

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 59 (2017)

Heft: 364

Artikel: Kino der Heimsuchung : Jacques Tourneur : eine Retrospektive

Autor: Midding, Gerhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863243>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.12.2024

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

Kino der Heimsuchung

Gerhard Midding

Seit 1987 regelmässiger Mitarbeiter von Filmbulletin mit Interessenschwerpunkten für das französische, italienische und asiatische Kino.

Jacques Tourneur – eine Retrospektive

Am diesjährigen Locarno Festival ist in der Retrospektive, die später auch auf Tournee gehen wird, ein Meister der Andeutung, der subtilen und diffizilen Tonspur und der dunklen Genres zu entdecken. Jacques Tourneurs Film noir, Horrorfilm und Western entziehen sich subtil den traditionellen Sehgewohnheiten. Die Filme bieten das Gegenteil von Überwältigung, denn Tourneur setzt auf die Magie der Suggestion.

Bei den Proben verlangte er oft, die Schweinwerfer im Studio auszuschalten. Dann liess er meist nur ein paar Kerzen brennen, um seine Schauspieler in die richtige Stimmung zu versetzen. Er wusste, dass sich im Halbdunkel ihre Mimik und Gestik, das Timbre ihrer Stimmen und die Lautstärke unweigerlich verändern würden. Sie sollten in einem anderen, verhalteneren Register sprechen, als sie es gewohnt waren. Für ihre Bewegungen erhoffte er sich ein Zögern, ein Ausscheren aus der heroischen Dynamik, die ihnen das Genre-kino sonst auferlegte.

Cat People und I Walked with a Zombie sind so zu gleichsam geflüsterten Horrorfilmen geworden, und nicht einmal in seinen Western müssen die Helden ihre Stimme heben, um dem Gesetz Nachdruck zu verleihen. Kaum ein Regisseur musste die Synchronisation seiner Filme so sehr fürchten wie Jacques Tourneur. Ihre Tonspuren sind diffizil, stecken voller Nuancen und Halbtöne. Ihre Hellhörigkeit ist bestrickend. Sie entwerfen akustische Landschaften, verleihen jedem Schauplatz eine eigene Anmutung. Der Nachhall der Stimmen im völkerkundlichen Museum in *The Leopard Man* etwa signalisiert, dass der Zuschauer hier nun in eine andere, fremde Sphäre eintritt.

Bei Tourneur muss man den Raum hören können, denn er ist meist in undurchdringliches Dunkel getaucht. Sein Kino existiert auf besondere Weise von Lichtes Gnaden. Dies ist ein kostbares Gut, das nicht verschwendet werden darf, sondern überlegt eingesetzt werden will. Die Lichtquellen sind im Bildkader

praktisch immer zu sehen, was die Szenerien beglaubigt und den Schrecken, den Tourneurs Figuren zu gewärtigen haben, in der Realität verwurzelt. Das Licht setzt der Regisseur mal als skulpturales, mal als strukturierendes Element ein. Es dient als Beweggrund für Kamera und Figuren – der Strahl der Taschenlampen gibt in *I Walked with a Zombie* die Schritte vor – oder als dramaturgisches Instrument: In dem Mantel-und-Degen-Film *The Flame and the Arrow* entscheidet Burt Lancaster ein Duell zu seinen Gunsten, indem er alle Kerzen löscht und so den Schauplatz in völlige Dunkelheit taucht. Die Exposition von *Nightfall* wiederum macht dem Filmtitel alle Ehren. Während es sonst zu den Gepflogenheiten des Film noir gehört, einen urbanen Schauplatz mit einer Montage von Leuchtreklamen einzuführen, passt Tourneur genau den Moment ab, in dem sie eingeschaltet werden. Die Beleuchtung, die in einem Zeitungskiosk angeht, blendet den von Aldo Ray gespielten Protagonisten, der fortan manchen Grund haben wird, das Licht zu scheuen. Das Halbdunkel gehört selbstverständlich zum Film noir. In *Out of the Past* verleihen ihm Tourneur und sein Kameramann Nicholas Musuraca eine Undurchdringlichkeit, die den Widerspruch zwischen Unschuld und Erfahrung, zwischen Lebenswillen und Todessehnsucht unterstreicht. Aber Tourneur überträgt das Dämmerlicht der Seele auch auf traditionell lichte, übermütige und farbenfrohe Genres wie den Sport- (*Easy Living*) und den Piratenfilm (*Anne of the Indies*). «I like the dark, it's friendly», bekennt Simone Simon in *Cat People* und spricht damit für viele Tourneur-Figuren, deren eigentliches Lebenselement die Dunkelheit ist.

Traumlogik

Seine Filme sind keineswegs fragil, aber doch anfechtbar: Ihre Wirkung entfaltet sich in Schattierungen. Deshalb verlangen sie danach, unter den richtigen Bedingungen gesehen zu werden. In ihrer Geschichte des US-Kinos berichten Jean-Pierre Coursodon und Bertrand Tavernier, sie hätten *Cat People* zunächst nur in einer 16-mm-Kopie kennengelernt und hätten dann entdecken dürfen, dass er sich in 35 mm in einen ganz anderen Film verwandelte.

