig hieß, „psychologischen“ Schrecken, der sich bei Lewton findet, ausgesprochen. Diese wertende Gegenüberstellung ist verfehlt. Denn durchaus gemeinsam ist den Meistern beider Varianten, also einerseits Lewton, der für das stimmungsvolle Halbdunkel steht, wie andererseits etwa George A. Romero, der das Grelle zeigt, daß sie soviel zeigen, wie nötig ist, um den gewünschten Effekt zu erzielen – es geht nur eben um zwei verschiedene Sorten von Effekten. Der Stil Lewtons soll still verstören und lange vorhalten, er ist extensiv angelegt; der von Romero dagegen will stärker aufs Nervenkostüm durchschlagen, schockartig Sicherheiten und Gewißheiten zertrümmern – er ist intensiv gedacht. Kaum sinnvoll ist es, das Genre, dem beide Schulen Erstaunliches, Bewegendes und Bleibendes geschenkt haben, dazu zwingen zu wollen, sich für eine dieser beiden psychodynamischen Grundfarben seiner inneren Konstitution zu entscheiden.

Val Lewton kannte sich in den Techniken und bei den Könnern der anderen Fraktion, für die zu seiner Zeit vor allem die Monsterstreifen des Konkurrenten „Universal“ standen, recht gut aus; so konnte er etwa eine der frühen Leitfiguren des drastischen Horrors, den Schauspieler Boris Karloff, der das Monster in James Whales „Frankenstein“ (1931) gespielt

hatte, von dem „Typecasting“-Fluch erlösen, den diese Rolle für ihren Darsteller geworden war. Lewton setzte Karloff gleichsam kontraintuitiv nun gerade nicht für Abstoßendes, Tobendes und Rohes ein, sondern gab ihm die Möglichkeit, in subtil grotesken Charakterrollen zu brillieren – die Figur des schlaunen, opportunistischen und herzlosen Irrenhausdirektors Master Sims in dem Film „Bedlam“ (1946), einem wahnwitzigen Meucheltableau, das, durchaus ungewöhnlich, nicht auf literarischen, sondern graphischen Quellen basiert (darunter Stichen von Hogarth), ist vielleicht die kälteste und gerade deshalb am Ende, als die Verrückten ihren Kerkermeister zugrunde richten, mitleiderregendste Bestie, die Karloff je gegeben hat.

Geboren 1904 in Jalta als Vladimir Leventon, wurde Lewton 1905 von seiner Mutter nach Berlin gebracht, wo sein Onkel Wolodja als Journalist lebte. 1909 reiste die vaterlose Familie von Bremen mit der „Amerika“ in die Vereinigten Staaten, wo Lewton wie viele stilprägende Größen des Horror- und Fantasy-Genres von Stephen King bis Joss Whedon unter dominanten, willensstarken und extrovertierten Frauen aufwuchs. Seit seinem sechzehnten Lebensjahr lernte Lewton, sich als Journalist und freier Autor an der amerikanischen Ostküste zu behaupten – kleinere Rückschläge wie die Kündigung bei einem Blatt in Connecticut wegen überbordender Phantasie (im Gefolge einer wilden, aber nicht ganz astreinen Reportage über eine Hühnerseuche) konnten den Gedächtniskünstler, der schon als Teenager den mnemotechnisch skelettierten Inhalt eines Buches in wenigen Stunden aufnehmen und mündlich oder schriftlich wiedergeben konnte, nicht lange aufhalten. Mit dreißig Jahren hatte er ein Dutzend Pulp-Romane in verschiedenen Gattungen veröffentlicht, vom Kriminalreißer bis zu der Sorte Reizliteratur, die sich jene mildere Ära unter Pornographie vorstellte. Einer dieser Texte, „The Bagheeta“, erschienen in „Weird Tales“, wo damals auch der Horrorkirchenvater H. P. Lovecraft schrieb, wurde später eine wichtige Quelle für den „Cat People“-Stoff.

