

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

Stanley Kubricks *Uhrwerk Orange* (*A Clockwork Orange*, GB 1971)

(Aufklärungskritische) Philosophie in Bildern ästhetisierter Gewalt und Ästhetik als letztes utopisches Moment

von Michael Leonards

im Studiengang Germanistik

als Hausarbeit im Hauptseminar:

Totalitarismuskritik in der Anti-Utopie

bei

Prof. Dr. Peter Tepe

und

Annette Greif M.A.

INHALTSVERZEICHNIS

Einführung (S. 3 – 4)

1. Analyse und Interpretation des Films *Uhrwerk Orange* von Stanley Kubrick unter besonderer Berücksichtigung eines inhaltlichen und stilistischen Vergleichs zur gleichnamigen Romanvorlage von Anthony Burgess (S. 5 – 26)
 - 1.1 Eine erste Basisinterpretation des Films *Uhrwerk Orange* von Stanley Kubrick mit Hilfe von Grundannahmen zum Textkonzept von Anthony Burgess und Kubricks Filmkonzept (S. 5 – 7)
 - 1.2 Vergleich des Gesamtinhalts und der Struktur des Romans und des Films (S. 8 – 16)
 - 1.3 Das 21. Kapitel des Romans und das Ende des Films (S. 17 – 21)
 - 1.4 Beschreibung der stilistischen Darstellung einzelner (zentraler) Szenen des Films (S. 22 – 26)

2. Der *Auteur* Stanley Kubrick – Eine besondere Form der Ästhetik als philosophischer Ausdruck eines mechanistischen bzw. ästhetischen Menschenbildes in Opposition zu einem aufklärerisch geprägten Zivilisations- und Fortschrittsbegriffs (S. 27 – 32)

3. Einordnung von Stanley Kubricks (anti-)utopischem Film *Uhrwerk Orange* – Ästhetik als letzte Utopie (S. 33 – 38)

Schlusswort (S. 39 – 40)

Literaturliste und Quellenangaben (S. 41)

Einführung

Stanley Kubrick ist eine Legende der Filmgeschichte. Er wird als „das Universalgenie des Kinos“¹ beschrieben, der „das, was man den Barock des Kinos / des Films“² nennen könnte, darstellt. Dieser von ihm dargestellte „Barock des Kinos“ zeichne sich dabei als „Endphase mit rhetorischem Pathos“ und durch „Dominanz der Formkunst, Universalismus, Perfektion des Ausdrucks“³ aus.

A Clockwork Orange trat aus mehreren Gründen als Projekt in Kubricks Leben. Eigentlich plante er nach seinem Welterfolg *2001: A Space Odyssey* (GB/USA 1968) sein Lieblingsprojekt *Napoleon* umzusetzen. Doch steckte die Filmindustrie in der Krise, und war nach Mega-Flops wie *Waterloo* (Italien/UDSSR 1970) von Sergei Bondartschuk nicht mehr zur Finanzierung solch teurer Monumentalfilme bereit. Hollywood setzte nach dem Erfolg von *Easy Rider* (Dennis Hopper, USA 1969) zunehmend auf den Jugendmarkt.⁴ Kubrick, als Produzentenregisseur stets auch den kommerziellen Erfolg seiner Filme berechnend, erinnerte sich an einen Stoff, den er während der Dreharbeiten zu *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (GB 1964, Deutsch: Dr. Seltsam oder: Wie ich lernte, die Bombe zu lieben) kennen gelernt hatte.

Anthony Burgess' Roman *A Clockwork Orange* versprach für Kubrick ein passender Abschluss seiner utopischen Trilogie nach *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* und *2001: A Space Odyssey* zu werden. Mit diesen Filmen war Kubrick Teil der Gegenkultur der 1960er und 70er Jahre geworden. Seine Erfolgsfilme wurden von einem jungen, dem Establishment kritisch gegenüber stehenden Publikum als Kultfilme verehrt.⁵

Kubrick war also schon erfahren beim Verfilmen utopischer Stoffe und strebte wie immer den „ultimativen“ Film zu einem Thema oder in einem Genre an.⁶ Bei *A Clockwork Orange* bewegte er sich in der Genre-Spannung zwischen dem utopischen Film bzw. Science Fiction und dem Jugendfilm. Interessanterweise flachte er beide Aspekte im Vergleich zur

¹ Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Stanley Kubrick*. München/Wien 1984, S. 8

² Ebd., S. 9

³ Ebd., S. 8

⁴ Rolf Thissen: *Stanley Kubrick – Der Regisseur als Architekt*. München 1999, S. 140

⁵ Robert Kolker: *Allein im Licht*. München/Zürich 2001, S. 150

⁶ Georg Seeßlen / Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg 1999, S. 23

literarischen Vorlage ab.

In dieser Arbeit wird es darum gehen, Kubricks *A Clockwork Orange* im Verhältnis zu seiner literarischen Vorlage und zum literarischen Genre der (Anti-)Utopie zu beschreiben und einzuordnen. Nach einer kurzen Zusammenfassung des Films wird mit Hilfe einiger Grundannahmen zum Textkonzept von Anthony Burgess und zum Filmkonzept von Stanley Kubrick eine thesehafte Basisinterpretation der eigentlichen Detailanalyse und -Interpretation voraus gestellt. Dann folgt zunächst eine inhaltliche und stilistische Analyse des Films im Vergleich zum Roman, um die voraus gestellten ersten interpretativen Einschätzungen zu überprüfen und sie möglichst zu unterstützen. Die weitgehende, bis auf wenige Änderungen inhaltliche Parallelität, sowie das Eingehen auf (film-)stilistische Besonderheiten, die maßgeblich die Interpretation des Films beeinflussen, machen es notwendig, im zweiten Teil der Arbeit auf Stanley Kubrick als *Auteur* bzw. *Autorenregisseur* einzugehen. Der Stil von *A Clockwork Orange* wird in diesem Arbeitsschritt verglichen mit typischen filmischen Ausdrucksweisen und expliziten Aussagen Kubricks. Die film- bzw. kunstphilosophische Position Stanley Kubricks soll so erarbeitet und dargestellt werden. Diese Position wird im vierten Teil ergänzend dazu genutzt, Kubricks Film *A Clockwork Orange* im Verhältnis zur literarischen Gattung *Utopie* bzw. *Anti-Utopie* einzuordnen. Ziel ist es dabei, Kubrick als einen Vertreter einer sehr eigenständigen, obgleich auf Vorbilder (Nietzsche, Kafka u.a.) rekurrierenden Philosophie vorzustellen, die Grundlage seiner utopischen Kunstwerke, aber auch seines Menschenbildes im Gesamtwerk war.