Tourneurs Kino entzieht sich sacht den traditionellen Sehgewohnheiten, ihnen eignet ein Flair des Entrückten, des Vorbehalts. Die entschlossene Tatkraft, den auftrumpfenden Tonfall und den Optimismus, der das amerikanische Genrekino in weiten Teilen bestimmt, werden bei Tourneur gedämpft. Der Gestus der Exaltation und Überbietung ist ihm fremd. Seine Filme steuern auf ihre Höhepunkte eher ruhig zu. Schrecknissen nähern sie sich überlegt, wenn auch nicht gelassen. Von den erhabenen Landschaften des Westens lassen sie sich nicht überwältigen. Wenn die Musik in seinen Filmen doch einmal triumphierend klingt, entsprach das gewiss eher dem Wunsch der Produzenten.

Wo das Hollywoodkino üblicherweise auf resoluter Präsentation besteht, setzt er Ellipsen. Sein Stil ist taktvoll, diskret. Der Tod ereilt seine Figuren ausserhalb des Bildkaders, er zeigt ihn nur indirekt. Tourneur setzt auf die Magie der Suggestion. Wenn es

nach ihm gegangen wäre, hätte das Publikum in *Night of the Demon* das Monster nie zu Gesicht bekommen. Die Ahnung, die Ankündigung der Bedrohung reicht zwar in seinem Kino nicht völlig aus; das Grauen muss sich auch in seinen Horrorfilmen einstellen. Aber dafür braucht er nicht den Nachdruck der Grossaufnahme, denn mindestens ebenso viel Sorgfalt verwendet er auf die beklemmenden Schwebezustände, die ihm vorausgehen.

Mithin ist es interessant, der Frage nachzugehen, was aus seinen Filmen im Gedächtnis bleibt. Auf Anhieb gelangt man da zu widersprüchlichen Befunden. Einerseits bleibt etwas Unbestimmtes haften, ein atmosphärischer Eindruck. Zugleich sind einzelne Momente und prägnante Bilder präsent. Aus *Cat People* wären dies beispielsweise die Szene, in der sich Jane Randolph vor dem Schatten des Raubtiers nachts in das Schwimmbaden rettet, oder ihr Heimweg, der sie durch lauter Lichtpools führt und auf eine vertrackte Pointe zuläuft, in der sich ein Fauchen nur als das Geräusch einer sich öffnenden Bustür entpuppt. Aus *The Leopard Man* wäre es wahrscheinlich vor allem der aufreizende Klang der Kastagnetten, der eine Tänzerin in allen Lebenslagen begleitet und dann einen verblüffend postumen Nachhall erfährt. Aus *I Walked with a Zombie* bleibt sicher die Montage im Gedächtnis, in der eine Voodoo-Puppe von magischen Kräften angezogen wird, während gleichzeitig eine Untote ihr Schlafzimmer verlässt und derselben Anziehung zu folgen scheint. Aus *Out of the Past* schliesslich mögen einige hartgesottene Dialoge haften bleiben, während dessen verwickelte Intrige auch dem aufmerksamsten Zuschauer ein Rätsel aufgibt – immerhin vermutete selbst Hauptdarsteller Robert Mitchum, beim Kopieren des Drehbuchs seien ein paar Seiten verloren gegangen.

