

## Drin bleiben: Zur Kadrange in Ida Lupinos Regiearbeiten

Von Johannes Binotto

»[...] the shifting question of the meaning of centrality and marginality, the question of what is inside or outside the circle, is not rhetorical and psychoanalytical, it is also, fundamentally and crucially, political.«

Shoshana Felman<sup>1</sup>

Von einem jener Anlässe, die zum High-Society-Leben einer erfolgreichen Sportlerin gehören, kommt die junge Tennisspielerin Florence Farley (Sally Forrest) betrunken heim. Während ihre Mutter Millie (Claire Trevor) ihr aus dem Abendkleid hilft, entspinnt sich zwischen den beiden Frauen ein Dialog, in dem die Tochter all das einzusehen und auszusprechen beginnt, was der Zuschauer schon längst beobachtet hat, nämlich dass der Erfolg der Tochter vor allem der Wunscherfüllung ihrer ehrgeizigen Mutter dient.<sup>2</sup> »Oh no, I'm just beginning to wake up«, meint Florence denn auch doppeldeutig auf den mütterlichen Ratschlag, sich doch endlich schlafen zu legen. Die Gefangene sieht im nächtlichen Rausch ihre Situation weit klarer als bei Tag. Der Schwips hat einen ernüchternden Effekt.

### Da-Da-Spiele

Diese Szene im letzten Akt von Ida Lupinos Melodrama *HARD, FAST AND BEAUTIFUL* (1951) ist offenkundig ein Vertreter dessen, was im Theater als »Anagnorisis«, als Moment des (Wieder-)Erkennens bezeichnet wird: Die Tochter erkennt die Manipulationen der Mutter, die Mutter ihre eigene Abhängigkeit vom Erfolg der widerspenstigen Tochter. Indes dient vor allem eine buchstäbliche Kleinigkeit in dieser Szene als faszinie-

render Hinweis auf jene sowohl bei Tochter wie Mutter bahnbrechende Erkenntnis der eigenen Gefangenschaft: Die betrunkene Florence hat ein kleines Stofftierchen von ihrer Abendveranstaltung mit nach Hause gebracht, das sich aufziehen lässt, um dann über den Deckel eines Koffers zu wackeln, bis zum Rand. Doch ehe das Spielzeug hinunterfällt, rückt die Tochter es wieder an den Anfang und lässt es erneut dem Rand zu kriechen, immer wieder – so lange, bis die gespannte Feder in seinem Innern abgelaufen ist und das Tierchen stockend stehen bleibt. In dieser scheinbar nebensächlichen Handlung, die parallel zum Dialog zwischen Mutter und Tochter geschieht, ist das eigentliche Zentrum der Szene zu erkennen.<sup>3</sup> Denn unweigerlich erscheint uns das mechanische Spielzeug, das sich sinnlos vorwärts bewegt und immer wieder von vorne anfangen muss, als Metapher für die Situation der Tochter, die – statt ihren eigenen Weg gehen zu dürfen – Marionette an den Fäden der Mutter bleibt. Das Stofftier, das immer wieder neu davonzugehen versucht, scheint damit auch das exakte Gegenstück zu jener Fadenspule zu sein, die Sigmund Freud in seinem Text »Jenseits des Lustprinzips« als Teil des berühmten Fort-Da-Spiel beschreibt: Um die Unverfügbarkeit der abwesenden Mutter zu verkraften, wirft dort das kleine Kind – begleitet von den Lauten »o-o-o-o« (für fort) und »da« – eine Fadenspule aus seinem Bettchen, um diese anschließend wieder zu sich zu ziehen.<sup>4</sup> Statt den Verlust passiv zu erleiden, erlaubt die Fadenspule, diesen aktiv selbst zu inszenieren. Die Spule wird damit zum Werkzeug sowohl einer Bemächtigung als auch der Aggression gegen die Mutter: »Ja, geh'

nur fort, ich brauch' dich nicht, ich schick dich selber weg.«<sup>5</sup> Im Gegensatz dazu symbolisiert bei Lupino das immer wieder zurückgeholte Spielzeug indes gerade nicht das Fehlen, sondern das Persistieren mütterlicher Macht. Die Mutter ist nie fort, sondern immer da. Eben dies wird jedoch für diese selbst zum Problem werden. Nicht nur die Tochter steckt im Netz der Mutter fest; die Mutter hängt ebenfalls an den Fäden der Tochter. So steht das sich vergeblich abstrampelnde Spielzeug denn mindestens so sehr auch für die Verzweiflung der Mutter, deren hartnäckiges Bemühen, nur das Beste zu erreichen, nie erfüllt werden wird. Egal ob Tochter oder Mutter: Hier wie dort bleiben ihre Versuche, aus den herrschenden Verhältnissen wegzukommen, eine vergebliche Sisyphos-Arbeit. Umsonst müht man sich ab, macht weiter, bis irgendwann die Kraft versiegt, bis die Mechanik des Spielzeugs ihren Geist aufgibt.

Wer die Hollywood-Melodramen der 1950er gut kennt, kann in diesem über den Koffer wackelnden Spielzeug darüber hinaus eine Vorwegnahme jenes Spielzeugroboters aus Douglas Sirks *THERE'S ALWAYS TOMORROW* (Es gibt immer ein Morgen) von 1956 erkennen. Auch dort fungiert das Spielzeug als Sinnbild für den unglücklichen Protagonisten und dessen vergebliches Begehren nach einer erfüllenden Existenz: Am Höhepunkt der Verzweiflung in Sirks Film, als sich der Traum des Spielzeugfabrikant Clifford Groves (Fred MacMurray) von einem besseren Leben endgültig zerschlägt und die große Liebe seines Lebens sich für immer von ihm verabschiedet, bleibt der gebrochene Mann in seiner Fabrik zurück, den Rücken uns zugewandt.



**HARD, FAST AND BEAUTIFUL:** Das Spielzeug als Allegorie; **THERE'S ALWAYS TOMORROW:** Der Roboter rollt ins Off

Hinter seinem Rücken auf dem Werktisch der Fabrik aber sehen wir seine neueste Innovation, den Mini-Roboter, über die Platte wackeln, aus dem Bildrand hinaus und damit auf die Tischkante und mithin auf sein sicheres Ende zu.

Fast möchte man annehmen, Douglas Sirk habe hier die Szene aus *HARD, FAST AND BEAUTIFUL* im Kopf gehabt, um sie in seinem eigenen Film nachzustellen und deren allegorische Funktion noch stärker hervorzuheben, indem er das Spielzeug buchstäblich in den Vordergrund rückt. Umso mehr aber gilt es angesichts dieser auffäl-

ligen Analogie zwischen diesen beiden Szenen, auf deren Unterschiede näher einzugehen. Denn während das tragische Pathos der Szene bei Sirk darin besteht, dass das Spielzeug sich aus dem Bildausschnitt hinaus ins sogenannte *hors-champ* bewegt und damit also nicht nur vom Tisch, sondern aus dem Filmbild selbst hinausfällt, wird bei Lupino genau dieses Über-den-Rand-Gehen verhindert. Geht es bei Sirk also darum, wie das Filmbild regelrecht *übertreten* wird, ist in *HARD, FAST AND BEAUTIFUL* solch eine Überschreitung nicht möglich. Florences Hand, die das Spielzeug immer schon zurückzieht, noch bevor der Stoffpanda abstürzen könnte, bewahrt mit dieser Geste zudem die Integrität der filmischen Kadra-ge. Ein Außerhalb des Filmbildes, ein *hors-champ*, gibt es bei Lupino – im Gegensatz zu Regisseuren wie Sirk – nicht. Dieses Fehlen des *hors-champ* scheint Lupinos Melodrama auf den ersten Blick noch auswegloser zu machen als dasjenige Sirks. Vielleicht zeigt sich darin aber auch einfach eine Haltung, die klarsichtiger und unsentimentaler ist, sich dabei aber trotzdem auf nüchterne Art der Zukunft zuwendet.