1. Analyse und Interpretation des Films „Uhrwerk Orange“ von Stanley Kubrick unter besonderer Berücksichtigung eines inhaltlichen und stilistischen Vergleichs zur gleichnamigen Romanvorlage von Anthony Burgess

1.1 Eine erste Basisinterpretation des Films *Uhrwerk Orange* von Stanley Kubrick mit Hilfe von Grundannahmen zum Textkonzept von Anthony Burgess und Kubricks Filmkonzept

Der Film *Uhrwerk Orange* von Stanley Kubrick hält sich fast den gesamten Film inhaltlich nah an der gleichnamigen Vorlage von Anthony Burgess. Die wesentlichste inhaltliche Veränderung ist das im Film fehlende Abschlusskapitel. Andere inhaltliche Änderungen fallen gering aus und sind für die Intention des Films bzw. ihre Verschiebung gegenüber der Romanvorlage unwesentlicher als der ausgeprägte filmische Stil Stanley Kubricks.

Die Vorlage ist ein utopischer Jugendroman, in dem der jugendliche Verbrecher Alexander de Large im Mittelpunkt steht. Im Hintergrund des Romans erlebt man auch das Entstehen eines zunehmend autoritären, nahezu totalitären Staates, wie in der Mediendarstellung zu Beginn des dritten Teils deutlich wird („Regierungsgazetta“).⁷ Dieser Staat zwingt dem im Gefängnis sitzenden Alex die so genannte „Ludovico-Therapie“ auf, in der er durch folterähnliche Methoden zu einer nicht mehr zu Sex und Gewalt fähigen menschlichen Maschine umgeformt wird: Dem Titel gebenden *Uhrwerk Orange*. Der Film lässt Alex die Entscheidung für diese Therapie allerdings mehr oder weniger freiwillig treffen. Danach erlebt Alex sowohl im Film, als auch im Buch eine weitere Phase der Leiden, da er von ehemaligen Opfern oder Mittätern auf verschiedenste Arten gequält wird. In seinem ehemaligen Opfer Mr. Alexander trifft er auf einen Vertreter der Opposition, der Alex' Schicksal zum medialen Coup gegen das Regime nutzen möchte. Als dieser aber erkennt, dass ihm in Alex der Vergewaltiger seiner toten Frau gegenübersteht, treibt er Alex, wie zunächst angenommen, durch das Abspielen der Neunten Symphonie von Beethoven, die als Nebenwirkung der Ludovico-Therapie in Alex extreme Übelkeit auslöst, in den Selbstmord.

Den von Mr. Alexander bzw. im Film eindeutig auch von anderen Mitgliedern der Opposition

⁷ Anthony Burgess: *Uhrwerk Orange*. München 1972, S. 140f

ausgelösten Fenstersprung überlebt Alex schwer verletzt. Er ist allerdings geheilt von den Gedanken kontrollierenden Folgen der Ludovico-Therapie. Es kommt aufgrund des medialen Aufhebens über Alex' schweres Schicksal zu einem Abkommen mit dem Innenminister, der ihm eine abgesicherte Zukunft verspricht. Der Film endet hier, während der Roman Alex im Schlusskapitel die Entscheidung zugunsten einer biederen, bürgerliche Zukunft treffen lässt. Durch diesen Schluss im so exakt aufeinander abgestimmten Roman (3 Teile mit je 7 Kapiteln) ist die von Anthony Burgess geschriebene Jugendgeschichte als Entwicklungsroman zu lesen, in dem die rebellische und manchmal gewalttätige Jugend als ein vorübergehendes Entwicklungsstadium dargestellt wird. Die Installation eines autoritären bzw. totalitären Staates mit einher gehenden Maßnahmen wie der Ludovico-Therapie erscheinen sinnlos und vor allem moralisch fragwürdig, da der Mensch ohne freien Willen kein Mensch mehr sei, sondern ein „Uhrwerk Orange“, eine menschliche Maschine. In diesem Punkt liegt einer der intentionalen Weiterführungen des Films. Burgess klagte über den Film:

„Die Verteidigung des freien Willens wurde zum Loblied auf den Drang zur Sünde.“⁸

Worauf Kubrick entgegnete:

„Es ist für einen Menschen notwendig, zwischen Gut und Böse wählen zu können, selbst wenn er das Böse wählt. Ihm das zu entziehen hieße, ihn weniger menschlich zu machen – zu einem mechanischen „Clockwork Orange“.“⁹

Wenn man den Film sieht, muss man feststellen, dass er in Bezug auf die Notwendigkeit des freien Willens weiter geht als der Roman. Zum einen überlässt er Alex die freiwillige Entscheidung für die Ludovico-Therapie und für die kognitive Unfreiheit. Zum anderen fällt er am Ende des Films die Entscheidung nicht zugunsten des für den vom Katholizismus geprägten Autor Burgess notwendigen Guten, sondern entscheidet sich für das Böse.