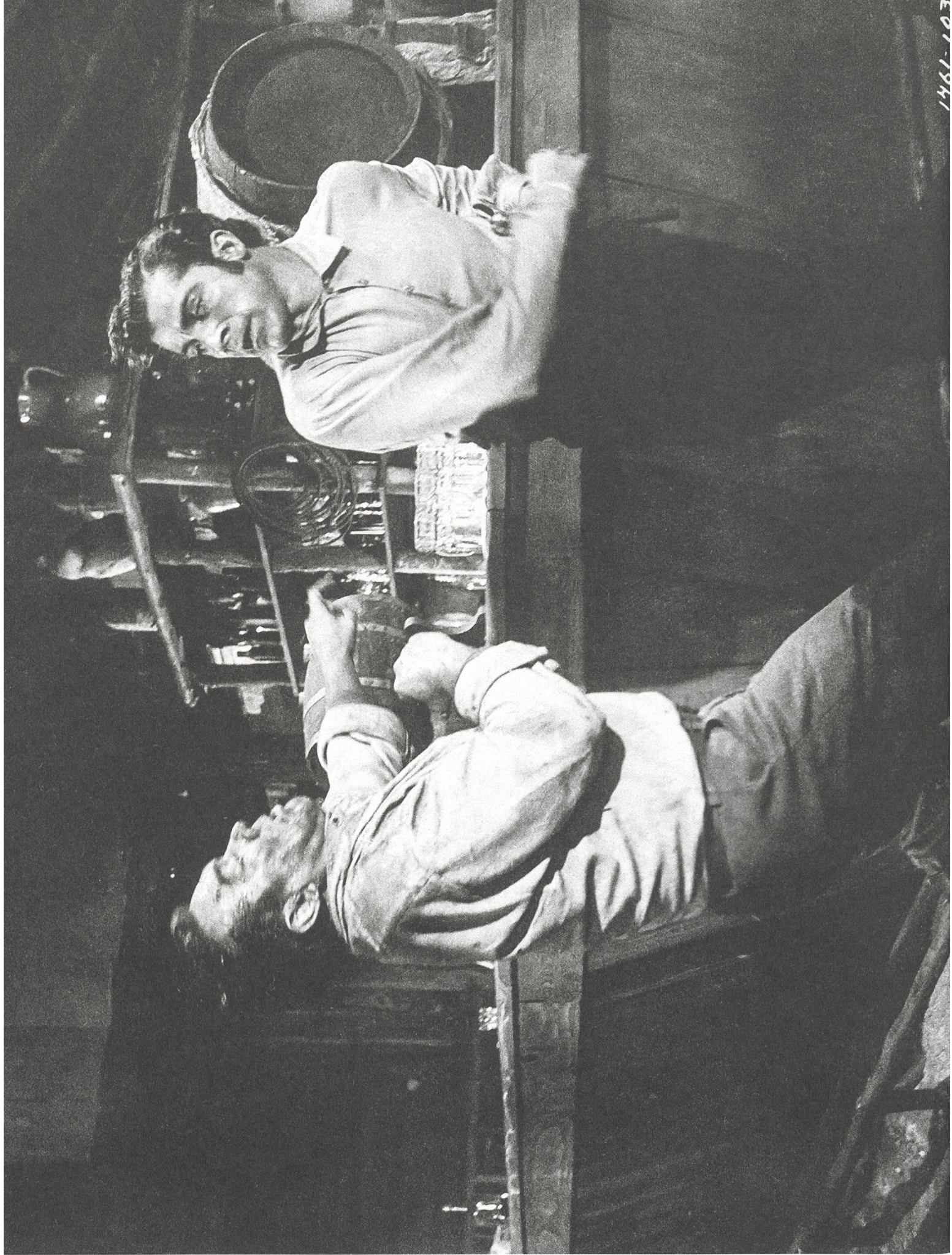
Tatsächlich interessierte Tourneur an den Drehbüchern, die ihm die Studios anboten (wenn nicht gar auferlegten), eher die Brüche und Lücken. Die selbstverfassten Stoffe, die Jacques Manley in «*Écrits de Jacques Tourneur*» gesammelt hat, sind vage Entwürfe, denen es an dramatischer Entwicklung gebricht. Er suchte offensichtlich eine poetische Wahrheit, nicht eine lineare narrative Stringenz. Die Triebfeder seiner realisierten Filme sind Zweifel, Verwirrung und Unruhe. Dementsprechend folgen die zuvor hervorgehobenen Momente durchaus einer Traumlogik, die sich beim Aufwachen rekonstruieren liesse. Ihre Präzision steht nicht im Widerspruch zu der Aura des Unbestimmten, das seine Filme auszeichnet: In den Schockmomenten löst sich eine Spannung, die in einem latenten Unbehagen ruht.

Transatlantische Spannungen

Das facettenreiche Chiaroscuro, in dem er die Ambivalenz der menschlichen Natur aufgehoben weiss, findet seinen Ursprung ansatzweise im Werk seines Vaters Maurice Tourneur. Der war einer der grossen Stilisten des amerikanischen Stummfilmkinos, der dem Visuellen kühn die Priorität gegenüber dem Narrativen zuwies. Er fungierte als Mentor und später auch als Arbeitgeber seines Sohnes. Es wird kein konfliktfreies



The Leopard Man (1943) Dennis O'Keefe und James Bell



1461-103

Canyon Passage (1946) Ward Bond und Dana Andrews



Anne of the Indies (1951) Louis Jourdan und Jean Peters



Easy Living (1949) June Bright, Victor Mature und Lizabeth Scott

Verhältnis gewesen sein. Jacques beschrieb seinen Vater zuweilen als kalt und unnahbar. Auch ästhetisch musste er sich von diesem Erbe lösen. Jacques' Western, namentlich *Canyon Passage*, prägt ein anderer Blick auf amerikanische Landschaften, als ihn beispielsweise Maurice' *The Last of the Mohicans* offenbart.

Beider Karrieren fanden allerdings auf zwei Kontinenten statt. Als Jacques 1904 geboren wurde, war seine Mutter eine erfolgreiche Schauspielerin am Pariser Théâtre Antoine und sein Vater dort ein bald noch prominenterer Regisseur. 1914 folgte er seinem Vater nach Hollywood und erhielt vier Jahre später die amerikanische Staatsbürgerschaft. Zu Beginn der Tonfilmära ging er mit ihm zurück nach Frankreich, arbeitete als dessen Regieassistent und Cutter bei Produktionen für Pathé-Nathan. Bereits ab 1931 realisierte Jacques eigene Musikkomödien. Der slapstickhafte *Toto* von 1933 sollte als seine Visitenkarte für Hollywood dienen. Zunächst jedoch wurde er dort als Second-Unit-Regisseur und für Kurzfilme verpflichtet, die thematisch zuweilen seine späteren Langfilme ankündigen. Dennoch war es eine lange, zweite Lehrzeit, die erst in der Zusammenarbeit mit dem Produzenten Val Lewton bei RKO abgeschlossen war, aus der Genreklassiker wie *Cat People* hervorgingen. Fortan setzte er im Genrekino Massstäbe, ohne wirklich Nachahmer zu finden.