In der Tat schlage ich vor, diese unauffällige Szene bei Ida Lupino exemplarisch für den eigenwilligen Umgang dieser Regisseurin mit Bildausschnitt und *hors-champ* und als überragendes Beispiel dafür zu lesen, welche mithin ethischen Implikationen an dieser scheinbar bloß formalen Eigenschaft ihrer Filme hängen. In der Kadra-ge bei Ida Lupino, so meine Behauptung, äußert sich nichts Geringeres als ein ganz eigenes, nüchternes und desillusioniertes, dabei aber durchaus nicht verzweifelteres Verständnis unserer Existenz.<sup>6</sup> In den Bild-Einstellungen Lupinos, so könnte man in Anlehnung an die prägnante Formel Gertrud Kochs sagen, zeigt sich ihre Einstellung zur Welt.<sup>7</sup>

### Gegen das Pathos des *hors-champ*

In seinem grundlegenden Text »Malerei und Film« weist André Bazin darauf hin, dass das Filmbild (im Gegensatz zur Malerei) immer auf das verwiesen bleibt, was sich außerhalb des Bildausschnitts befindet. So ist nämlich der Rand des

Filmbildes keine fixe Grenze, wie es der Rahmen eines Gemäldes ist: »Die Umgrenzung der Kinoleinwand ist kein »Rahmen« des Kinobildes, wie die technischen Begriffe manchmal glauben machen, sondern ein Kasch, eine Abdeckung, die nur einen Teil der Realität freilegen kann. Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal.«<sup>8</sup>

Während ein Gemälde dort zu Ende ist, wo der Maler aufgehört hat zu malen, kann die Filmkamera – etwa mittels eines Schwenks – sogleich jenen Teil des Raums ins Bild bringen, der vorher noch außerhalb des Bildausschnitts lag (um den Preis freilich, dass im selben Zug das, was sich vorher im Bild befand, nun aus dem Bildfeld ins *hors-champ* rückt). Aber auch dort, wo die Kamera sich nicht bewegt, verlängert der Filmbetrachter einen nur im Ausschnitt gezeigten Raum über die Ränder des Bildfeldes hinaus. So wie man von einer Aussicht vor dem Fenster zwar nur jenen Teil sieht, den die Fensteröffnung uns zeigt, wir aber wissen, dass die Landschaft sich über die Ränder des Fensters erstreckt, so sind auch die Räume des Films nicht einfach am Rand der Leinwand fertig. Geht etwa in einer Szene eine Figur aus dem Bild, ist das für den Zuschauer nicht beunruhigend, sondern man wird davon ausgehen, dass die Figur sich einfach in einen anderen Teil des Handlungsraumes bewegt hat, der mit nur einem Schwenk oder mit nur einem Schnitt wieder ins Bild gebracht werden könnte. So ist denn das gängige Schuss-Gegenschuss-Verfahren in Dialogszenen, bei denen die Kamera zwischen zwei Sprechern hin- und herschneidet, eine Technik, um diesen Wechsel zwischen Innerhalb und Außerhalb, zwischen Bildfeld und *hors-champ* zu organisieren: Sehen wir in der ersten Einstellung (dem sogenannten Schuss) den Sprecher im Bild, während sich derweil der Angesprochene im *hors-champ* befindet, so kehrt der Gegenschuss das Verhältnis um und zeigt nun den Angesprochenen im Bild und rückt dafür den Sprecher ins *hors-champ*. Es ist diese dem



Film wesentliche Dialektik zwischen Ins-Bild-Setzung und Aus-dem-Bild-Rückung, zwischen *champ* und *hors-champ* und die Art und Weise, wie diese beiden Positionen dialektisch »vernäht«<sup>9</sup> werden, welche die Kohärenz und Konsistenz des filmischen Raumes garantiert.

Und doch haftet, wie Gilles Deleuze argumentiert hat, dem *hors-champ* überdies etwas Bedrohliches an, insofern dieses nämlich ebenfalls auf ein unmögliches Außerhalb verweisen kann, das sich nicht mehr in die oben beschriebene Dialektik einnähen und damit befrieden lässt: »Zum einen bezeichnet *hors-champ* das, was woanders, nebenan oder im Umfeld, existiert; zum andern zeugt es von einer ziemlich beunruhigenden Präsenz, von der nicht einmal gesagt werden kann, dass sie existiert, sondern eher, dass sie insistiert oder verharret, ein radikales Anderswo, außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit. Sicher vermischen sich diese beiden Aspekte des *hors-champ* ständig.«<sup>10</sup>

Es ist dieses beunruhigende, absolute *hors-champ*, in das bei Douglas Sirk der Spielzeugroboter watschelt und es ist dieses »radikale Anderswo«, dieses »dort, wo es immer ein Morgen gibt« (wie man den Filmtitel *THERE'S ALWAYS TOMORROW* ja auch verstehen könnte), auf welches Sirks Melodramen insgesamt abzielen – als Ort eines offenkundig unmöglichen, sich nie erfüllenden Begehrens.<sup>11</sup> Die bei Sirk immer wiederkehrende »magnificent obsession« (um auf einen weiteren seiner Filmtitel anzuspielen), ist die nie gestillte Sehnsucht nach einem Jenseits.

Es ist eben dieses Pathos des *hors-champ*, dem sich Ida Lupino verweigert und das sie in Filmen wie *THE BIGAMIST* (Der Mann mit den zwei Frauen; 1953) einfühlsam, aber gleichwohl unmissverständlich kritisiert. Dort lässt sich ein Mann auf einer Touristentour durch das Villenviertel der Hollywoodstars in Beverly Hills von der vor dem Fenster des Autobusses vorbeiziehenden Aussicht auf ein anderes Leben verführen. Wie schön es doch wäre, jenseits des Gewohnten noch einmal neu anzufangen, ein anderes Leben zu führen, eine andere Familie zu haben. Am Ende aber wird

der Bigamist aufwachen und einsehen müssen, dass es ein Leben im separaten Anderswo nicht geben kann. Spätestens im Gerichtssaal kommt alles raus und die beiden Frauen, die nichts von einander wussten, treffen endlich in einem Raum zusammen. Der Traum vom Anderswo zerplatzt, doch nur so kann man überhaupt jene Möglichkeiten erkennen, die man tatsächlich hat. Dieser Einsicht entspricht auch Lupinos Kadrage. In ihrem Umgang mit dem Bildausschnitt setzt die Regisseurin der melancholischen Idealisierung des *hors-champs* – als einem Ort unverwindbaren Verlusts – das nüchterne Insistieren auf den Bereich des Möglichen entgegen. Wie aufreibend dieses Verbleiben im Bereich des Möglichen freilich sein kann, zeigt *THE HITCH-HIKER* (1953) eindrücklich: Der Thriller über zwei Freunde auf der Reise durch Mexiko, die von einem psychopathischen Killer gezwungen werden, ihm bei der Flucht zu helfen, wäre vom Setting her ein *road movie*, entpuppt sich aber als klaustrophobisches Kammerstück auf engstem Raum. In den Aufnahmen im Wageninneren füllen die Figuren das Bildkader bis zum Rand; ein Außerhalb zieht höchstens als Rückprojektion vor den Wagenfenstern vorbei. Egal wie weit weg man zu fahren versucht, im Auto drin sitzt man umso enger zusammen – so zeigen es die kompakten, geradezu hermetischen Einstellungen. Und doch ist Ausbruch keine Option. Wenn sie egoistisch genug wären, so mokiert sich an einer Stelle der Killer über seine Opfer, dann wäre einem von ihnen bestimmt die Flucht gelungen – »but you kept thinking about each other.« Zusammenhalt erscheint dem Bösewicht nur als Falle, aus der man abhauen muss. Der Film aber wird am Ende den beiden Freunden Recht geben. Das Schlussbild gehört ihnen, Arm in Arm.