Doch muss diese Hervorhebung des freien Willens in Kubricks Film einigen Einschränkungen unterzogen werden. Wie noch stärker im Folgenden vor allem mit dem Blick auf Kubricks gesamtes künstlerisches Schaffen herausgearbeitet wird, steht die Frage der Gewalt oft im Zentrum seiner Filme. Er nimmt jedoch keine ethisch-moralische Stellung dazu in seinen

⁸ Paul Duncan: *Stanley Kubrick – Visueller Poet 1928-1999*. Köln 2008, S. 72

⁹ Ebd.

Kunstwerken, sondern stellt eine gesellschaftliche Mentalität im Hinblick auf die Genese von Gewalt in den Mittelpunkt. Die Gesellschaft und der Staat sind selbst Träger der Gewalt. Der Bewährungshelfer Mr. Deltoid verbindet seine Drohungen gegenüber Alex in Szene 9 (siehe der in 1.2. erarbeiteten Struktur-Tabelle zum Film) mit einem Griff in Alex' Genitalien.¹⁰ So zeigt Kubrick auch in den Vertretern der normalen Gesellschaft die sexuell aufgeladene Gewalt. Normalität im Sinne eines friedlichen Biederbürgertums, wie es Burgess in seinem Schlusskapitel als Vision andeutet, ist in Kubricks filmischer Welt nicht möglich. In dieser gibt es keine „normalen“ Charaktere. Alle sind Teil der gewalttätigen Gesellschaft, egal ob als Ausübender oder als Opfer. Gewalt ist Bestandteil der Kubrickschen Welt, was die Entscheidung von Alex am Ende des Films umso verständlicher macht.

„Der Endpunkt dieser Entwicklung ist erreicht, wenn alles legitimiert ist, sogar das Verbrechen, sofern es dem Staat dient, so ist die Schlusseinstellung zu erklären. Alex als gesellschaftlich legitimierter Vergewaltiger.“¹¹

Eine besondere Bedeutung muss dem Stil des Films gegeben werden. Vor allem in der Darstellung der Verbrechen von Alex geht Kubrick in seiner künstlerischen Ästhetisierung weit über den Roman hinaus. Hier müssen sich Fragen nach der Rolle der Kunst und Musik im Kubrickschen Film aufdrängen, die sich zwar besser aus seinem Gesamtwerk erklären lassen, aber im Film alleine schon die herausragende Rolle dieser beiden Aspekte im Weltbild Kubricks nahe legen. Der Verbrecher Alex ist mehr noch als im Roman nicht nur ein charmanter Jüngling, sondern er hebt sich von seinen Altersgenossen und eigentlich von fast der gesamten übrigen Gesellschaft durch sein Verständnis für Musik und durch seinen künstlerischen Ausdruck (auch oder vor allem in den Verbrechen) ab.

Als Schlusswort dieses Kapitels soll ein Zitat von Stanley Kubrick dienen, das in seinem zivilisationskritischen Ton schon auf die nächsten Kapitel verweist:

„Im Grunde ist der Mensch der unbarmherzigste Killer, der je auf der Erde umging. Unser Interesse an der Gewalt reflektiert zum Teil, dass wir uns auf der Ebene des Unbewussten nur sehr wenig unterscheiden von unseren primitiven Vorfahren.“¹²

¹⁰ St. Kubrick (Regie/Drehb.): *Uhrwerk Orange (A Clockwork Orange)*, GB 1971, (Szene 9) (00.24:50–0.27:59)

¹¹ Thomas Koebner (Hrsg.): *Filmgenres – Science Fiction*. Stuttgart 2003, S. 228

¹² Ebd., S. 228f

1. 2 Vergleich des Gesamtinhalts und der Struktur des Romans und des Films

Die Hauptfigur und der Ich-Erzähler des Romans wie des Films ist Alex de Large, im Film gespielt von Malcolm McDowell. Im Roman ist er 16 Jahre alt, im Film bleibt dies unbestimmt, aber der während der Dreharbeiten 27-28 jährige Malcolm McDowell kann in seiner Rolle nicht jünger als 19-20 Jahre geschätzt werden, seine „Droogs“ eher etwas älter.

„Alex' Lebensinhalt ist Gewalt – gegen einen betrunkenen Penner oder gegen eine rivalisierende Bande in Nazi-Kleidung, die auf der Bühne eines verfallenen Opernhauses dabei sind, eine Frau zu vergewaltigen.“¹³

Der Roman beginnt wie der Film mit der Schilderung eines Abends, an dem Alex und seine Kumpane ‚die „Droogs“, nach Drogen- und Alkoholkonsum in der Korova Milchbar, einen alten Mann auf der Straße zusammenschlagen, ein Geschäft überfallen (was im Film wegfällt), in ein Privathaus („Home“) eindringen und die Hausherrin brutal vergewaltigen. Alex' Gewaltbereitschaft gipfelt am nächsten Abend in dem Mord an einer älteren Frau, im Film „Cat Lady“ genannt. Durch den Verrat seiner „Droogs“ kommt Alex ins Gefängnis, in dem es ihm gelingt, sich bei dem Gefängnisgeistlichen anzubiedern.

Auch der sonstige Inhalt des Buches findet sich fast vollkommen im Film wieder mit Ausnahme des 21. Kapitels, des Schlusskapitels. Kubricks Film endet mit dem Inhalt des 20. Kapitels, wobei er den finalen Traum von Alex ausführlicher bebildert.

Mit diesem abgewandelten Ende seiner Verfilmung richtete Kubrick sich nach der amerikanischen Fassung des Romans, in der das 21. Kapitel des Romans fehlt. Aber ihm war das englische Original-Schlusskapitel bekannt, da er das Buch vom britischen Drehbuchautor Terry Southern während der Dreharbeiten 1962 zu *Dr. Seltsam* erhielt und seine englischen Mitarbeiter von Schauspielern bis sonstigen Crew-Mitgliedern beim Dreh in England den Roman dabei haben mussten.