Erst in den späten fünfziger Jahren, als mit der Auflösung des Studiosystems auch Tourneurs Hollywoodkarriere zu Ende war und er Kontinuität allenfalls noch beim Fernsehen fand, stiess sein Werk auf ein wirklich gründliches, ernsthaftes Interesse bei der Filmkritik. Er profitierte zwar noch nicht von der ersten Welle der Rehabilitierung amerikanischer Studio-regisseure, die die «Cahiers du Cinéma» betrieben, fand aber intelligente Exegeten bei deren Konkurrenz, namentlich «Positif». Ein Gutteil seiner Filme war in Frankreich gar nicht herausgekommen. Kritiker wie Jacques Lourcelles und Bertrand Tavernier wurden zu neugierigen Fürsprechern, die in ihm einen *auteur* von hohen Graden und einzigartigem Temperament entdeckten.

Seine Figuren sahen sie umgeben von Geistern und Geheimnissen, die sich letztlich ihrer Auflösung entziehen. In seinem Stil leuchtete für sie die Essenz der *Mise en Scène* auf, die noch über banale Sujets einen Zauber verhängen kann. Seither ist er ein gesicherter Wert der französischen Cinéphilie, auch wenn sein Ruhm nie ganz zu dem von Ford, Hawks, Lang und Walsh aufschliessen konnte.

Aus amerikanischer Sicht erschien dieser Enthusiasmus lange Zeit wie eine Laune – zweifellos eine klügere als etwa die französische Begeisterung für Regisseure wie Edgar Ulmer oder Don Weis, aber nichtsdestotrotz eine Laune. Die dortige Kritik feierte seine Tugenden allenfalls vorbehaltlich – stets blieb der Verdacht im Raum, die Qualitäten seiner Horrorfilme für RKO seien eher dem Genie des Produzenten Val Lewton zuzuschreiben –, wenn nicht gar gönnerhaft. Andrew Sarris sortierte Tourneur in den Mittelbau seines Pantheons ein (in der Rubrik «Expressive Esoterica»); Robin Wood vermutete, seine besten Filme

hätten ihren Genres wenigstens ebenso viel zu verdanken wie ihrem Regisseur; David Thomson entdeckt bei Tourneur zwar gewisse thematische Kontinuitäten (den Schrecken, der sich unverhofft im Alltäglichen offenbaren kann) und erzählerisches Geschick (den einfallsreichen Einsatz von Licht, Dekors, filmischem Raum und Bewegung), vermisst in den meisten Filmen aber eine unverwechselbare Handschrift und insgesamt eine eigene Vision.