Zum Film fand er als Assistent des Kassengiganten David O. Selznick, dem er unter anderem 1939 bei „Vom Winde verweht“ (Lewton: „schwerblütiger Mist“) zur Hand ging. Als Orson Welles mit zwei künstlerisch ehrgeizigen, kommerziell jedoch enttäuschenden Filmen – „Citizen Kane“ von 1941 und „The Magnificent Ambersons“ von 1942 – das RKO-Studio an den Rand des Ruins gebracht hatte, warb man Lewton von Selznick ab und übertrug ihm das als Geldmaschine geplante neue Horror-Ressort für 250 Dollar pro Woche. Drei Regeln sollten bindend sein für das, was ihm dort möglich war: Kein Film durfte mehr als

hundertfünfzigtausend Dollar kosten, keiner durfte länger sein als fünfundsiebzig Minuten, und die Titel sollten aus einem von Lewtons Arbeitgeber erworbenen Vorrat skandalträchtiger Spitzmarken stammen – „I walked with a Zombie“ von 1943, einer der komplexesten, dichtesten und poetischsten Lewton-Filme, heißt so, weil das Studio von einem Revolverblatt die Rechte an einer gleichnamigen „Reportage“ gekauft hatte.

Wie die großen Satiriker antithetisch zum Humor im Herzen die Wunde einer tiefen Untröstlichkeit über Beschaffenheit und Zustand der Menschengattung offenhalten müssen, sind Künstler, die uns erschrecken wollen, zunächst gehalten, uns nicht Angst, sondern Vertrauen einzuflößen, bevor sie ihren bösen Zauber wirken können. Val Lewton hat dies erreicht, indem er mit dem Publikum, unter bestürzend schäbigen Produktionsbedingungen, stets verkehrte wie der vernünftige Erwachsene mit dem aufgeweckten Kind: Man muß die Leute nicht verzärteln, sich nicht durch falsche Süße bei ihnen einschmeicheln; Wachheit und Neugier bringen sie mit, diese Eigenschaften machen sie empfänglich genug. Müßig, sich vorstellen zu wollen, was Lewton mit Technicolor hätte anfangen können. Die aus der Buchstabenwelt der Pulp-Magazine übernommene Trennschärfe von Schwarz und Weiß hat ihm genügt, alle Sinne anzusprechen, nicht nur das Kontrastempfinden für hell und dunkel. Das Blut, das in „The Leopard Man“ (1943) langsam und dickflüssig unterm Türspalt zur Lache wird, ist für uns rot, obwohl wir die Farbe nicht sehen können; im Zaubergarten, wo die Madonna der gebrochenen Herzen in „The Curse of the Cat People“ (1944) wohnt, riecht es nach Brombeeren und Laub, das sich in Rauch auflöst; den Dampf der Duschszene in „The Seventh Victim“ (1943) spüren wir heiß auf Haut und Armen. Lewtons Kino ist synästhetisch, halluzinogen, literarisch und narkotisch. Die Versuche unseres THX- und CGI-Zeitalters, spektakuläre Erlebnisse zu erzwingen, nehmen sich daneben oft genug wie aufdringliches Betteln um Aufmerksamkeit aus.

Viel verstand der Meister von Musik: Mal klappern am Rand der beleuchteten Bühne Kastagnetten, oft singt ein Diensthote, droht eine Wodu-Trommel, summt eine Verlorene ein Wiegenlied. Es sind die Subalternen, Randständigen, Heimatlosen und Zurückgesetzten, die Flüchtlinge, die mit Gefangenschaft, Anomie und Schmerz geschlagenen Gestalten, denen Lewton zum Trost Lieder und Melodien gönnt, in welchen der Unterschied zwischen Popsong und Volksweise sich auflöst. Man mag solche und andere Kunstgriffe sentimental nennen. Vor allem aber waren sie wirksam, ohne Lewtons in seinen sämtlichen

RKO-Filmen verblüffend einheitliche Vision je zu verwässern oder zu kompromittieren.