Wie diese Arbeit nachweisen wird, wäre ihm die Intention des Schlusskapitels inhaltlich ziemlich fremd gewesen, so dass das Weglassen des Schlusskapitels und das stärkere Visualisieren des finalen Traums von Alex als intentionale Entscheidung zu werten ist. Konkreter geht diese Arbeit in 1.2. auf die besondere Rolle des Schlusskapitels im Roman und

¹³ Ulrich Behrens: *Uhrwerk Orange*. (www.filmzentrale.com/rezis/uhrwerkorange.htm)

Film ein.

Ein Grund, warum sich fast der gesamte Inhalt des Buches wiederfindet, liegt in der Arbeitsweise Kubricks bei den Dreharbeiten zu *A Clockwork Orange*. Stanley Kubrick hatte zwar selbst ein Drehbuch verfasst, aber wie Malcolm McDowell berichtet, wurde statt des Drehbuchs der Roman bei den Dreharbeiten benutzt: „Am Set öffnete er das Buch auf Seite 27 und fragte: ‚Wie können wir das machen.‘“¹⁴ Für jede einzelne Seite bzw. Szene des Buchs bemühte Kubrick die Ideen des gesamten Teams, so dass es häufig unendlichen Experimentierens und Probens bedurfte, bis er das sah, was er haben wollte. Wie McDowell über Kubrick sagt: „Er wusste nicht, was er haben wollte, aber er wusste, was er alles nicht wollte.“¹⁵

Um sowohl die inhaltliche Nähe des Films zum Roman darzustellen, als auch die strukturellen Änderungen und Verschiebungen anzudeuten, folgen nun drei Strukturmodelle. Zunächst eine vom Autor erstellte Strukturtafel zum Roman. Danach folgen zwei strukturelle Modelle zum Film. Das eine ist eine direkte Übernahme eines Modells aus *Stanley Kubrick*, herausgegeben von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte. Das andere Modell ist eine für diese Arbeit entwickelte Spezialisierung und Konkretisierung eines allgemeinen Strukturmodells sämtlicher Filme Kubricks aus *Stanley Kubrick und seine Filme* von Georg Seeßlen und Fernand Jung in Bezug auf *Uhrwerk Orange*. Beide Filmstruktur-Modelle ergänzen sich in ihrer Konstruktion.

Der Roman strukturiert sich in drei Teile mit jeweils 7 Kapiteln, also insgesamt 21 Kapiteln. In jedem einzelnen Kapitel lassen sich mehr oder weniger deutlich drei Handlungen, Orte oder Aspekte unterscheiden. Die in der Tabelle **rot gekennzeichneten** Inhalte sind in der Verfilmung nicht mehr zu finden, die **grünen** Inhalte sind in inhaltlich leicht variiertes Form adaptiert.

¹⁴ Gary Leva (Regie): *Elende Yarbloskos!: Making-of Uhrwerk Orange (Great Bolshy Yarbloskos! Making 'A Clockwork Orange')*. USA 2007, 00.04:00 - 00.04:30

¹⁵ Jan Harlan (Regie): *Oh, du glücklicher Malcolm (O Lucky Malcolm)*. Großbritannien 2006, 00.15:30 – 00.16:00