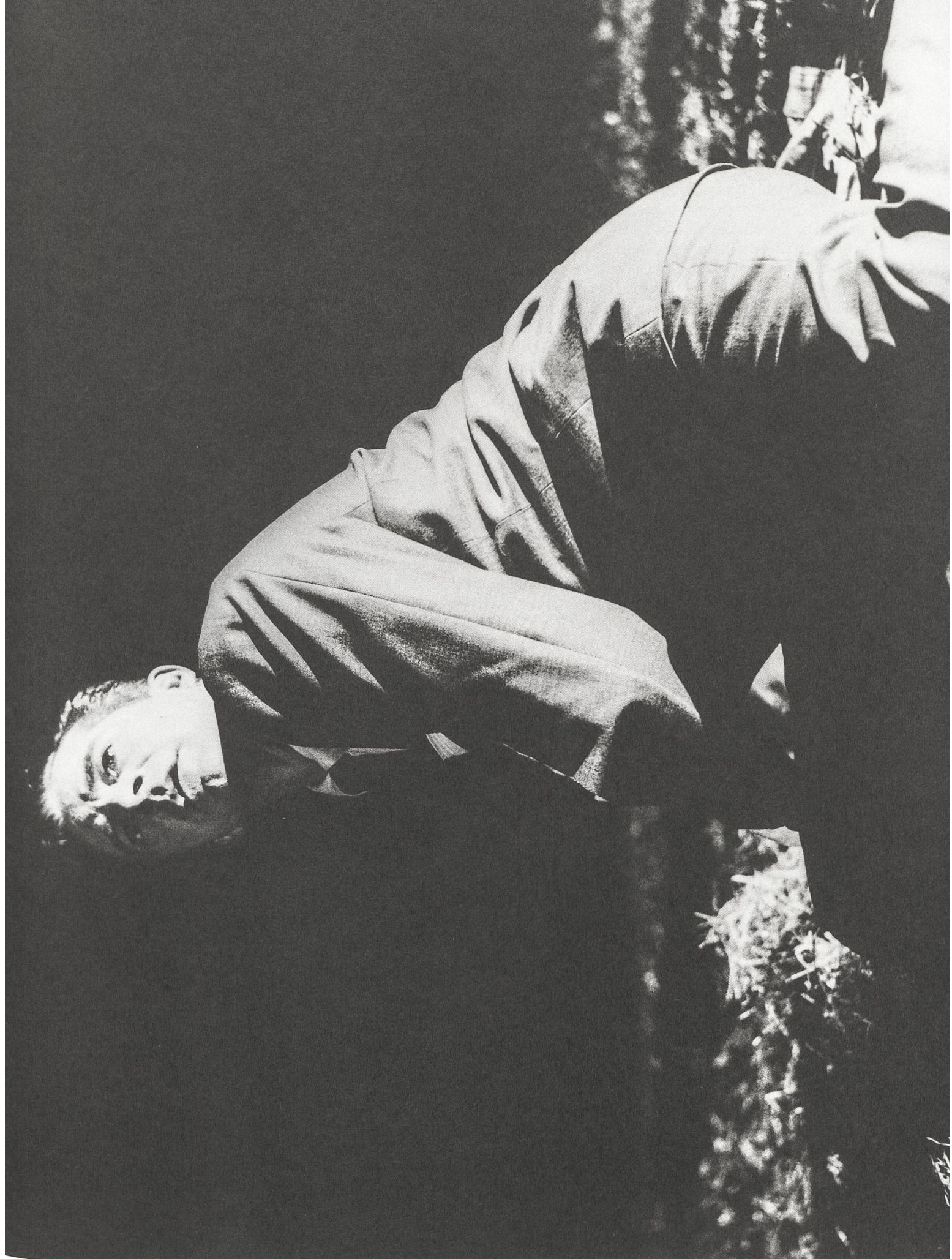
Dieses Missverhältnis in der transatlantischen Wahrnehmung könnte man mühelos mit dem denkwürdigen Diktum Wyatt Earps aus *Wichita* entscheiden: «It's not a question of who's right but what's right.» Immerhin hat sich die amerikanische Sicht auf Tourneur in den letzten Jahrzehnten durchaus gewandelt – zumal angesichts der Bewunderung, die ihm Martin Scorsese 1995 in seiner persönlichen Reise durch das amerikanische Kino zollt, und nicht zuletzt mit dem Erscheinen von Chris Fujiwaras minutiöser Studie «Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall» im Jahr 1998. Bis dahin deckte sich die amerikanische Zurückhaltung allerdings durchaus mit der Selbsteinschätzung des Regisseurs, der sich in Interviews vorzugsweise als ein bescheidener Handwerker zu erkennen gab, der einfach Glück gehabt habe. Er schätzte sich selbst als mittelmässigen Filmmacher ein (wobei die Frage offenblieb, nach welchen Kriterien und im Vergleich zu wem), dem die eigenen Bildfindungen eher selbstverständlich als innovativ erschienen (natürlich kann man in gleichmässig ausgeleuchteten Räumen den Blick des Zuschauers nicht so nachdrücklich lenken wie in der pointierten Lichtsetzung seiner Filme). Er betonte, nie ein Drehbuch abgelehnt zu haben (mit der interessanten Ausnahme *Devil's Doorway*, den dann Anthony Mann realisierte). Dabei konnte er sich allerdings auch auf seinen Agenten bei MCA verlassen, der offenbar sehr genau wusste, welche Stoffe seinem Klienten lagen. Seine Filme stellte er als Auftragsarbeiten dar, nur für seinen erklärten Lieblingsfilm *Stars in My Crown* beanspruchte er eine Urheberschaft. Ein gewisser Stolz war aus seinen Selbstzeugnissen ohnehin nicht zu tilgen. Gegenüber seinem letzten Interviewer Jacques Manley legte er Wert darauf, festzustellen, dass nur fünf seiner rund dreissig Regiearbeiten tatsächlich B-Pictures sind – und dass man im Filmgeschäft nur Erfolg haben kann, wenn man dieses Medium wirklich liebt.

«Familiar looks very different»

Zu den Widersprüchen des tourneurschen (Selbst-) Bildes gehört die Einschätzung, er sei intuitiver Filmmacher. Vielleicht genügt schon der Verweis auf einen Moment in *The Leopard Man*, um hier Klarheit zu schaffen. In einer Szene verkündet der kleine Bruder eines potenziellen Opfers spitzbübisch, er wisse, wovor sie Angst habe. Dazu bewegt er seine Finger so, dass sie den Schatten einer Raubkatze an die Wand werfen – und imitiert damit einen Kunstgriff, mit dem Tourneur eigenhändig bei den Dreharbeiten zur Schwimmbad-szene in *Cat People* kurz zuvor eine Bedrohung suggeriert hatte.