Ein Avantgardist ist er natürlich nicht gewesen; ja, man könnte zuspitzend sagen, an seiner Arbeit ließe sich besonders klar der Unterschied zwischen den beiden kulturbestimmenden Kunstformen der Hochmoderne aufweisen, zwischen Pop und Avantgarde: Wo letztere selbst noch auf dem Weg ins Museum oder in den Coffee-Table-Bildband den bockigen und heroischen Wahn leben will, mittels Kunst die Zerstörung der Kunst zu betreiben, um, nach den Worten von Vincent Kaufmann, jenseits derselben „eine authentische Form der Kommunikation und – im weiteren Sinne – eine neue Lebensform zu erfinden“, da weiß die beste Popkunst, daß gerade das nicht geht, und verleugnet deshalb lieber schamhaft ihren Kunstcharakter, als unterm Vorwand der Antikunst doch nur wieder zum Kanon beizutragen. Pop ist die gute Fee in der Maske der Hure, die uns den Trost schenkt, daß es zwar keine Erlösung von der Lügenhaftigkeit des Ästhetischen gibt, aber doch mitten im Affenther, im Spektakel, im lärmenden Zirkus Momente möglich sind, an denen der Gaukler eines der Gespenster austrickst, die uns im modernen Alltag peinigen. Für viele solcher Momente in Lewtons Oeuvre mag jene Szene in „The Seventh Victim“ stehen, in der die beiden Helden eine satanistische Kabale entlarvt haben, deren Terror gegen ihre Mitmenschen nichts anderes ist als eine Chiffre für Mobbing, Entlassungsdrohung und andere Greuel des Angestelltendaseins: Die Verschwörer sehen aus wie erwischte Kinder; der Arzt, der ihnen auf die Schliche gekommen ist, hält ihnen ein Zitat aus dem Vaterunser entgegen – „Vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unsern Schuldigern“ –, und der ganze bombastische Ritualaufwand des Teufelsanbeter-Terrors ist mit einem verzeihenden Wort als kleinliche Charaktertücke bloßgestellt. Die Szene ist von allzu aufgeklärten Kritikern als unverständlich oder moralistisch belächelt worden. Dabei enthält sie, mit feiner Zurückhaltung vorgebracht, eine der gescheitesten Lehren, die das Kino des Schreckens erteilen kann: Das Böse ist, bei aller Abgefemtheit oder Berechnung, im Kern nur dumm und kleinlich; unsere wichtigsten Waffen dagegen sind Großmut und Reife, für die Christliches bei Lewton stets steht. Seine Madonna ist eine geläuterte Mörderin, sein Kruzifix in „Cat People“ wird aus den apollinischen Meßwerkzeugen eines Ingenieurs gefertigt, sein Neues Testament ist ein Dokument der Vernunft, kein Manifest des eingeschüchterten Aberglaubens, und seine Kardinaltugend heißt Vergebung.

Wer Lewtons Schaffen verstehen will, wird immer wieder zum Katzenmenschen-Kosmos zurückkehren. „Cat People“ ist nicht nur ein Film,

sondern auch das Fenster in Lewtons Welt, was schon allein daraus erhellt, daß zwei weitere seiner insgesamt neun Horror-Klassiker Motive und Personen aus jenem RKO-Debüt aufgreifen: In „The Curse of the Cat People“ kehrt Irena als Phantom zurück und erreicht, wie man gesagt hat, „eine Art von Erlösung“ (Kim Newman), indem sie ein kleines Mädchen davon abbringt, einen ähnlichen Pfad in die Einsamkeit zu betreten wie den, der ihr Passionsweg war. Und in „The Seventh Victim“ zeigt der Psychiater Dr. Louis Judd, wie in „Cat People“ gespielt von Tom Conway, sich von seiner besten Seite – da er in „Cat People“ stirbt, muß es sich beim später gedrehten Film um die Vorgeschichte handeln. Auch das Motto, das zu Beginn von „Cat People“ das Bild füllt, hat dieser fiktive Dr. Judd verfaßt, es stammt aus seinem unheilverheißend betitelten Buch „The Anatomy of Atavism“: „Wie Nebel sich in den Tälern sammelt, setzt sich uralte Sünde in den Senken der Seele ab, in den Niederungen des Weltbewußtseins.“

„Cat People“ ist ein pessimistischer Film; er handelt davon, daß die schönste Freiheit nichts nützt, wenn sie bloß dazu führt, daß die Menschen einander nicht mehr für voll nehmen und das, woran sie seelisch leiden, nur noch als Erziehungsproblem begreifen können.