Teil	Teil 1 (S. 5-79)	Teil 2 (S. 80-138)	Teil 3 (S. 139-204)
Kapitel	(Alex' Jugend und Verbrechen) (Der Staat ist chaotisch)	(Alex vom Staat zur mechani- schen Orange umfunktioniert / „heilt“ das Verbrechen)	(Alex leidet , wird „geheilt“, und doch erwachsen) (Staat ist autoritär bis diktatorisch)
	1. Satz: „Was soll's denn nun sein, hm?“	1. Satz: Was soll denn nun werden, hm?“	1. Satz: Was soll's denn nun sein, hm?“
1	(S. 5-16) 1 Kennenlernen von Alex und Droogs in der Korova-Milchbar aus persönlicher Rückschau von Alex 2 Verprügeln des „Bourgeoistypen“ und des „Professortypen“ wegen Bücher, Bildung, Arroganz 3 „Samariterschau“ als Alibi für den Raubzug in „Slouses Laden“	(S. 80-91) 1 Rückschauende Zusammenfassung von 2 Jahren im „Staja 84 f“ als „6537“ 2 Mitglied der Gefängnis Kapelle und Predigt, danach 1. Gespräch mit Pfarrer über „Ludovico-Therapie“ 3 Zelle überbelegt mit anderen „Droogs“	(S. 139-148) 1 Arbeiterkneipe: „Regierungsgazetta“ lobt Innenminister / verspricht „glücklichere, verbrechensfreie Ära“ 2 Rückfahrt durch saubere Straßen / Heimkehr zu überraschten „Emme und Dadda“ + „Joe“ = Untermieter 3 Alex Zimmer belegt von Joe / Joe: „Du hast andere leiden machen“
2	(S. 17-28) 1 Penner wird verprügelt 2 Schlägerei mit Billyboy und seinen Droogs 3 „Home“ Überfall / Vergewaltigung (Buch: Uhrwerk Orange)	(S. 91-98) 1 Neuer „Tschelloveck“ (Zellengenosse) 2 Tod des Neuen / Abschieben der Schuld auf Alex (Verrat) 3 Innenminister: „Er ist jung, kräftig, mutig, bössartig.“	(S. 148-157) 1 Disk-Boutique neu / jung – Alex wird schlecht von 9. Symphonie 2 Korova-Milchbar: Drogenrausch wird zu Todeserwartung 3 „Biblio“: Sucht schmerzlosen Selbstmord / Prügel durch „Professortypen“
3	(S. 29-38) 1 Rückfahrt zur Korova-Milchbar 2 Korova-Milchbar: Gesang => Konflikt mit Dim 3 Heimgang / Vorstellung Wohnblock 18 a / Gewalttraum bei Musik zu Hause	(S. 99-106) 1 Gespräch mit Direktor („Auge um Auge“) 2 Gespräch mit Pfarrer: „Was will Gott? Will er das Gute oder will er die Entscheidung für das Gute?“ 3 Ankunft und Untersuchung in Ludovico-Klinik	(S. 157-161) 1 „Bullen“ = Billyboy und Dim 2 Fahrt aufs Land 3 „Schnellverfahren“
4	(S. 38-50) 1 weiterer Traum / Vision vom Verrat 2 Gespräch mit Mr. Deltoid 3 Disk-Boutique / Sex mit „diese(n) zwei jungen Titsas“	(S. 106-112) 1 Vorbereitung und Spritze für Ludovico 2 Die Ludovico-Filme 3 Reaktion „Ich muß kotzen“	(S. 162-168) 1 „Home“: Schriftsteller: „Du, armes Opfer“ 2 Alex als „Opfer des modernen Zeitalters“ 3 Alex berichtet über Ludovico / Schriftsteller über seine tote Frau
5	(S. 51-61) 1 Gespräch mit Vater über Traum 2 Rebellion der Droogs / neue Pläne 3 „Musik, die mir zur Hilfe kam“ / Verprügeln der Droogs	(S. 113-119) 1 Übelkeit nach Ludovico 2 Gespräch mit Dr. Branom („Gewalt ist eine furchtbare Sache ... Ihr Körper lernt es“) 3 Alptraum: Übelkeit bei Gewalt	(S. 169-181) 1 Suche nach „Uhrwerk Orange“ um Namen (Mr. Alexander) zu erfahren / Zusammenfassung des Buchs 2 Alex als Waffe gegen „Totalitarismus“ / „Traditionen der Freiheit“ nicht für „das gewöhnliche Volk“ / durch Nadsat erkennt Mr. Alexander Alex 3 durch Musik muss Alex aus dem Fensterspringen
6	(S. 61-72) 1 Auskundschaften / 1. Plan läuft schief 2 Einbruch und Kampf mit der Cat Lady 3 Verrat und Festnahme	(S. 120-130) 1 „Es ist eine Sünde“ Beethovens 9. Symphonie bei Ludovico-Filmen 2 Erklärung der Assoziationstechnik als „älteste Erziehungsmethode“ 3 Fluchtversuch	(S. 181-192) 1 Erwachen im Krankenhaus / Opposition „Volk entflammt von Entrüstung“ 2 Psychotest: „Geheilt!!!“ 3 Innenminister: „mein alter Freund“
7	(S. 72-79) 1 brutales Polizeiverhör 2 Mr. Deltoid bespuckt Alex 3 Nachricht des Todes („Und ich noch keine 17“)	(S. 130-138) 1 Alex wird öffentlich getestet und gedemütigt 2 Pfarrer „Wahlfreiheit“ / Minister: „befassen uns nicht mit der höheren Ethik“ 3 Alex der „Wahre Christ“	(S. 192-204) 1. Satz: „Was soll's denn nun sein, hm?“ 1 Alex mit neuen Droogs unterwegs 2 „Etwas passierte in mir“ 3 Treffen auf Pete und seine Frau (Schlussworte: „Jugend muss gehen“ (S. 203-205)

Aus dieser Struktur- und Inhaltsdarstellung des Romans kann man erkennen, dass Anthony Burgess einen utopischen Roman in Form eines Entwicklungsromans geschrieben hat. Der Schriftsteller legte neben der linguistischen Entwicklung der Jugendsprache Nadsat besonderen Wert auf die strikte Struktur des Romans, in der die Entwicklung von Alex und des Staates aufgezeigt wird. Die Kapitel eines Teils sind dabei immer analog mit Kapiteln anderer Teile angeordnet.

Zwei Entwicklungen, die des Staates und die von Alex, lässt Burgess dabei kontrapunktisch verlaufen. Alex' Gewalt in seiner Jugendphase zeigt einen chaotischen Staat, der glaubt nur durch die harschen Umerziehungsmethoden des zweiten Teils Herr der Lage werden zu können. So entwirft er im dritten Teil einen autoritären, fast schon diktatorischen Staat, dessen intellektuelle Opposition durch mediale Intrige eine kritische Volksbewegung auslösen möchte. Diese Opposition ist allerdings selbst keine Volksbewegung, sondern eine elitäre Gruppe Intellektueller, die sich in den „Traditionen der Freiheit“ sieht, die nicht für „das gewöhnliche Volk“ geeignet seien.¹⁶ Alex wird durch seinen „Quasi-Selbstmord“ von der Ludovico-Erziehung „geheilt“, was Burgess in seinem Abschlusskapitel dazu nutzt, die Unnötigkeit einer derartigen Umerziehung, die keine moralische Wahlfreiheit mehr kennt, zu zeigen. Im letzten Kapitel begibt sich Alex auf den Weg des Erwachsenwerdens. (Mehr dazu in 1.2.)

Es fällt auf, dass die Inhalte des Romans in weiten Teilen übernommen wurden. Das Wegfallen von Inhalten des ersten Teils des Romans lässt sich aufgrund von Redundanzen erklären. Kubrick brauchte keine mehrfachen Wiederholungen der Gewalt von Alex gegenüber anderen, und lässt deswegen die Prügel für den „Bourgeoistypen“ und den „Professortypen“ weg. Der bildungs- bzw. bücherfeindliche Aspekt der Jugend und der dargestellten Zukunft erschien schon in der Vorlage sekundär und findet sich nicht im Film wieder. Im Film wird die auch von Burgess dargestellte überdurchschnittliche Intelligenz und der Charme von Alex stärker betont und viel weniger mit bildungsbürgerlichen Einschränkungen versehen. Die inhaltlichen Auslassungen aus dem zweiten Teil sind hauptsächlich auf den Gefängnisalltag bezogen. Burgess stellt ein chaotisches Gefängnisleben dar, das seine Aufgabe der Sozialisierung der Gefangenen aufgrund von Überbelegung gar nicht erfüllen kann. Dieser Aspekt spielt in Kubricks Film keine Rolle. Ihn interessiert das Versagen des „alten“ Staates,

¹⁶ Anthony Burgess: *Uhrwerk Orange*. München 1972, S. 172

der seine Sozialisations- und Erziehungsaufgabe nicht gebührend erfüllt, nicht. Mehr noch als bei Burgess entscheidet sich Alex bei Kubrick freiwillig und ohne den Druck durch Gefängnisanktionen für die Ludovico-Methode. Dies ist für die Interpretation des Films bzw. für die Ermittlung von Kubricks Intention eine der wichtigsten Änderungen.