Die Lektion, die Lupinos Filme bereithalten, wäre demnach die: Statt sich ins unmögliche *hors-champ* zu fantasieren, gilt es, mutig auf dem *champ* zu bleiben. Im Gegensatz zu Bazin, der das Filmbild insgesamt als zentrifugal bestimmt, zeigt sich der ungewöhnliche filmische Blick Lupinos offenbar gerade darin, dass sie sich weniger für diese übliche Bewegung aus dem Bildfeld hin-



HARD, FAST AND BEAUTIFUL: Florence als Schatten; Väterliches Genießen von Ferne

aus und vielmehr für die zentripetale Bewegung ins Bildfeld hinein interessiert. Es ist darum besonders sprechend, dass sich das Melodram von HARD, FAST AND BEAUTIFUL ausgerechnet auf und an Tennisplätzen abspielt: Das Tennisspiel, bei dem bekanntlich Sieg oder Niederlage davon abhängt, ob der Ball ins Feld trifft oder nicht, er-

hebt die Logik des *champ* zur absoluten Regel. Die beiden Frauen, Florence und ihre Mutter Millie, haben das verstanden. Sie bleiben denn auch, so wie der mechanische Spielzeugpanda in der eingangs beschriebenen Szene, in weiten Teilen des Films betont innerhalb des Kaders. So ebenfalls in der unmittelbar auf diese Szene folgenden Sequenz, wenn die Mutter am Sekretär in der Hotelsuite die Korrespondenz ihrer Tochter erledigt, während diese im Zimmer auf und ab geht.<sup>12</sup> Die Rückwand des Schreibsekretärs, die einen Teil unseres Blicks auf die Szene blockiert, fungiert dabei als zusätzliche Markierung, die das gemeinsame Feld von Mutter und Tochter absteckt (vgl. Abb. S. 121). Umso auffälliger ist, dass im Gegensatz dazu jene (wenigen) Filmszenen, die das *hors-champ* betont ins Spiel bringen, lauter Szenen der Männer sind: So sehen wir etwa eine Trainingseinheit von Florences neuem Trainer Fletcher Locke (Carleton G. Young), bei der nur er im Bild gezeigt wird, derweil die Spielerin während der ganzen Szene außerhalb des Bildausschnitts bleibt und nur als Schatten an der Wand gezeigt wird. Natürlich drückt sich in solch einer *Mise-en-scène* bereits aus, wie wenig echtes Interesse der Trainer an seinem Schützling hat: So wie die Spielerin nur ein Schatten an seiner Wand ist, als so ersetzbar nimmt er sie wahr (was sich am Ende des Films prompt bestätigt, als sich Fletcher Locke unmittelbar nach Florences letztem Sieg bereits eine neue Protégée anlacht). Am eindeutigsten mit einem melancholischen Pathos des *hors-champ*

assoziiert aber ist Florences schwer kranker Vater Will Farley (Kenneth Patterson), der die Spiele seiner Tochter immer nur aus der Ferne übers Radio mitverfolgen kann. Auffällig ist dabei die sich deutlich auf seinem Gesicht abzeichnende Befriedigung, die der bereits todgeweihte Vater dabei empfindet, in Abwesenheit vom Erfolg der Tochter zu hören. Solche Lust findet er im Schlafzimmer mit Florences Mutter schon längst nicht mehr. Dort stehen sogar die Ehebetten nicht mehr nebeneinander, sondern Kopf an Kopf: Man lebt in getrennten Felder. Damit entpuppt sich denn auch der Vater nicht nur als Opfer, das vom Ehrgeiz der Mutter ins Abseits, ins *hors-champ* gedrängt wurde. Vielmehr scheint er aus eben dieser Abwesenheit eine melancholische Lust zu ziehen. Die Selbstgerechtigkeit, mit welcher er auf dem Sterbebett seiner Gattin Millie vorwirft, sie sei von ihrem Weg abgekommen, und sich dann demonstrativ von ihr abwendet, wirkt überdies als einigermaßen verlogen. Dass es allzu einfach ist, sich narzisstisch auf den verlorenen Posten des *hors-champ* zurückzuziehen, hat im Gegensatz zu Florences Vater deren Verlobter viel besser verstanden: Dieser bleibt – anders als der Vater – trotz aller Kränkungen beim finalen Tennisspiel anwesend. Er hat begriffen: Man muss am Feld bleiben.

Es ist denn in diesem Zusammenhang wohl kein Zufall, dass der kurze Cameo-Auftritt von Ida Lupino selbst ebenfalls nicht jenseits, sondern am Tennisfeld stattfindet: In einer kurzen Einstellung sehen wir sie (mit dem Schauspieler Robert Ryan an ihrer Seite) als applaudierende Zuschauerin.<sup>13</sup> So endet der Film nicht außerhalb, sondern dezidiert auf dem Spielfeld: Alleine sitzt die Mutter Millie am Schluss des Films auf der Tribüne, während der Wind den Abfall des vergangenen Spiels über den Platz bläst. Die Kamera aber fährt langsam zurück auf den Rasen, auf dem noch immer die Geräusche der Tennisbälle zu hören sind, obwohl schon gar niemand mehr da ist – eine Szene mithin, die in verblüffender Weise bereits die berühmte Schlusszene von Michelangelo Antonionis *BLOW UP* (1966) vorwegnimmt. Desillusioniert und verkatert bleibt die Mutter zurück. So weit,

so bitter. Die Bewegung der Kamera aber zeigt an, wohin der Weg gehen muss: zurück auf den Platz. So ist dieses Schlussbild denn vielleicht auch gar nicht so verzweifelt, wie es einem zunächst scheinen mag, sondern bloß besonders nüchtern. Die Illusionen eines ganz neuen Lebens, eines »radikalen Anderswo« haben sich zerschlagen. Nun gilt es, aufzuwachen und dort weiterzumachen, wo man sich tatsächlich befindet. Inwiefern dies Millie gelingen wird, lässt der Film zwar offen, sein Schlussbild aber, das noch einmal das Spielfeld zeigt, macht deutlich, wo eine mögliche Zukunft stattfindet: nicht im unmöglichen Außerhalb des *hors-champ*, sondern im Innerhalb des Kaschs des Möglichen.

