

D: Gene Tierney (Ellen Berent Harland), Cornel Wilde (Richard Harland), Jeanne Crain (Ruth Berent), Vincent Price (Russell Quinton), Darryl Hickman (Danny Harland)

Sonnenhell ist der Wolkenhimmel über dem glitzernden See, und am Ufer warten die tiefgrünen Wälder. Danny, der Junge mit den gelähmten Beinen, schwimmt stolz im Wasser, seine Schwägerin Ellen im Ruderboot passt auf ihn auf. Er werde müde, klagt der Junge, doch Ellen meint, er solle doch noch etwas weiterschwimmen. Da setzt Seitenstechen ein, nimmt Danny den Atem, und ein Krampf zieht ihn unters Wasser. Die Frau im Ruderboot schaut reglos zu, die Augen hinter dunklen Gläsern. »Ellen, Ellen, hilf mir«, gurgelt der Junge mit letzter Kraft und geht dann für immer unter. Alles ist wieder still in der Idylle.

Wer sie gesehen hat, der wird die Szene nicht mehr los. Sie brennt sich ein, mit ihren strahlenden Farben. Nie war der Film noir so farbig, nie ein Melodram so düster wie hier. *Leave Her to Heaven*, ein Genre-Bastard.

Die Handlung ist perfide in ihrer anfänglichen Banalität: Im Zug treffen der Schriftsteller Richard Harland und die schöne Ellen Berent aufeinander. Man verliebt sich, heiratet und ist glücklich. Kein Wunder, dass das Kino in solchen Situationen gerne abblendet. Beim Happy End muss man Schluss machen, sonst entlarvt es sich als Alptraum – so wie hier. Der Umschlag zum Abgründigen erfolgt denn auch genau in dem Moment, wo das häusliche Glück perfekt ist: Hand in Hand geht das Ehepaar zum reich gedeckten Tisch und setzt sich zum Essen. Ein Bild wie in einer Werbeanzeige. Doch wenn in dem Moment die Frau ihrem Gatten verspricht, sie werde dafür sorgen, dass nichts ihr trautes Glück störe, ist damit das Unheil bereits angekündigt. Rigoros wird Ellen aus dem Weg räumen, was die Liebe Richards von ihr ablenken könnte. Nicht nur seinen ge-

lähmten Bruder lässt sie ertrinken, später stürzt sie sich schwanger die Treppe hinunter und wird so das verhasste Kind in ihrem Bauch los. Schließlich tötet sie sich gar selbst und lässt es erscheinen, als habe ihre Schwester sie vergiftet, um an Richard heranzukommen. Die Eifersucht kennt keine Grenzen. Noch aus dem Jenseits ist Ellen daran, das Versprechen vom Frühstückstisch einzulösen.

Der Regisseur John M. Stahl ist bekannt vor allem dafür, mit seinen Filmen *Imitation of Life* von 1934 und *Magnificent Obsession* von 1935 die Vorlagen liefert zu haben für zwei der berühmtesten Melodramen, die Douglas Sirk dann in den 1950er Jahren gedreht hat. Doch mit *Leave Her to Heaven* ist er erst recht seiner Zeit voraus. In der Brutalität, mit der er die Unheimlichkeit des amerikanischen Heims hervorkehrt, ist er ein Vorläufer so extremer Melodramen wie Max Ophüls *Caught (Gefangen)* von 1946 oder von Nicholas Rays klastrophobischem *Bigger Than Life (Eine Handvoll Hoffnung)* von 1956.

Stilbildend ist dabei, wie mit Farbe in *Leave Her to Heaven* umgegangen wird. Technicolor, der Name des Farbfilmverfahrens, deutet es schon an: Farbe ist im Kino keine natürliche Eigenschaft der Dinge, sondern ein technisches Artefakt. Wie Frieda Grafe verschiedentlich angemerkt hat, bringt Farbe nicht zusätzlichen Realismus ins Kino, sondern befreit vom Zwang der Mimesis. Nicht umsonst war die Farbe zunächst für eskapistische und offensichtlich artifizielle Genres wie den Trickfilm und das Musical reserviert. Dass indes in der Künstlichkeit der Filmfarbe auch ein Potential für das Melodram besteht, stellt *Leave Her to Heaven* unter Beweis. In seinen vielen Außenaufnahmen malen Stahl und sein Kameramann Leon Shamroy die vertraute Natur mit Chemiefarben aus und erzielen damit faszinierende Verfremdungseffekte: Etwas stimmt hier nicht, die Idylle ist toxisch. Der Zuschauer sieht es den Bil-