Der Beginn des dritten Teils des Romans beschreibt den „neuen“ Staat. Ein „saubere(r)“ und „verbrechensfreie(r)“ Staat ist entstanden, der die Gefängnisse von Verbrechern befreit, um Platz für „politische Gefangene“ zu haben.¹⁷ Diese typische anti-utopische Vision eines autoritären Staates ist in Kubricks Film bestenfalls zu erahnen, da Kubrick Inhalte des Romans, die den Staat bzw. die Gesellschaft rund um Alex beschreiben, wegfällen lässt. Als der Innenminister im Gefängnis die Gefangenen aufsucht, lässt zwar auch Kubrick den Wunsch nach mehr Platz für „politische Gefangene“ erwähnen,¹⁸ aber der Film betont fast noch mehr als der Roman die Sicht auf Alex. Die meisten gesellschaftlichen Aspekte des Stoffs werden durch Alex' faszinierende Egozentrik überdeckt.

Das Wiedererkennen des Vergewaltigers Alex durch Mr. Alexander erfolgt im Film durch das erneute Singen des Lieds *Singing in the Rain*, was in 1.3 als wichtige stilistische Entscheidung behandelt werden wird. Die Vergewaltigungsszene zu Beginn des Films (s.u.) ist einer der zentralen Aspekte des Kapitels 1.3, während *Singing in the Rain* keine Erwähnung im Roman findet. Im Detailvergleich zum Roman fällt auch noch auf, dass der von Mr. Alexander geschriebene Roman *Uhrwerk Orange* nicht im Film vorkommt. Das Weglassen des „rührende(n) Stück(s)“ Literatur schwächt wieder den Aspekt der Darstellung des autoritären Staates im Verhältnis zu seinen Individuen ab, da in diesem „Stück“ Alex' Leiden mit schuldhafter Betonung der Rolle des Staates dargestellt wird.

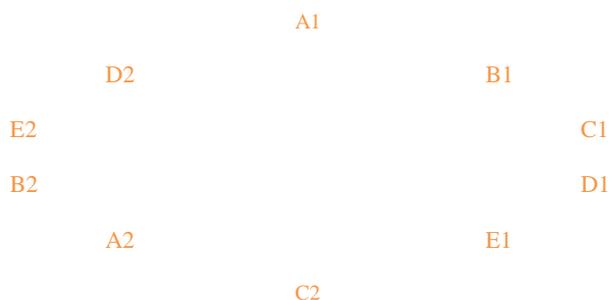
Es lässt sich zusammenfassend sagen, dass Kubrick den Inhalt des Romans in weiten Teilen übernimmt, aber die Entwicklung hin zum autoritären Staat, wie auch einige Aspekte der Entwicklung von Alex weglässt bzw. abschwächt. Für die Ermittlung der unterschiedlichen Intention erscheint aber viel wesentlicher, dass Kubrick aus der linearen Struktur des Romans vor allem durch den Ausfall des letzten Kapitels eine Kreisstruktur entwickelt.

In *Stanley Kubrick*, hrsg. von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte wird folgendes Strukturmodell für den Film entwickelt:

¹⁷ Ebd., S. 140ff

¹⁸ Stanley Kubrick (Regie/Drehbuch nach Anthony Burgess gleichnamigen Roman.): *Uhrwerk Orange* (*A Clockwork Orange*), Großbritannien 1971, 01.02:25 – 01.04:33

„Das dominierende strukturelle Muster von ‚A Clockwork Orange‘ ist [...] der Kreis. Er taucht in verschiedenen Abwandlungen und Transfigurationen auf [...] rondohaft wiederholen sich musikalische Motive, rondohaft ist schließlich die Handlung des Films mit wiederkehrenden Plätzen, Personen, Aktionen aufgebaut, wobei die Kreisform konsequent wie durch einen prismatischen Spiegel gebrochen erscheint, so daß sich folgendes Schema ergibt:



A1/A2: Stadtstreicher
 D1/D2: Sexualgewalt
 B1/B2: „Home“
 E1/E2: Heilung¹⁹
 C1/C2: Elternhaus

Sowohl den Kreis als Strukturmodell, als auch die musikalische Gliederung im Gegensatz zu einer dramatischen betonen auch Georg Seeblen und Fernand Jung. Sie sprechen in Kubricks Gesamtwerk von „Zeitschleifen“ (siehe 2.), die sich „in der Regel“ in einem „strengen Aufbau“ dargestellt finden.²⁰ *A Clockwork Orange* gebe dabei in „ontogenetische(r) Weise“, das wieder, was *2001* „als historisches und meta-historisches Modell“ und *Shining* „als Familiengeschichte“ anbiete.²¹ Kubrick bricht die lineare Struktur des Romans *Uhrwerk Orange*, in die für ihn typische eines Kreises, indem er das „positive“ Endkapitel wegfallen lässt. Bei Kubrick hat Alex' Persönlichkeit am Ende des Films keinerlei Fortschritt gemacht. Alex trifft im Film nach der „Heilung“ durch die Ludovico-Methode die freie Entscheidung „böse“ zu bleiben.