Am Filmbeginn steht Irena Dubrovna vor dem Pantherkäfig im Zoo des New Yorker Central Park, getrennt durch Gitterstäbe vom Untier. Alles, was danach geschieht, stellt die Frage, wer hier von wem gefangengehalten wird: das Monster vom Menschen oder der Mensch von seinem eigenen tierischen (im Sinne Dr. Judds: „atavistischen“) Erbe. Der nette Schiffsbautechniker Oliver Reed (Kent Smith) wirbt um Irena und gewinnt sie. Die rührende Liebeserklärung, mit der sie seine Annäherung erlaubt, ist das schlichte Geständnis, sie, die Emigrantin, habe in ihm ihren ersten Freund in Amerika gefunden. Sie heiratet ihn, als er sie darum bittet, und warnt ihn zugleich vor dem Fluch, der infolge der Sünden ihrer Vorfahren auf ihr liegt und der ihr verbietet, Erfüllung in der Liebe zu suchen. Er, gewitzigt vom schon damals um sich greifenden Ratgeberunwesen, hält die Geschichte für eine Metapher – Irena, meint er, ist nicht etwa mit einer inneren Großkatze geschlagen, die durch Leidenschaft blutrünstig wird, sondern braucht einfach Zeit, sich in die eheliche Pflicht zu finden und irrationale Hemmungen abzubauen.

Erst als sie eine kleine Trauerrede darüber hält, wie gern sie ihn in die Arme schließen möchte, fängt er an, ihr zuzuhören: „I envy every woman I see on the street“, sagt Irena, „they’re happy, they make their husbands happy. They lead normal, happy lives. They’re free.“ Kein Druckbild kann die fiebrige Unruhe des osteuropäischen Akzents wiedergeben, mit



dem Simone Simon hier „chäppy“ und „chösbänds“ sagt. Der tumbe Oliver zieht den falschen Schluß: „You need help“, ab geht's zum Therapeuten. Der aber kann Irena auch nicht helfen, denn wie der Gatte behandelt er alles, was sie sagt, rein sinnbildlich, plump allegorisch. Als Irena, erschöpft und zermürbt vom herablassenden Wohlwollen ihrer Kavaliere, endlich beschließt, dem Fluch auf ihre Art zu trotzen, Liebe zuzulassen und die Folgen zu riskieren, ist es zu spät. Oliver hat Trost bei einer anderen gefunden, der braven und willigen Alice (Jane Randolph). Getrieben von Eifersucht und Selbsthaß tötet Irena, zum Panther geworden, den Psychiater, der sich an sie herangemacht hat, und findet vor dem Pantherkäfig durch die Reißzähne des Artgenossen, den sie befreit hat, den Tod.

Man hat die indirekte, viele Bild- und Bedeutungsketten aus „Cat People“ eher umspielende als verlängernde Fortsetzung „The Curse of the Cat People“ gelegentlich als milde, für einen Horrorfilm fast zu freundliche Coda zu den herben Zerrissenheiten und Triebentladungen von „Cat People“ aufgefaßt. Daran stimmt wenig. Der zweite Film greift nicht nur das hypnotische Wiegenlied wieder auf, das Irena in ihren einsamsten Momenten summt – die Musik stammt von Roy Webb, der mit wagnerianischer Konsequenz für „Cat People“ sieben verschiedene Themen komponiert und miteinander verwoben hat. Wichtiger als solche Echos ist vielmehr, daß der zweite Film das moralische Zentrum des ersten, nämlich die gezielte Verächtlichmachung der positivistischen Erzieher- und Normalitätszivilreligion der zeitgenössischen Vereinigten Staaten, noch schärfer ausspricht als jener und dies in eine Fabel kleidet, die keine Zweifel mehr darüber zuläßt, daß die wahren Ungeheuer in den Zumutungen lauern, welche moderne Reihenhaus- und Büromenschengesinnungen dem Geist und der Seele abverlangen.