Out of the Past (1947) Robert Mitchum



Night of the Demon (1957) Dana Andrews

Die Arbeit im Genrekino nimmt er selbstbewusst in Angriff: als eine Disziplin, die es zunächst einmal zu beherrschen gilt. Bei klassischen Schuss-Gegenschuss-Folgen variiert er gern den Standpunkt der Kamera, um Szenen eine abwechslungsreichere Dynamik zu geben. Heranfahrten haben bei ihm stets eine eigentümliche Augenhöhe und einen Schwung, bei dem das Zögern der Entschlossenheit weicht. Wenn die Kamera zu Beginn von *Berlin Express* von einem Abteilfenster zum nächsten voranrückt, um die unterschiedlichen Figuren vorzustellen, signalisiert sie dem Publikum, dass es einen versierten, vielleicht sogar brillanten Zugfilm erwarten darf. Überhaupt wirkt der Auftakt zu seinen Filmen auf den ersten Blick archetypisch; in den Western ist es unweigerlich das Auftauchen des Helden in der Landschaft. Die elegante, fließende Schnittfolge zu Beginn von *Stranger on Horseback*, bei der Joel McCrea zunächst in einer Parallelfahrt aufgenommen und diese Bewegung dann in einer subjektiven Einstellung fortgesetzt wird, als er an einer Beerdigung vorbeireitet, besitzt eine erstaunliche Geometrie. Tourneurs Filme sind eher Einstimmungen als Expositionen, die das Publikum aber bereits sacht auf eine andere Spur bringen, als es die Genres sonst vorsehen.

Tourneurs Western sind ein verlässlicher Prüfstein, wie er sich zu den Konventionen verhält. Meist vollziehen sie einen klassischen Kreisschluss der Ankunft zu Beginn und des Aufbruchs in die Ferne am Ende. Er feiert durchaus (und nicht nur in CinemaScope) die offene Weite der Horizontalen. Die Topografie der Berglandschaft in *Canyon Passage* bildet hier eine reizvolle Ausnahme. Zugleich bestätigt der Film die Einschätzung von Coursodon und Tavernier, dieser Regisseur habe Western als ein Aussenstehender gedreht. Ihm fehle die Bindung an die Erde, die bei Ford und Walsh existiert; Landnahme und Zivilisierung betrachte er aus einem zweifelnden Abstand. Die Errichtung des Hauses in *Canyon Passage* führt dies nach Ansicht der Autoren deutlich vor Augen: Bei Tourneur ist der Zuschauer ein Betrachter, während eine vergleichbare Szene in *My Darling Clementine* ihn zu einem emphatischen Teilnehmer werden lässt. In Tourneurs Film bleibt die Gemeinschaft provisorisch, sie ist im Fluss, es gibt ein Kommen und Gehen der Charaktere. Ein Gefühl der Zugehörigkeit will sich allenfalls in *Stars in My Crown* einstellen, dessen Appell an Zivilcourage und Toleranz bereits die Reue des Lynchmobs vorwegnimmt, der kurz darauf in Fords *The Sun Shines Bright* vor sich selbst bewahrt wird. Die Gemeinschaft ist brüchig, aber lernfähig. Ein Garant dafür sind die aufrechten Charaktere, die McCrea bei Tourneur verkörpert. Es sind wachsame Puritaner in stets gut gebügelten Hemden, deren Geduldsfaden lange hält, bevor er reisst. Der puritanische Verzicht, den er in *Wichita* übt, lädt jedoch nicht zu einer ungebrochenen Identifikation ein; diese Haltung ist dem französischstämmigen Regisseur schon in *Cat People* und *I Walked with a Zombie* mulmig.

Tourneur setzt die Konventionen nicht ausser Kraft, aber er variiert sie und frischt sie auf. Die Variation entspringt zuweilen einer inneren Notwendigkeit der Filme. Die wiederholten nächtlichen Heimwege der

jungen Frauen in *The Leopard Man* verlangen danach. Tourneur trifft hier vor allem akustische Unterscheidungen: durch den strategischen Einsatz der Stille, die schockartig aufgebrochen wird; die Verwendung oder Aussparung von Musik und nicht zuletzt den tückisch vergnügten Klang der Kastagnetten. Auch von ähnlich angelegten Szenen in *Cat People* will er diese Spannungsmomente absetzen.

Vorrangig schafft Tourneur auf dem streng kodifizierten Terrain der Genres jedoch Platz für das Ungeläufige. *Out of the Past* und *Nightfall* sind überraschend pastorale Films noirs, die sich wesentlich in der Natur zutragen. (In *Nightfall* findet eine Modeschau kurioserweise nicht in einem Salon statt, sondern unter dem freien Himmel eines Patios.) Während amerikanische Sportlerfilme bis dahin hauptsächlich den Aufstieg von Athleten schilderten, geht es in *Easy Living* um die Frage, wie man mit dem Niedergang der eigenen Fähigkeit zurechtkommt. *Way of a Gaucho* ist zwar ein Western um Liebe und Ehre, Vergeltung und Gnade, der freilich in der argentinischen Pampa spielt. In einer Einstellung hält Rory Calhoun Ausschau nach seinen Verfolgern, indem er sich auf den Rücken seines Pferdes stellt. So etwas hatte das amerikanische Publikum höchstens mal bei Buster Keaton gesehen.