Dieses musikalische Kreis-Modell in vier musikalischen Akten bzw. Sätzen (2 kurzen / 2 langen) ist im Folgenden auf die Form des Struktur-Aufbaus des Films „Uhrwerk Orange“ übertragen worden, um anhand dessen im weiteren Verlauf der Arbeit verdeutlichen zu können, welche inhaltlichen Konnotationen und Intentionen Kubrick mit dieser Struktur verbindet. Im zweiten Teil der Arbeit wird diese Struktur mit den für Kubrick essentiellen Korridor- und Übergangssequenzen zum „Kubrickschen Stil“ verbunden.

¹⁹ Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Stanley Kubrick*. München/Wien 1984, S. 149
²⁰ Georg Seeblen / Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg 1999, S. 73
²¹ Ebd.

Uhrwerk Orange – Gesamtlänge 2:11.08

1. Satz (presto): Freudige Jugend

1. Titelsequenz / Korova-Milchbar (Off-Kommentar Alex') (-00.02:17)
2. Stadtstreicher unter der Brücke (-00.04:23)
3. „Casino“-Theaterbühne – Fast-Vergewaltigung / Billy-Boy-Prügelei (-00.07:19)
4. Fahrt aufs Land (-00.08:43)
5. „Home“ / „Singing in the Rain“ / „Pass gut auf Brüderchen“ (-00.12:56)

2. Satz (allegro ma non troppo): Revolte & Verrat

1. (6.) Korova-Milchbar: Gesang – Erster Streit mit Dim (-00.16:14)
2. (7.) Gang durch Hochhaussiedlung zu Wohnblock 18 a (-00.17:05)
3. (8.) zu Hause – Schlange als Haustier – Beethovens Neunte => Gewalttraum (-00.21:00)
4. (9.) Gespräch mit Mr.Deltoid (-00.24:50)
5. (10.) Disc-Boutique / zu Hause – beschleunigte Sex-Sequenz (-00.27:59)
6. (11.) Vorhalle Wohnblock 18 a: Droogs wollen Führungswechsel (-00.32:03)
7. (12.) Gang am Bassin / Musik => Alex verprügelt seine Droogs (-00.33:45)
8. (13.) Bar: Alex' Führerschaft wiederhergestellt / Georgies Plan (-00.35:06)
9. (14.) Cat Lady's Haus: Einbruch – Kampf – Verrat (-00.41:51)
10. (15.) Polizeistation: Verhör – Prügel – Mr. Deltoid: „Du bist jetzt ein Mörder, Alex.“ (-00.45:33)

4.Satz (andante): Tod und Wiedergeburt

1. (35.) Erwachen im Krankenhaus (-01.57:15)
2. (36.) Zeitungsausschnitte (schreitende Musik) „Die Regierung ist der Mörder“ (-01.57:45)
3. (37.) Em & Pe „Was macht Euch glauben, willkommen zu sein“ (-01.58:58)
4. (38.) Psychiatrischer Test (-02.02:22)
5. (39.) Besuch des Innenministers – füttert Alex, „Wir vertreten ihre Interessen“, „daß sie uns helfen“, duzen, „Du kannst die öffentliche Meinung beeinflussen“, Musikanlage, Fotos der neuen Freunde (-02.08:10)
6. (40.) Freude schöner Götterfunken (Traum vom öffentlichen Hochzeitssex oder -vergewaltigung) (-02.08:25)
7. (41.) Abspann „Singing in the Rain“

3. Satz (adagio): Strafe und Leiden / Erwachsen sein

1. (16.) Flugsequenz ins Gefängnis (Off-Kommentar Alex') (00.47:00)
2. (17.) Ankunft im Gefängnis / Nummer 655.321 (00.50:43)
3. (18.) Predigt: „Was soll denn nun werden?“ (00.53:13)
4. (19.) Alex liest Bibel => Gewalttraum (-00.55:03)
5. (20.) Gespräch mit Pfarrer über Ludovico: „Was ich sein will, ist gut“
⇔ „Gutes kommt von innen, Mensch muss frei wählen“ (-00.58:48)
6. (21.) Innenminister besucht Gefängnis / Alex meldet sich freiwillig (-01.02:25)
7. (22.) Gespräch mit Gefängnisdirektor: „Auge um Auge“ (-01.04:33)
8. (23.) Überführung in Ludovico-Klinik (-01.06:55)
9. (24.) Gespräch mit Dr. Branom / Spritze gegen Unterernährung (-01.08:20)
10. (25.) Ludovico-Filme im Kinosaal (-01.11:32)
11. (26.) 2. Gespräch mit Dr. Branom: „Nichts ist grauenvoller als Brutalität“ (-01.12:27)
12. (27.) 2. Ludovico-Filme im Kinosaal / Beethovens Neunte => „Es ist eine Sünde“
/ „Die Entscheidung hat bei Dir gelegen“ (-01.16:01)
- 13.(28.) Vorführung des „geheilten“ Alex / Pfarrer: „Was ist mit dem freien Willen?“
/ „hier haben sie ihren wahren Christen“ (-01.24:30)
- 14.(29.) Heimkehr / „Was soll aus mir werden“ (-01.31:57)
- 15.(30.) Brücke/Selbstmord / Prügel durch Stadtstreicher (-01.35:24)
- 16.(31.) Fahrt aufs Land / Prügel durch Polizei-Droogs (-01.38:09)
- 17.(32.) „Home“ / „Opfer dieser grauenvollen Experimente“ / „Singing in the Rain“
/ totalitäres Regime“ / „Mehrheit ist Freiheit egal“ (-01.45:02)
- 18.(33.) Alex' Abendessen / Mr.Alexander über seine Frau: „Opfer der modernen Zeit“ (-01.53:24)
- 19.(34.) Opposition treibt Alex durch Neunte Symphonie in Fenstersprung-Selbstmord (-01.56:10)

Dieses Modell beginnt mit dem Satztitle „Freudige Jugend“. Der Beginn des Films zeigt eine Jugend im Rausch der Gewalt, der Droge und des Sex. Die Szene im „Home“, die zu einer performance-artigen Vergewaltigung mit der Gesangseinlage *Singing in the Rain* wird, beschließt diesen schnellen Satz und Alex macht mit dem Satz „Pass gut auf, Brüderchen“, den Zuschauer endgültig zu seinem Komplizen.