### Zurück finden

Aufmerksam geworden auf diese eigentlich ethische Dimension der Kadrange bei Ida Lupino, fällt uns auch in ihren anderen Filmen auf, wie ihrem Umgang mit Bildfeld und *hors-champ* eine Kommentarfunktion zukommt. So ließe sich etwa *OUTRAGE* (1950) als Studie darüber beschreiben, wie Gewalt an Frauen nicht zuletzt bedeutet, aus dem Bildfeld ins *hors-champ* gedrängt zu werden, und welche Anstrengung es braucht, sich zurück ins Bild zu wagen. Zu Beginn des Films gehören die Einstellungen noch ganz der Protagonistin Ann Walton (Mala Powers): Die erste Szene ist über die Theke eines Fastfood-Standes auf der Straße gefilmt, dessen Aufbauten – die zwei Holzsäulen, die das Dach stützen – als zusätzlicher zweiter Rahmen im Filmbild fungieren. In eben dieses doppelt gerahmte Bild tritt Ann Walton, indem sie sich zwischen die beiden bereits an der Fastfood-Theke stehenden Personen stellt. Derart nun sogar dreifach, nämlich vom Rand der Leinwand, von den Säulen des Essensstandes sowie von den beiden anderen Figuren gerahmt, bildet Ann das absolute Zentrum der Kameraeinstellung. Buchstäblich in den Fokus gerückt, wird sie dadurch aber auch zum begehrenswerten Objekt für den Fastfood-Verkäufer in seinem Stand. So zeigt uns eine spätere Szene ebenfalls, wie der Fastfood-Verkäufer durch die Rahmung seines Essensstan-



des hindurch zuschaut, als Ann spätabends aus jenem Bürogebäude auf der anderen Straßenseite kommt, in dem sie arbeitet. Offenkundig selbst-reflexiv verweist die Inszenierung auf eine Kinosituation: Wie der Filmzuschauer im Saal sitzt der Verkäufer in seinem Wagen und betrachtet



OUTRAGE: Kino-Situation

die Umgebung wie den Screen der Leinwand, auf dem begehrenswerte Körper auf- und abtreten. Und wie die Zuschauer im Kino scheint der voyeuristische Verkäufer gleichfalls selbst für die Augen der Figuren offenbar unsichtbar. Ann jedenfalls geht auf der Straße vorbei, ohne ihn zu bemerken, obwohl ihr doch der noch erleuchtete Essensstand eigentlich auffallen müsste. Wie im Kino sitzt auch hier der Betrachter im absoluten *hors-champ*, abgeschirmt durch jene vierte Wand, die Zuschauerraum und Bühne trennen. Und doch mag der Verkäufer sich mit dieser passiven Außenseiterrolle nicht begnügen, sondern will sich dieser vor seinen Augen vorbeiziehenden Fantasie bemächtigen – jedoch nicht etwa, indem er selber ins Bild tritt, sondern vielmehr umgekehrt, indem er den begehrten Körper zu sich ins Außerhalb zieht. Erregt durch jene Frau, die er jeden Tag auf dem Screen seines Privatkinos sieht, mit

der er aber nie wirklich in Kontakt treten kann, verfolgt er sie durch die nächtlichen Straßen und vergewaltigt sie schließlich. Diese Vergewaltigung aber findet im nicht einsehbaren Bereich des Bildes statt, verborgen hinter der Ecke eines Holzhauses, dessen Bewohner gerade noch nach-

schauen ging, woher der Lärm auf der Straße stammt, nun aber sein Fenster wuchtig schließt: das Kasch wird zugemacht, das *hors-champ* wird versiegelt und Ann ist hilflos darin gefangen. Die Situation erweist sich sogar also noch perfider, weil sich die verdeckende Hausecke nämlich in der Bildmitte befindet: Wäre da also nicht die Wand, die unseren Blick abschirmt, würde die Vergewaltigung im Zentrum des Bildes sichtbar. Die Verdrängung der Gewalttat ins *hors champ* hinter den Kulissen erweist sich so als nur noch willkürlicher. Natürlich ist die Entscheidung, den eigentlichen Akt der Vergewaltigung nicht zu zeigen, den Holly-

wood-Zensurbestimmungen der Zeit geschuldet, die eine explizitere Darstellung nicht erlaubt hätten.<sup>14</sup> Trotzdem zeigt sich in dieser Verschiebung der Gewalt ins Außerhalb genau das, was sie auch dem Opfer zufügt: Ausschluss.

Das sich perpetuierende Trauma des Missbrauchs, so wird OUTRAGE nicht müde zu zeigen, besteht nämlich nicht zuletzt darin, dass er die Opfer von der Welt isoliert. Als am Tag danach Anns Verlobter sie besuchen will, schaut sie seiner Ankunft von ihrem Fenster aus zu und schließt sogleich die Tür ab. Aus der ehemals in der Welt agierenden Ann ist eine ausgeschlossene Betrachterin geworden. Als sie das erste Mal wieder aus dem Haus geht, scheint sich eine unsichtbare Wand zwischen ihr und ihrer Umgebung aufgebaut zu haben. Was der Frau in jener Nacht angetan wurde, hat aus ihr eine Außenseiterin gemacht, der man ausweicht. So setzt Missbrauch sich sozial

fort. Das ist die eigentliche Empörung des Films, sein wahrer *outrage*: wie sexuelle Gewalt ausgerechnet die Anteilnahme-verdienenden Opfer zu Outsidern macht. Ann entschließt sich, dass ihr nichts anderes übrigbleibt, als auch ganz konkret ins Anderswo zu flüchten, in eine andere Kleinstadt, wo niemand sie kennt. Zur Außenseiterin gemacht, hofft sie auf das *hors-champ* und dessen Versprechen eines neuen, unbelasteten Lebens. Doch dieses Außerhalb gibt es nicht – egal, wie weit man reist. Stattdessen dreht sich der ganze Rest des Films darum, wie die Frau allmählich wieder zurück in die Gemeinschaft, zurück aufs Feld finden muss. Ida Lupino vermittelt dieses Ringen nicht zuletzt dadurch, wie ihre Protagonistin sich im Filmbild platziert: oft peripher, an der Grenze zum *hors-champ*, in das sie sogleich rennen möchte, als sie beispielsweise einem Polizisten begegnet. Ins Zentrum des Bildes hingegen wagt sie sich nur vorsichtig und unterstützt vom verständnisvollen Reverend Ferguson (Tod Andrews), zu dem sie Zutrauen gewinnt. So kommt sie auch in jener Szene nur zögerlich in den Raum und Schritt für Schritt in den Vordergrund, da der Reverend am Klavier sitzt. Am schönsten aber zeigt sich ihr vorsichtiger Wunsch, wieder Teil einer Gemeinschaft sein zu können, in jener Sequenz während eines Festes, an dem die Bürger des Städtchens auf einer kleinen Bühne tanzen. An diesem Feld, auf dem die Menschen tanzen, kann Ann sich nur an dessen Rand aufhalten. Langsam geht sie um die Tanzfläche herum und auch die sie begleitende Kamera behält sie am Rand des Bildausschnittes, verliert sie mal für einen kurzen Augenblick, als die Kamera auf die Tanzenden schwenkt, und holt sie dann sogleich wieder ein, am Rand. Die Protagonistin, so führt Lupinos sensible Kadraze vor, befindet sich in einem fragilen Randbe-

zirk, noch schwankend zwischen Anwesenheit und Ausschluss. Ebenso nachher, wenn Ann im Hintergrund stehen bleibt, im Rücken der Musiker und damit in deren *hors-champ*, ist sie gleichwohl nicht ganz draußen: eine ältere Frau aus dem Städtchen steht neben ihr. Es ist ausgerech-



OUTRAGE: Bewegung am Rand des Feldes

net in dieser Situation einer vorsichtigen Annäherung an die Gemeinschaft, dass Ann von einem fremden Mann bedrängt wird, was erneut die überwältigende Erinnerung an ihre Vergewaltigung aktiviert, mit dem Unterschied jedoch, dass sie sich diesmal – obwohl überzogen – zur Wehr setzt, den Mann niederschlägt und dabei lebensgefährlich verwundet. Danach möchte Ann wieder fliehen. Doch während sie aus dem Städtchen davonrennt, lässt die Kamera sie nicht los. Im Gegenteil: Die Kamera wartet bereits am Ende jenes Weges, der aus dem Ort führt und dem die junge Frau entlanghastet. Es gibt kein Entkommen aus dem Filmbild. Doch das ist in diesem Fall weniger eine Drohung als vielmehr ein Versprechen, das besagt, dass die Frau nicht weiter abgedrängt, sondern wahrgenommen werden soll, mitsamt ihren Verletzungen. Die Kadraze verspricht soziale Inklusion.