dern an, lange bevor die Handlung es ihm bestätigt. Damit ist Stahl nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch ein Vorbild für Sirk. Dieser wird in seinen Farbmelodramen ebenfalls die exaltierte Kolorierung zur Verfremdung nutzen, als Mittel, nicht um äußere Realität abzubilden, sondern um zu zeigen, wie das Innenleben aus den Fugen gerät. Und auch die virtuellen Farbexperimente, die Vincente Minnelli in Melodramen wie *Lust for Life* (1956; dt.: *Vincent van Gogh – Ein Leben in Leidenschaft*); *Home From the Hill* (1959; dt.: *Das Erbe des Blutes*); *Four Horsemen of the Apocalypse* (1961; dt.: *Die vier apokalyptischen Reiter*) oder *Two Weeks in Another Town* (1961; dt.: *Zwei Wochen in einer anderen Stadt*) anstellt, sind hier bereits angegedacht.

Inmitten einer von Industriefarben vergifteten Natur erscheinen denn auch die Figuren von *Leave Her to Heaven* wie Zombies. Richards Gesicht wirkt in Technicolor, als wäre es auf den Kopf gemalt – eine bloße Projektion. Nicht umsonst gefällt er Ellen darum so gut, weil er nicht wie er selbst aussieht, sondern das Gesicht ihres Vaters hat. Diesen hingegen zeigt uns der Film nur als graue Fotografie und als graue Asche, die Ellen auf den roten Hügeln um ihre Ranch ausschüttet. Für einen Moment wechselt Stahl für diese Beerdigungsszene ins Genre des Western, mit Bedacht: Was wir sehen, ist die Geburt eines Mythos. Indem man den toten Vater in alle Winde verstreut, sichert man seine Macht. Er ist nun überall, heftet sich als Staub an die Fersen aller Anwesenden.

Die Tochter bleibt dem Vater treu. Auch bei ihr entpuppt sich der eigene Tod als ultimative Demonstration der Macht. Auch nach ihrem Ableben behält sie noch alle Fäden in der Hand. Doch schon zu Lebzeiten ist Ellen ein untotes Phantom. Wenn sie in einer Szene ihren Geliebten überraschen will, taucht sie durch den Swimming Pool auf ihn zu, als unscharfer, geisterhafter Farbfleck: So wie die Chemiefarbe sich nicht ab-

bauen lässt, so ist auch Ellen nicht totzukriegen. Sie ist damit nichts weniger als die Verkörperung des Freudschen Todestriebs, eines Triebs, der nicht bloß auf den Tod zielt, sondern noch über diesen hinausdrängt, ins untote Jenseits des Lustprinzips.

Mit ihrem absoluten Willen, der auch vor dem Tod nicht haltmacht, entpuppt sich Ellen Berent natürlich auch als exemplarischer Fall der gefährlichen Frauen aus den Krimis der 1940er Jahre, eine Femme fatale. Mit ihrer Vorliebe für weiße Mäntel und ihren dunklen Haaren ist sie bereits optisch ein Geschöpf des *Chiaroscuro* des Film noir. Von der bösen Phyllis Dietrichson aus Billy Wilders *Double Indemnity* (1944; dt.: *Frau ohne Gewissen*) hat sie sich die Sonnenbrille ausgeliehen. Und in Otto Premingers *Laura* ist es mit Gene Tierney gar dieselbe Darstellerin, die die Femme fatale gibt.