Oliver und Alice sind verheiratet und haben eine kleine Tochter namens Amy (Ann Carter), die sich weigert, von ihren Tagträumen zu lassen und mit anderen Kindern so artig und konstruktiv zu spielen, wie Daddy das will. In einer Szene ohne Dialog, die uns Amy vorstellt, läuft sie selbstvergessen einem Schmetterling hinterher. Ein Junge, der sich vor ihr großtun möchte, fängt ihn ein, grinst triumphierend, öffnet die Hand – das Tier lebt nicht mehr, der Angeber hat es zerdrückt. Amy flieht die rosigen Mitläufer ihrer Altersgruppe. Sie sucht nicht nach Anschluß, sondern nach Freundschaft und findet sie schließlich im Garten hinterm Elternhaus, wo ihr Irena erscheint, als ruheloser Schemen zwischen Dies- und Jenseits umherirrend. Amy erblickt im Gespenst nicht die Verfluchte, vor der sich die Zuschauer fürchten, die den ersten Film

kennen, sondern die Einsame, also Seelenverwandte. Am Ende, das nicht ohne Tod und Grauen kommt, erlösen die beiden Anpassungsverweigerer einander gegenseitig. Ob es einem bei diesem Film, dem zärtlichsten und traurigsten, den Lewton geschaffen hat, gruseln kann, hängt davon ab, ob man sich schon daran gewöhnt hat, wie steril die erwachsene Wahrnehmungswelt diessseits des magischen Hinterhofs der Kindheit geworden ist. Wer im Großraumbüro oder bei Toys'R'Us keinen Erstickungsanfall fürchten muß, wird „The Curse of the Cat People“ zahm finden; wer jedoch die wandelnden Wellnessmumien fürchtet, die sich durch unsere Konsum- und Verwaltungsbauten schleppen, wird bis zuletzt um Amy bangen.

Die Literatur über Lewton ist seit seinem Tod im Jahre 1951 erst langsam und stetig, dann beschleunigt angewachsen. Eine erste Einführung im Gewand des persönlichen Liebhaberbekenntnisses hat der Schriftsteller Harlan Ellison in Gestalt seines Essays „Three Faces of Fear“ verfaßt (enthalten im ersten Band der Ellison-Werkausgabe von White Wolf Publishing aus dem Jahr 1996), die beste Übersicht über Leben und Werk bietet Edmund G. Bansaks „Fearing the Dark – The Val Lewton Career“ (1995) und eine ausführliche und scharfsinnige Monographie über „Cat People“ von Kim Newman ist 1999 in der „BFI Film Classics“-Reihe des British Film Institute erschienen. Die jüngste Ergänzung zur Lewton-Forschung stammt von dem Kunsthistoriker Alexander Nemerov, der in seiner Studie „Icons of Grief Val Lewton's Home Front Pictures“ (2005) mit zahlreichen aufschlußreichen Einzelbeobachtungen die nicht besonders wagemutige These stützen möchte, Lewtons enorme finanzielle Erfolge („Cat People“ allein spielte fast vier Millionen Dollar ein) erklärten sich vor allem aus dem Zeitklima des Zweiten Weltkriegs und der Massenpsychologie der amerikanischen Heimatfront: Die Angst vor dem indifferenten Wüten des Krieges, so Nemerov, sei durch den intimen Lewtonischen Horror an Ängste vor dem eigenen Inneren angeschlossen worden; der Kurzschluß mache den ästhetischen Effekt.

„I am not an artist.“ War Val Lewton ein Künstler; ein bedeutender womöglich? „She never lied to us“, sagt Kent Smith als Oliver Reed am Ende von „Cat People“ über Irena, die er für eine Künstlerin gehalten hat, als er sie kennenlernte, und der er nun, da sie tot ist, dieses hochambivalente letzte Kompliment macht. Val Lewtons Filme geben bei aller Phantastik, allem Haarsträubenden und Spekulativen, das in ihnen lebt, nie das Verlangen ihres Schöpfers preis, mitten durch den billigen, schönen und grusligen Schein hindurch, ja gerade mit seiner Hilfe die Wahrheit darüber zu sagen, wie dunkel und kalt es um uns ist, von dem



Moment an, da wir auf die Welt kommen, und wie sehr wir uns anstrengen müssen, damit es, solange wir da sind, für kurze Zeit etwas heller wird, etwas wärmer und wohnlicher.