## Bilder der Anerkennung

»Ann, I know what happened back home«, sagt der Priester später in der Zelle zu ihr, als sie auf ihre Verhandlung wartet. Den berühmten Schluss von Robert Bressons *PICKPOCKET* (1959) vorwegnehmend, wird hier ein Gespräch hinter Gittern überraschend zum Schauplatz einer Befreiung. Die Worte »I know what happened back home«, ausgesprochen im engen Käfig der Zelle, eröffnen eine Möglichkeit, dem Unaussprechlichen nicht länger ausweichen zu müssen, sondern es konfrontieren zu können. Es sind diese Worte, die Ann aufsehen und dem Priester in die Augen blicken lassen, um anschließend endlich erzählen zu können, was vorher niemand hatte hören wollen. Damit entspricht Lupinos Gefängniszene so überhaupt nicht jenem Klischee eines visuellen Machtdispositivs, wie es Michel Foucault an der Institution des Gefängnisses beschrieben hat.<sup>15</sup> Statt um ein panoptisch-autoritäres Blickregime, dem sich die Gefangenen zu unterwerfen haben, geht es in dieser Szene im Gegenteil um Anerkennung des Gegenübers. So widersprechen Lupinos Filme insgesamt jenem von Laura Mulvey vorgebrachten (und dabei, wie Joan Copjec nahegelegt hat, von Foucaults Panoptikon-Analyse mitinspirierten) filmtheoretischen Paradigma, wonach die Sicht der Kamera im Hollywoodkino vornehmlich als männlicher Kontroll-Blick zu identifizieren sei.<sup>16</sup> Solch einer (mittlerweile verschiedentlich als einseitig kritisierten) Lesart eines misogyn-gewalttätigen Kamerablicks<sup>17</sup> stellt Lupino eine andere (weibliche) Sicht entgegen, die das Filmbild nicht als Instrument voyeuristischer Zurichtung sieht, sondern vielmehr zum Schauplatz einer Ermächtigung erklärt.<sup>18</sup> Die Tatsache, dass die weibliche Protagonistin in die Mitte des Bildes gesetzt wird, dient nicht ihrer Unterwerfung, sondern der Anerkennung ihrer Person.

Es ist diese Möglichkeit des Kinos, auf die Stanley Cavell in *The World Viewed* ebenfalls hinweist: »Early in its history the cinema discovered the possibility of *calling* attention to persons and parts of persons and objects; but it is equally a possibility of the medium not to call attention

to them but, rather, to let the world happen, to let its parts draw attention to themselves according to their natural weight.«<sup>19</sup> Ida Lupino gelingt mit ihrer inkludierenden Kadrange gleichsam eine Kombination dieser beiden filmischen Möglichkeiten: Sie macht aufmerksam, richtet den Blick indes gerade auf die Eigenständigkeit dessen, was sich vor der Kamera ereignet. Das Filmbild, das »Welt geschehen lässt«, wie es bei Cavell heißt, räumt damit in seiner Mitte Ann ebenso ihren eigenen Platz ein. So wie der Priester mit seinen Worten »I know what happened« das Gegenüber in ihrer Verletztheit anerkennt, so tut dies auch jenes »let the world happen«, wie es Lupinos Kamera betreibt. »How is acknowledgment expressed«, fragt Cavell in seiner Lektüre von William Shakespeares *King Lear*: »that is, how do we put ourselves in another's presence?« Und antwortet: »In terms which have so far come out, we can say: By revealing ourselves, by allowing ourselves to be seen.«<sup>20</sup> Anerkennung des Anderen, so argumentiert Cavell, geschieht im Sich-Zeigen, im Sich-Präsent-Machen und nicht im Rückzug in ein uneinsehbares Anderswo des *hors-champ*. Um eben solche Akte der Anerkennung drehen sich auch Lupinos Filme – nicht nur auf Ebene der Handlung, sondern bereits in der formalen Gestaltung, in deren inkludierenden, buchstäblich aufnehmenden Einstellungen.<sup>21</sup>

## Gegen die *passage à l'acte*

Ebenso muss das Ende von Ida Lupinos Film *NOT WANTED* (Verführt; 1949) im Bild stattfinden. Wenn die verzweifelte Sally Kelton (Sally Forrest) davonstürzt und sich von einer Brücke vor einen Zug stürzen möchte, entspricht dies dem verhängnisvollen Wunsch, ganz aus der Welt zu verschwinden. Sie verhält sich dabei exakt so wie jene junge Frau in Freuds »Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität«, die von einer Brüstung auf die Rinne einer Straßenbahn springt.<sup>22</sup> Jacques Lacan hat in seiner Lektüre von Freuds Fall diese suizidale Geste als »*passage à l'acte*« konzeptualisiert, um dabei besonders den Aspekt des Fortstürzens zu betonen:

»Der Moment des *passage à l'acte* ist der der größten Bedrängnis des Subjekts [...] Daraufhin, von da aus, wo es ist – nämlich am Ort des Schauplatzes (*scène*), auf dem als fundamental historisiertes Subjekt es allein in seinem Status als Subjekt sich aufrechterhalten kann –, stürzt und schwingt es sich aus der Szene heraus. [...] Das Subjekt geht in die Richtung, sich aus der Szene fortzustehlen.«<sup>23</sup> Es sollte auffallen, wie sehr Lacans Beschreibung der *passage à l'acte* theatrale und mithin filmische Züge hat: Als gewaltsamer Abgang aus der Szene (die hier durchaus auch im Sinne einer Theater- oder Filmszene gemeint ist) zielt die *passage à l'acte* auf ein absolutes Außerhalb, das mit jenem »radikalen Anderswo« des *hors-champ* zu identifizieren wäre, von dem Deleuze spricht.<sup>24</sup> In NOT WANTED indes wird gerade dieser Abgang verhindert: Der verwundete Kriegsveteran Drew Baxter (Keefe Brasselle) hält Sally im letzten Moment von ihrem Sturz aus der Szene ab. Gleichwohl reißt sie sich von ihm los und rennt davon, während er ihr humpelnd nacheilt. Diese Verfolgungsjagd findet ihren Höhepunkt auf einer langen Holzbrücke, an deren Ende der erschöpfte und von seinen Verletzungen allzu sehr behinderte Drew zusammenbricht. Der Holzaufbau der Brücke bildet dabei im Geviert des Filmbildes lauter weitere Rahmungen, innerhalb derer sich die beiden Figuren bewegen. Und wenn am Ende Sally auf ihrer Flucht schließlich doch noch stoppt, dann tut sie das exakt am Rande des Filmbildes. Genau hier, am Rande des Bildfeldes hält sie inne, wendet sich um und geht schließlich zurück zu dem in der Tiefe des Bildes liegenden Drew. Erst dort, im Zentrum der Sichtbarkeit, wo die eigenen Verletzungen offen zutage liegen, kann es eine Zukunft geben.