Indem Ellen auch davor nicht zurückschrekt, einen behinderten Jungen und ein ungeborenes Kind zu töten, mag sie als die grausamste Femme fatale von allen erscheinen. Paradoxerweise ergibt sich über diese extreme Figur aber auch ein neuer,verständnisvollerer Blick auf die anderen Frauen des Film noir. So schockierend Ellens Taten auch sind, gar so schwer nachvollziehbar sind sie nicht. Ihr Hass auf das Kind im Bauch beispielsweise kann auch als recht klassische Psychose durchgehen (dass die Hauptdarstellerin Gene Tierney nach der Geburt einer behinderten Tochter selber unter schweren, suizidalen Depressionen litt, die man mit einer – von Tierney selbst als traumatisch empfundenen – Elektroschocktherapie behandelte, verleiht Stahls düsterem Melodrama in den Augen des heutigen Zuschauers zusätzliche Bedeutung).

Die Femme fatale ist nicht nur Täterin, sondern selber Opfer. Sie leidet letztlich selbst unter jenen ungesunden Idealvorstellungen vom Heim, wie sie im Genre des Melodramas zugleich propagiert und unterminiert werden. Erkennt man in der Figur

der Femme fatale die tragische Heldenin eines Melodramas, erweisen sich ihre Taten nicht länger als Ausdruck einer individuellen Bosheit, sondern als Reaktion auf die fatalen Verhältnisse, in denen man sie zu leben zwingt. Auch die Protagonistin in *The Postman Always Rings Twice* (R: Tay Garnett, 1946; dt.: *Im Netz der Leidenschaften*) wird nur Mörderin, weil sie aus der Enge ihres schmierigen Alltags herauswill. Und umgekehrt wünscht man sich, die traurige Heldenin in Douglas Sirks *All That Heaven Allows* (1955; dt.: *Was der Himmel erlaubt*) würde sich ihrer engherzigen Kinder mit so rigoroser Gewalt entledigen, wie dies Ellen mit ihrer Umgebung tut. Das ist die Lektion von *Leave Her to Heaven*: Im Melodram schlummert ein Film noir, der Film noir ist ein verkapptes Melodram. So führen es auch andere Genre-Zwitter wie Michael Curtiz' *Mildred Pierce* (1945; dt.: *Solange ein Herz schlägt*) oder Max Ophüls' *The Reckless Moment* (1949; dt.: *Schweigegeld für Liebesbriefe*) vor. Aber selbst ein so später Melo-Noir wie Michael Gordons *Portrait in Black* (*Das Geheimnis der Dame in Schwarz*), gedreht unter den bereits arg gelockerten Zensurbestimmungen von 1960, schafft es nicht an die Abgründigkeit und Radikalität heran, die John M. Stahl 15 Jahre zuvor erreicht hat. Dieses Fazit wird auch durch das Happy End des Films nicht geschmälert. Denn dessen Fadenscheinigkeit könnte offensichtlicher nicht sein: Angeblich glücklich vereint, kehren der Schriftsteller und die Schwester Ellens zu dem einsamen Blockhaus am See zurück, um noch einmal jene Phantasie von trauter Zweisamkeit zu verwirklichen, die sich bereits einmal als barer Horror erwiesen hat. Ein Fall von Wiederholungszwang. Man kann das Grauen nur ahnen, das die Figuren Tag für Tag durchleben werden beim Wissen, dass im See vor dem Liebesnest noch immer die Leiche des Jungen mit den gelähmten Beinen liegt. Die Idylle bleibt vergiftet.

Johannes Binotto

Gene Tierney / Mickey Herskowitz: Self-Portrait. New York 1979. – Pascal Merigeau: Gene Tierney. Paris 1987. – Michael Renov: *Leave Her to Heaven: The Double Bind of the Post-War Woman*. In: Marcia Landy (Hrsg.): *Imitations of Life. A Reader on Film & Television Melodrama*. Detroit 1991. – Stanley Cavell: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago 1996. – Martin Scorsese / Michael Henry Wilson: *A Personal Journey With Martin Scorsese Through American Movies*. London 1997. – Frieda Grafe: *Filmfarben*. Berlin 2002. – Michelle Vogel: *Gene Tierney. A Biography*. New York 2005. – Delphine Letort: *Femme fatale / femme assassine dans le film noir: dévier le stéréotype* In: *Cycnos* 23/2 (Juni 2006). – James Naremore: *More Than Night. Film Noir in its Context. (Updated and Expanded)*. Berkeley 2008.