In Tourneurs Filmen offenbart sich eine gelassene Originalität. Sie respektieren das Recht des Zuschauers auf Abwechslung. Die Ermittlungen, die Ray Milland in *Circle of Danger* über den Tod seines Bruders anstellt, führen ihn in ein ausnehmend untouristisches London: Sie führen ihn in die morgendliche Geschäftigkeit der Markthallen von Covent Garden, zu einem Schleusenwärter und auch, fernab der Metropole, in eine Kohlengrube. Sein Blick auf Paris zu Beginn von *Berlin Express* ist demgegenüber weit orthodoxer, immerhin aber nimmt er die Wahrzeichen seiner Geburtsstadt aus ungekannten Blickwinkeln auf. Selbst Timbuktu, ein mattes Spätlicht seiner Karriere, schert dezent aus dem Exotismus von Hollywoods Wüstenfilmen aus. Dieser Casablanca-Abklatsch ist ohnehin origineller, als es die Umstände seiner Entstehung und sein Budget eigentlich zulassen dürften: Er steckt voller sublimer, moralischer wie erotischer Ambivalenzen. Tourneur ertappt die Figuren darüber hinaus bei sonderbaren Tätigkeiten: Den Waffenschieber Victor Mature stellt er vor, als dieser gerade seine Wäsche zum Trocknen aufhängt, und ein mordlustiger Araber schleicht sich später einmal pfiffig über das Dach in ein Zelt hinein. Derlei Exzentrik ist durch die Konventionen des Abenteuerfilms schwerlich gedeckt.

Wetterfühlige Dramaturgie

Einen der erstaunlichsten Filmanfänge hat Tourneur für *Experiment Perilous* gedreht. In der ersten Einstellung zeigt er einen Zug, der während eines nächtlichen Unwetters auf einem überfluteten Schienenstrang fährt. Dieser Sturzbach ist ein triftiger Auftakt für einen Film, der fortan in Studiokulissen spielt, in denen die Witterung jedoch eine wichtige und facettenreiche Rolle spielt. Das Motiv des Wassers dekliniert Tourneur bis hin zu der bizarren Volte durch, dass die



The Leopard Man (1943) Margaret Landry



Nick Carter, Master Detective (1939) Walter Pidgeon und Rita Johnson



Stars in My Crown (1950) James Mitchell



Cat People (1942) Simone Simon und Tom Conway

Aquarien mit Zierfischen in einem herrschaftlichen Stadthaus nach einer Druckwelle bersten und eine ganze Etage überfluten. Die Reifenspuren im Schnee, die nur in zwei kurzen Zwischenschnitten zu sehen sind, verlaufen in einer netzförmigen Geometrie, die genau ausgeklügelt scheint.

Sein Kino ist ohnehin extrem wetterfühliger. *Canyon Passage* beginnt während eines heftigen Regenschauers in Oregon, der einen sehr modernen Western ankündigt. Meist arbeitet er mit klimatischen Gegensätzen. Die tropische Schwüle der Karibik kontrastiert in *I Walked with a Zombie* mit dem winterlichen Kanada, in dem die Rahmenhandlung spielt. In *Nightfall* steht der sommerlichen Hitze der Stadt die Winterlandschaft in den Bergen gegenüber, die in Rückblenden zu sehen ist. In praktisch all seinen Landschaftsfilmen zeigt er, in Untersicht gefilmt, schneebedeckte Berggipfel.

Seelenlandschaften

Der starke atmosphärische Eindruck, den Tourneurs Filme hinterlassen, verdankt sich einer entschiedenen Sinnlichkeit, einer überlegten Konkretion. Er erschafft für jeden Film eine eigene Welt, die er kunstvoll drapiert. Vor allem die Sorgfalt und der Einfallsreichtum seiner Requisiteure bei RKO fallen beim Wiedersehen seiner Filme ins Auge. Jede Lampe ist sorgsam ausgewählt (oft sind die Ständer kleine Skulpturen), die Füße der Badewanne aus *Cat People* sind als Raubtierkrallen gestaltet. Spiegel sind so platziert, dass sich in ihnen die Personenkonstellationen nicht einfach verdoppeln, sondern neu formieren. Das gemalte Porträt Hedy Lamarrs in *Experiment Perilous* ist ein bestrickendes Trompe l'Œil. Das den Zuschauer in die Ungewissheit stürzt, ob sich die Mimik der Dargestellten nicht doch gerade belebt hat. Die Requisiten gewinnen stets Doppelwertigkeit. Die Harfe im Schlafzimmer der untoten Ehefrau in *I Walked with a Zombie* schillert zwischen Evidenz und Symbolkraft.

Tourneur reichert die Schauplätze an, er lädt sie mit Bedeutung auf. Dabei betreiben seine Filme manchmal eine Archäologie eines erloschenen Alltags. Der Haushalt in *Stars in My Crown* steckt voller zeitgenössischer Geräte wie etwa eines kurios umständlichen Tischventilators oder einer praktischen Apfelschälmaschine. Die Rekonstruktion historischer Details ist nur eine Facette seines Strebens, den Hintergrund seiner Dramen lebhaft auszustaffieren. Die Szenerie ist bei ihm im Wortsinn reizvoll, sie reichert die Szenen mit einem zusätzlichen Appell an. Das gilt für die Fischerboote und Netze am Strand, inmitten derer die nächtlichen Rendezvous in *Out of the Past* stattfinden, ebenso wie den Betrieb der Bohrtürme, vor denen in *Nightfall* die Auseinandersetzung der Gangster inszeniert ist. Die Anreicherung kann gestisch sein, in beiläufigen Handlungen liegen, die die Figuren beim Sprechen ausführen. Die Schauspielerführung selbst von Nebenfiguren trägt massgeblich zur Atmosphäre bei. Das wehmütige Partygirl, das in *Easy Living* versonnen der Sängerin lauscht, ist für die Dramaturgie der Szene unerheblich – sie ist eigentlich nicht mehr als eine Statistin –, trägt aber souverän zum Timbre des Augenblicks bei.