Ganz ähnlich findet auch in NEVER FEAR (Lügende Lippen; 1949) die Vereinigung der Lieben-

den nicht in einem phantasmatischen Außerhalb, sondern inmitten des Alltäglichen statt. Die an Polio erkrankte Tänzerin Carol (Sally Forrest) und ihr Partner und Verlobter Guy (Keefe Brasselle) küssen sich am Ende auf dem Trottoir vor dem Krankenhaus inmitten all der Passanten, denen



NOT WANTED: Warten am Rande

Carol kurz vorher noch auszuweichen versuchte. Das Happy End findet im Alltäglichen statt, womit darüber hinaus klar gemacht werden soll, dass erst im Mut zur Rückkehr ins Alltägliche überhaupt Aussicht auf eine glücklichere Zukunft besteht. So wie es denn auch in den Schluss-Credits heißt: *This is not the end. It is just the beginning for all those of faith and courage.*

Trotz oder gerade in diesem Mut zur Hoffnung verheimlicht jedoch weder das Ende von NOT WANTED noch jenes von NEVER FEAR, wie tief versehrt die Figuren bleiben: Im Schlussbild von NOT WANTED kauert sich Sally zu dem Mann hinunter, der aufgrund seiner Kriegsverletzungen nicht mehr stehen kann. Und wo andere Filmemacher den finalen Kuss in NEVER FEAR wohl so inszeniert hätten, dass die Frau in ihrem Glück zuerst den Gehstock fallen lässt, um sich ganz in die Arme des Mannes zu werfen, hält bei Lupino

die Protagonistin während des Kusses ihre Krücke noch lange fest in der Hand, um sie erst im allerletzten Moment vor der Abblende loszulassen. Noch im Happy End bleibt Ida Lupino nüchtern und macht klar, dass der Mut, miteinander auf dem Feld zu bleiben, zudem bedeutet, sich gegenseitig seine tiefe Verletztheit zu zeigen.<sup>25</sup> Anerkennung des anderen, so insistiert Cavell ebenfalls, bedeutet nämlich nicht zuletzt, jene Kluft anzuerkennen, jene Verletzung, die mich vom anderen trennt: »We are not in, and cannot put ourselves in, the presence of the characters; but we are in, or can put ourselves in, their present. It is in making their present ours, their moments as they occur, that we complete our acknowledgment of them. [...] And the point of my presence [...] is to join in confirming this separateness. Confirming it as neither a blessing nor a curse, but a fact, the fact of having one life – not one rather than two, but this one rather than any other.«<sup>26</sup> Weder als Segen noch als Fluch zu verkennen, wie es bei Cavell heißt und stattdessen die gegenseitige Getrenntheit nüchtern als Fakt anzuerkennen, als überhaupt erst Basis gegenseitiger Anerkennung – so ließe sich die Einstellung Lupinos umschreiben. Wenn sie die Figuren nicht ins *hors-champ* entlässt, sondern sie in ihren Bildern behält, macht sie diese präsent, auch in ihrer »separateness«. In den Bildern von Lupinos Filmen zeigen sich die Figuren sozusagen in gemeinsamer Getrenntheit. Das wohl schönste Bild solch einer gemeinsamen Getrenntheit gelingt Lupino am Ende von *OUTRAGE*: Wenn der Priester und Ann sich zum Abschied an der Busstation umarmen, zeigt eine Einstellung, wie die Arme des Mannes um die Stange des Stoppschildes herum die junge Frau halten. Es ist ein verblüffendes Bild, das umso bewegender ist, je weniger es bewusst intendiert scheint. Ob absichtlich oder nicht, kristallisiert sich in diesem Bild nichts weniger als die komplexe Denkfigur einer gegenseitigen Anerkennung heraus, die das Trennende nicht negiert, sondern dieses buchstäblich umarmt – in jenem mehrdeutigen Sinne, die dem englischen Ausdruck »to embrace« innewohnt, der ja nicht

nur »umarmen«, sondern ebenso »wahrnehmen«, »akzeptieren«, »annehmen« und »sich zu eigen machen« bedeutet. Erscheint die Stange des Straßenschildes wie eine interne Trennlinie, wie ein Schnitt, der die Einstellung in zwei Bilder teilt, dann ist die Umarmung um diese Trennung herum zudem eine Allegorie für Lupinos Ablehnung des Pathos des *hors-champ*: Statt sich aus dem Bild fallen zu lassen, wie es in der *passage à l'acte* geschieht, geht es darum, sich festzuhalten – auch über die Bildränder hinweg.

### TV als Apotheose des Kinos

Angesichts von Ida Lupinos Ablehnung jeglicher melancholischer Sehnsucht nach dem *hors-champ* und stattdessen ihrem nüchternen Insistieren auf dem, was sich im Bild präsent macht, erscheint darüber hinaus die Tatsache, dass diese Regisseurin gegen Ende ihrer Karriere ausschließlich fürs Fernsehen gearbeitet hat, überraschend passend und konsequent. Obwohl vor allem der Konkurs ihrer Produktionsfirma *The Filmakers* der Grund gewesen sein dürfte, dass sich Lupino Mitte der 1950er Jahre gezwungen sah, als Darstellerin und schließlich auch als Regisseurin fürs Fernsehen zu arbeiten,<sup>27</sup> ist dieser Wechsel vom Kino zum noch jungen Konkurrenzmedium vielleicht gar nicht jener Rückschritt, als den ihn die Filmhistoriker (die denn auch Lupinos Fernseharbeiten lange kaum beachtet haben) gerne auffassen.<sup>28</sup> Vielmehr wäre zu zeigen, wie das kleine, intime Format des Fernsehens Lupinos kompakter Mise-en-scène dient.<sup>29</sup> Ja, man könnte argumentieren, dass gerade im TV Lupinos eigenwilliger Umgang mit Kadrage und ihre Vermeidung des *hors-champ* seine Apotheose findet. Denn die elektrischen Bilder des Fernsehens kennen nur schon aufgrund ihrer medientechnischen Verfasstheit kein Außerhalb mehr. So schreibt Deleuze am Ende seines zweiten Kinobuches im Ausblick auf die neuen Medien: »Das elektronische Bild – also das Tele- oder Videobild, das im Entstehen begriffene digitale Bild – wird entweder zur Veränderung des Kinos oder zu seiner Ersetzung führen. [...] Die neuen Bilder haben nichts Äußeres (kein *hors-champ*) mehr und



gehen in kein Ganzes mehr ein; [...] Sie sind Gegenstand einer fortlaufenden Re-organisation, bei der ein neues Bild aus einem beliebigen Punkt des vorhergehenden Bildes entstehen kann.«<sup>30</sup> Während Deleuze sonst in seinen Arbeiten zum Film nur selten auf deren konkreten Produktionsverfahren eingeht, ist diese Beschreibung des Tele-Bildes als einer sich konstant reorganisierenden Erscheinung auch aus medientechnischer Sicht erstaunlich präzise. Tatsächlich projiziert die im Fernseher verbaute Kathodenstrahlröhre nämlich nicht fotografische Einzelbilder auf den Screen, wie dies im Kino der Fall ist. Vielmehr zeichnet der Fernseher mit seinem Elektronenstrahl etwas, was zwar vom Betrachter als vollständige Bilder wahrgenommen wird, in Wahrheit aber nur ein in Zeilen über den Schirm fahrender Lichtpunkt ist. So haben frühe Fernsehtheoretiker wie Marshall McLuhan eben diese Differenz besonders betont: »The TV image is not a still shot. It is not photo in any sense, but a ceaselessly forming contour of things limned by the scanning-finger. [...] The TV image offers some three million dots per second to the receiver. From these he accepts only a few dozen each instant, from which to make an image.«<sup>31</sup> Die Medientheoretikerin Yvonne Spielmann hat aus diesem Grund denn auch für diese nicht mehr auf statischen fotografischen Abbildungen basierenden, sondern durch die ständige Fließbewegungen von Signalen charakterisierte Tele- und Video-Medien den Begriff des »Transformationsbildes« vorgeschlagen. Als Erscheinung, die andauernd in Bewegung ist, sich im selben Zug laufend auf- als auch abbaut, kennt das elektrische Transformationsbild kein Außen mehr. Gerade die ununterbrochene interne Fließbewegung des Tele-Bildes garantiert seine absolute Immanenz: Da das elektrische Bild sich laufend verwandelt, ist es immer schon ein anderes. Obwohl nie vollständig (die Bilder »gehen in kein Ganzes mehr ein«, heißt es bei Deleuze) zeigt das elektrische Transformationsbild immer alles zugleich. Das *hors-champ* gibt es nicht mehr, weil es bereits im sich laufend wandelnden Inneren des Transformationsbildes potentiell enthalten ist. Doch wäh-

rend Deleuze darin ein mögliches Ende des Kinos sieht, stellt dieses *hors-champ*-lose Fernsehbild für Ida Lupino die Fortsetzung – wenn nicht gar die Vollendung – dessen dar, was sie bereits in ihren Kinofilmen erprobt hat.

So ist denn auch der Schlüsselfilm zu Ida Lupinos Umgang mit Kadrange und *hors-champ* ausgerechnet ihre erste Regiearbeit fürs Fernsehen – der Kurzfilm NO. 5 CHECKED OUT von 1956, basierend auf einem eigenen Drehbuch. Es ist die Geschichte der nicht mehr ganz jungen Motelbesitzerin Mary (Teresa Wright), in deren abgelegenen Ferienhäuschen sich zwei Gangster auf der Flucht verstecken. Einer der beiden, Barnie (ironischerweise gespielt von William Talman, der in HITCH-HIKER den psychopathischen Killer mimte), beginnt ob der Begegnung mit der Frau davon zu träumen, abzuhaufen und ein neues Leben anzufangen. Barnies Boss Willy (Peter Lorre) wird währenddessen immer misstrauischer. Schließlich kommt es zum Showdown. Dieses einigermaßen simple Drama wird dadurch interessant, dass die Protagonistin Mary taub ist – ein Umstand, den der abtrünnige Barnie erst spät und sein Boss Willy bis zum Schluss nicht bemerkt. Das macht die Szenen mit Mary so faszinierend, weil man der perfekt lippenlesenden Protagonistin im Gespräch von Angesicht zu Angesicht die Behinderung nicht anmerkt, ihre fehlende Reaktion auf alles, was man hinter ihrem Rücken sieht, dadurch aber noch irritierender wirkt. Nur was Mary unmittelbar sehen und befühlen kann, existiert auch für sie. *What you see is what you get*: Was man nur hört, beeindruckt sie nicht. Das hat zudem Konsequenzen für Marys Verhältnis zum *hors-champ*. Während im Tonfilm, wie Michel Chion gezeigt hat, gerade die Akustik mit Vorliebe dazu genutzt wird, um auf das zu verweisen, was jenseits des Filmbildes liegt,<sup>32</sup> hat Mary in NO. 5 CHECKED OUT für dieses Außerhalb buchstäblich kein Gehör. Darum kann das Phänomen der »akusmatischen« Stimmen – jener Stimmen also, deren Ursprung man nicht sehen kann und die aber gerade deswegen eine so große Macht ausüben<sup>33</sup> – bei ihr nicht funk-

tionieren. Das ist indes kein Makel, sondern im Gegenteil eine Stärke. Mary wirkt somit gar nicht behindert durch ihre Taubheit, sondern vielmehr besonders in sich ruhend und gleichsam immun gegen jegliche Einflüsterungen. Das unterscheidet sie von den Männern um sie herum. Der Vater, der sich zu Beginn des Films Sorgen um seine Tochter macht und sie nicht allein zurücklassen will, und später der Gangster Bernie, der von einem neuen Leben mit ihr träumt – sie beide sind auf einen Ort jenseits des Gegebenen ausgerichtet. Sie sind verführt vom Versprechen eines unerreichbaren, immer schon verlorenen *hors-champ*. Die taube Mary hingegen ist als einzige fähig, sich mit dem zu arrangieren, was tatsächlich ist. So erweist sich die Schlusszene von NO. 5 CHECKED OUT ebenfalls als Konfrontation dieser beiden ganz unterschiedlichen Haltungen: Mary und Bernie sitzen angelnd am See (aus der Ferne misstrauisch beäugt von Willy). Da steht Bernie auf, angeblich um Kaffee aus dem Kofferraum des Wagens zu holen. Doch als er davongeht, bleibt er stehen, dreht sich noch einmal um und erklärt der ihm den Rücken zuwendenden Frau seine Liebe. Sie wäre gut für ihn gewesen, sagt er, doch es sei zu spät. Die taube Mary aber hört von all diesem

melancholischen Reden nichts, genau so wenig, wie von der unmittelbar darauf stattfindenden Schießerei zwischen Bernie und Willy, bei dem beide sterben. Zwar versucht der tödlich getroffene Bernie noch, sich zu ihr zu schleppen, aber er schafft es nicht mehr. Er stirbt unbeachtet.

### Crashing out, staying in

Damit entpuppt sich diese Schlusszene von NO. 5 CHECKED OUT als verkapptes Remake des berühmten Finales aus Raoul Walshs HIGH SIERRA (Entscheidung in der Sierra; 1941). In diesem spielte Ida Lupino die weibliche Hauptrolle und trug dabei eben jenen Namen der späteren Heldin ihres Fernsehfilms. In HIGH SIERRA flieht der von Humphrey Bogart gespielte Gangster Roy Earle vor der Polizei in die Berge. Als er den Hund seiner geliebten Marie hört, möchte er ihr entgegenzueilen, wird dabei aber von einem Scharfschützen erschossen und stürzt von den Felsen. Später fragt die verzweifelt neben ihm kniende Marie die anwesenden Polizisten, was eigentlich der Ausdruck »crashing out« bedeute – jener Ausdruck, den Roy Earle immer gebraucht hatte. Damit sei gemeint, absolut frei zu sein, gibt man ihr zur Antwort. Beseelt von dieser Idee erhebt sich

denn auch Ida Lupino und vollführt selbst ein »crashing out«: Immer wieder diese Worte murmelnd und den Blick verträumt in die Ferne gerichtet, schreitet sie an der Kamera vorbei aus dem Bild. So erweist sich »crashing out« als amerikanische Übersetzung von Lacans *passage à l'acte*: Abgang von der Szene, das suizidale Austreten ins *hors-champ*. Es scheint, als wiederhole sich dieses Ende in Lupinos Fernsehfilm, bei dem ja bereits der Titel NO. 5 CHECKED OUT an die Losung »crashing out« aus HIGH SIERRA erinnert. Und doch ist der Unterschied zwischen den beiden Filmen entscheidend. Denn wo bei



NO. 5 CHECKED OUT: Da bleiben

Walsh die von Ida Lupino gespielte Marie sich von der Aussicht eines »crashing out« ins *hors-champ* verführen lässt, bleibt die taube Mary in Lupinos eigenem Film an ihrem Platz am See sitzen. Was in ihrem Rücken, in ihrem *hors-champ* geschieht, kümmert sie nicht. Solch ein Ende mag tragisch wirken, wenn wir es aus der Perspektive des sterbenden Mannes betrachtet. Vielleicht aber geht es gerade darum, dieses Ende nicht aus diesem, sondern aus dem Blickwinkel der Frau zu lesen. Der Mann mag ins *hors-champ* abtreten um dort zu sterben, pathetisch, tragisch. Mutiger aber scheint die Frau, die bleibt. Auf sich selbst gestellt. Im Bild.