Tourneur konstruiert diese Welten auch deshalb so genau, so ziseliert, um die Präsenz von anderen erahnen zu lassen. Die Vergangenheit ist stets machtvoll präsent in seinen Filmen. Chris Fujiwara hat festgestellt, dass viele der Geschichten gleichsam in der Mitte beginnen: Die Charaktere tragen bereits ein Schicksal in sich, müssen gravierende Erfahrungen verwinden. *Out of the Past* ist ein Film, der geradezu obsessiv an die immer gleichen Schauplätze zurückkehrt; mit der vergeblichen Hoffnung, das Vergangene endlich abzuschütteln. Die Angst vor dem Anderen (oder vor sich selbst, etwa vor der eigenen Sexualität) ist bei Tourneur nie unbegründet. Eine mysteriöse, traumhafte Fügung scheint in *Experiment Perilous* zu wirken. Der rational agierende Arzt, den George Brent spielt, traut seinen Ohren nicht, als er erfährt, dass seine Reisebekanntschaft, deren Gepäck er gerade erst ins Hotel brachte, an diesem Nachmittag gestorben ist. Die Welt gerät in Tourneurs Filmen leicht aus den Angeln, denn seine Figuren sehen sich rätselhaften Kräften ausgesetzt, über die sie keine Kontrolle haben: Gerade so wie die Bälle, die fröhlich auf der Fontäne des Springbrunnens aus *The Leopard Man* tanzen müssen.


Mithin ist die andere Welt, die wie ein Schatten in der realen gegenwärtig ist, eine Welt der Geister und Schemen. Der Regisseur hat in Interviews immer betont, wie sehr er von der Existenz des Übernatürlichen überzeugt ist. Es muss nicht überraschen, dass er auch Episoden der TV-Serie *Twilight Zone* inszenierte. Und vielleicht konnte nur ein Filmemacher, der fest an die Transzendenz glaubt, einen so sensiblen, aufgeklärten und zärtlichen Film über einen Pastor drehen, wie Tourneur es mit *Stars in My Crown* gelungen ist. In den Konflikten, die Joel McCrea mit dem Arzt seiner Gemeinde austrägt, wird der erbitterte Widerstreit zwischen Spiritualität und Wissenschaft ausgetragen, der sich schliesslich aber fast beiläufig versöhnen lässt. Das Metaphysische ruht in den Figuren: Hat Gene Tierney die Silhouette Rory Calhouns in *Way of a Gaucho* nur erträumt, oder wachte er wirklich über ihren Schlaf? Tourneur respektierte das Übersinnliche zu sehr, um ihm in seinen Horrorfilmen eine banale Sichtbarkeit zu verleihen. Aber er konnte seine Augen auch nicht verschliessen vor dem Grauen, das in der äusseren Wirklichkeit aufgehoben ist: Der Zug aus *Berlin Express* passiert in Deutschland lauter zerbombte Grossstädte, die als reale Geisterstädte an die Verheerungen des 20. Jahrhunderts gemahnen. x

- Die Retrospektive zu Jacques Tourneur des Locarno Festival (2. bis 12. August) steht unter der Leitung von Roberto Turiagliatto und Rinaldo Censi und entstand in Zusammenarbeit mit der Cinémathèque suisse und der Cinémathèque française. Es werden sämtliche 34 Spielfilme gezeigt, angefangen von *Tout ça ne vaut pas l'amour* von 1931 bis *War-Gods of the Deep* von 1965, ausserdem eine Episode aus *Twilight Zone*, einige seiner Kurzfilme und die Dokumentationen *Directed by Jacques Tourneur (1979)* von Jacques Manlay und Jacques Tourneur, *le médium. Filmer l'invisible (2015)* von Alain Mazars. *I Walked with a Zombie* wird auch auf der Piazza Grande (10. 8.) zu sehen sein. Das Programm wird von einer französischen und englischen Publikation des Verlags Capricci begleitet.
- Die Retrospektive wird ganz oder in Teilen auf Tournee gehen. In der Schweiz wurde sie bereits von der Cinémathèque suisse in Lausanne (Ende August/September), vom Filmpodium Zürich (September/Oktober), vom Kino Rex in Bern sowie den Genfer Cinémas du Grütli gebucht. In Frankreich wird sie in der Cinémathèque française zu sehen sein, in Deutschland im Deutschen Filminstitut, Frankfurt a. M.



AB 15. AUG

 Google Play

 App Store

DEINE APP FÜRS KINO

REITERRAFF

BOURBAKI

HOUDINI