In ihrem Nachwort zu Barbara Johnsons letztem Buchprojekt, das zugleich ein Abschiedsschreiben an die kurz zuvor verstorbene Literaturwissenschaftlerin darstellt, beschreibt Shoshana Felman Johnsons feministische Lektüre-Praxis als Prozess konstanter Hinterfragung und schließlich auch der Sprengung der Grenzen von etablierten (männlich dominierten) Machtfeldern: »[The-] institutional, restrictive boundaries Johnson keeps challenging, exploding, and expanding, by bringing the humanity of its outside inside, into the center of her teaching and her studies. She systematically protects and emphatically includes all groups that are implicitly, politically excluded from the (pseudo-universal) definitions of civilization (by virtue of their race, class, sexuality, or gender).«<sup>34</sup> Als solch eine feministische Kämpferin der Inklusion, die sich nicht auf einen Platz ins Außerhalb verweisen lässt, sondern vielmehr hartnäckig versucht, das Ausgeschlossene ins Innere zu bringen, wären auch Ida Lupino und ihre Kadrange als feministisches Statement zu verstehen. □

## Anmerkungen

- 1 Felman, Shoshana (2014): »Afterword. Barbara Johnson's Last Book«. In: Barbara Johnson: A Life With Mary Shelley. Stanford, Ca: Stanford UP, S. 123-158, hier S. 126.
- 2 Siehe auch Elisabeth Bronfens Text in diesem Band zu *HARD, FAST AND BEAUTIFUL* (S. 173-178).
- 3 Siehe dazu auch Lukas Foerstes Text in diesem Band: »Schritt für Schritt: Plansequenzen zwischen Form und Ethik« (S. 118-125, hier: S. 122f.).
- 4 Vgl. Freud, Sigmund (1940): »Jenseits des Lustprinzips«. In: Gesammelte Werke. Bd. 13. London: Imago, S. 1-69, hier: S. 11-15 [O: 1920].
- 5 Ebd., S. 14.
- 6 Siehe dazu auch den Aufsatz von Lukas Foerster in diesem Band, der Ähnliches auch für die Plansequenzen beschreibt (a.a.O.).
- 7 »Die Einstellung ist die Einstellung. Die Einstellung von etwas und die Einstellung zu etwas.« Koch, Gertrud (1992): »Die Einstellung ist die Einstellung«. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 9.
- 8 Bazin, André (2004): »Malerei und Film«. In: Was ist Film?. Robert Fischer (Hg.). Berlin: Alexander, S. 224-230, hier: S. 225.
- 9 Vgl. Oudart, Jean-Pierre (1969): »La Suture«. In: Cahiers du cinéma. 211, S. 36-39.
- 10 Deleuze, Gilles (1997): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 34.
- 11 Siehe dazu Binotto, Johannes (2009): »Hors-champ. Vom psychoanalytischen Feld am Rand des Films«. In: Riss. Zeitschrift für Psychoanalyse. 72/73, S. 77-96.
- 12 Siehe dazu auch Lukas Foerstes Aufsatz (a.a.O.).
- 13 Siehe auch Elisabeth Bronfens Text in diesem Band zu *HARD, FAST AND BEAUTIFUL* (a.a.O.).
- 14 Für eine präzise Analyse von Lupinos Strategie, Momente der gesellschaftlichen Zensur in die Filmsprache einzuschreiben, siehe auch den Aufsatz zu *NOT WANTED* von Hannah Schoch in diesem Band (S. 152-158).
- 15 Vgl. Foucault, Michel (1976): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 251-292.
- 16 Vgl. Mulvey, Laura (1999): »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. In: Braudy, Leo / Cohen, Marshall: Film Theory and Criticism: Introductory Readings. New York: Oxford UP, S. 833-844.
- 17 Zur Kritik einer solche Adaption des Foucault'schen Panoptismus in die Filmtheorie siehe insb. Copjec, Joan (Sommer 1989): »The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan«. In: October. Vol. 49, S. 53-71. Zur Kritik an Mulveys Paradigma siehe auch Studlar, Gaylyn (1993): In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic. New York, NY: Columbia UP, insb. S. 29-49, sowie auch Mulveys eigene Re-Lektüre in: Mulvey, Laura (1989): Visual and Other Pleasures. New York, NY: Palgrave, S. 29-38.
- 18 Siehe dazu auch den Aufsatz von Hannah Schoch in diesem Band: »Die Verhandlerin: Ida Lupino hinter der Kamera« (S. 79-96, hier: S. 90-92.).
- 19 Cavell, Stanley (1979): The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Cambridge, MA: Harvard UP (Enlarged Edition), S. 25.
- 20 Cavell, Stanley (2002): »The Avoidance of Love. A Reading of King Lear«. In: Must We Mean What We Say?



- A Book of Essays. Cambridge: Cambridge UP (Updated Edition), S. 267-353, hier: S. 333.
- 21 Siehe dazu auch den Text von Elisabeth Bronfen und Hannah Schoch in diesem Band: »Ida Lupinos Arbeit am American Dream«. Sie bringen die Frage der Anerkennung und der Separatheit mit einem nüchternen Blick Ida Lupinos auf den amerikanischen Traum in Verbindung, (S. 14-32).
  - 22 Vgl. Freud, Sigmund (1947): »Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität«. In: Gesammelte Werke. Bd. 12. London: Imago [O: 1920], S. 269-302, insb.: S. 273.
  - 23 Lacan, Jacques (2010): Das Seminar, Buch X: Die Angst 1962-1963. Wien: Turia + Kant, S. 146-147.
  - 24 Die wohl präziseste filmische Adaption von Lacans Konzept der *passage à l'acte* findet sich im Schluss von Michael Powells THE RED SHOES (Die roten Schuhe; 1948), in dem die von Moira Shearer gespielte Ballerina aus dem Theater davonstürzt und sich dann von einer Brüstung vor einen einfahrenden Zug wirft. Dabei wird der Zusammenhang zwischen *passage à l'acte* und dem Medium des Theaters und des Films explizit thematisiert.
  - 25 Siehe auch den Aufsatz von Bronfen/Schoch (a.a.O.).
  - 26 Cavell: »The Avoidance of Love«, a.a.O., S. 337-338.
  - 27 Vgl. Vermilye, Jerry (1977): Ida Lupino. New York: Pyramid, S. 121.
  - 28 Zur längst nötigen Aufwertung von Lupinos Fernseharbeiten siehe den Aufsatz von Ivo Ritzer im vorliegenden Band, S. 141-150.
  - 29 Zu Ida Lupinos Mise-en-scène im Fernsehen siehe Ivo Ritzers Aufsatz in diesem Band (a.a.O.), sowie Ritzer, Ivo (2017): Medialität der Mise-en-scène: Zur Archäologie telekinematischer Räume. Wiesbaden: Springer VS. Ida Lupino figuriert dort als zentrale Protagonistin einer alternativen Mediengeschichtsschreibung. Grisham und Grossman besprechen Ida Lupinos Fernseharbeiten in ihrem eben erschienen Buch (2017) auch ausführlich: Ida Lupino, Director. Her Art and Resilience in Times of Transition. New Brunswick: Rutgers UP.
  - 30 Deleuze, Gilles (1991): Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 339.
  - 31 McLuhan, Marshall (2001): Understanding Media. The Extensions of Man. London, New York: Routledge, S. 341.
  - 32 Vgl. Chion, Michel (1994): Audio-Vision. Sound on Screen. New York, NY: Columbia UP, S. 73-94.
  - 33 Siehe dazu Chion, Michel (1999): The Voice in Cinema. New York, NY: Columbia UP.
  - 34 Felman: »Afterword«, a.a.O., S. 126.