Die folgende Szene in der Korova-Milchbar, wo der Film schon begann, lässt Alex und die Droogs „erschöpft von der Nacht“ erscheinen. Das Tempo wechselt in ein gemäßigteres, jugendlich flottes Tempo, in dem die Konflikte in der Gruppe offen zu Tage treten können. Es ist keine rauschhafte Darstellung einer Nacht voller Drogen, Sex und Gewalt mehr, sondern es geht nun um den Kampf um die Führungsposition der Bande und die Darstellung des sozialen Hintergrunds von Alex. Das unbestreitbare inhaltliche Ende findet der zweite Satz im Verrat der Droogs und der damit verbundenen Festnahme und dem Verhör von Alex, bei dem er erfährt, ein Mörder geworden zu sein.

Der Beginn des dritten Satzes ist eine Flugsequenz, zu der Alex einschneidende Einführungsworte spricht: „Nun beginnt der eigentlich tragische Teil der Geschichte, o meine Brüder und einzigen Freunde.“

Mit der eher langsamen Musik dieses Anfangs beginnt für Alex die Zeit der Leiden, aber man kann auch sagen, er muss wie ein Erwachsener für seine fröhlichen Verbrechen die Folgen tragen. Der dritte Satz ist in dem von Seeßlen und Jung umrissenen Satzmodell vom Tempo variabel. Im Falle von *Uhrwerk Orange* kann man am ehesten von einem Adagio, einem langsamen, ruhigen Tempo sprechen. Die Leiden von Alex gehen außerhalb des Gefängnisses, sowohl in der Ludovico-Klinik als auch wieder in „Freiheit“ weiter und enden erst mit dem finalen Fenstersprung.

Nach dem Tod steht die Wiedergeburt. Wie später in 2. angesprochen wird, ist der scheinbare Tod von Kubricks Protagonisten am Ende des dritten Satzes nichts Ungewöhnliches. Der Beginn des vierten Satzes zeigt einen wieder aggressiv mit dem weiblichen Geschlecht sprechenden Alex. Der Zuschauer erahnt so schon zu Beginn des vierten Satzes eine Veränderung gegenüber der Leidenszeit. Kubrick zeigt dann zu schreitender Musik in einer Schnittsequenz Zeitungsausschnitte, die die politisch-mediale Lage zusammenfassen. „Die Regierung ist der Mörder“ bleibt als zentraler Satz hängen. Statt wie im Buch die Opposition erneut auftreten zu lassen, greift Kubrick zum filmischen Mittel des raffenden Schnitts.

Auf den genauen Inhalt dieses letzten Satzes wird im nächsten Kapitel beim Vergleich mit dem Abschlusskapitel des Buches eingegangen.

Es fällt besonders auf, dass der Film mit den zwei Musikstücken *Freude schöner Götterfunken* (aus Beethovens Neunter Symphonie) und *Singing in the Rain* aufhört, die schon früher im Film zu hören waren, und mit denen Träume und Verhaltensweisen von Sex und Gewalt verbunden sind. Mit Beginn des Einsetzens der Musik, die den Traum auslöst, ist eine Tempoerhöhung zu verspüren. Das Andante des letzten Satzes wird immer mehr zum Presto. Auf der inhaltlichen Ebene schließt sich in Kubricks Film ein Kreis. Alex' Persönlichkeit ist wieder die eines sexuell aggressiven jungen Mannes. Während Burgess Alex erwachsen und bürgerlich werden lässt, bleibt Alex bei Kubrick ein Sexmaniac, der Hochzeit feiert mit einem Staat (siehe 1.2), dessen Gewalt im ganzen Film aufgezeigt wurde.

Kubrick konnte bzw. wollte seinen Film nicht mit einem moralisch lernenden „Helden“ enden lassen. Seine Filme (siehe 2.) vollziehen Kreis- bestenfalls Spiralbewegungen und stehen den Konzepten und Ideen von Geschichte, Fortschritt, Zivilisation und eben auch Entwicklung kritisch gegenüber, wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch gezeigt werden wird.

1.3 Das 21. Kapitel des Romans und das Ende des Films

Anthony Burgess beendet seinen Roman mit dem 21. Kapitel, während Kubrick mit der Handlung des 20. Kapitels aufhört. Der Inhalt, also Gedanken wie Handlungen von Alex fallen in der Filmhandlung weg. Diese werden nun knapp vorgestellt, da ihr Weglassen wesentliche Intensionsverschiebungen andeutet. Das den Film beschließende 20. Kapitel ist ebenfalls Handlungsvariationen unterworfen, die sich nur intentional erklären lassen.

Die Handlung des 7. Kapitels des 3. Teils, also des 21. Gesamtkapitels, setzt einige Zeit nach dem Krankenhausaufenthalt von Alex an, der wie im Film mit einem Tagtraum und dem Satz endet: „Ich war geheilt, kein Zweifel.“²²

Er ist mit drei neuen „Droogs“ unterwegs, von denen er der älteste und der Anführer ist. Alex spürt zwar einen Rivalen um den Führungsanspruch in „Bully“, aber seine guten Ideen und vor allem seine mediale Berühmtheit sichern ihn ab. Der Innenminister hat sein Versprechen aus dem Krankenhaus gehalten, da Alex von seinem tollen Job „in der Musikabteilung des Nationalarchivs, mit einer Horrorschau von einer Lohntüte am Monatsende, und vielen Gratisplatten für mein malenki Selbst als Zugabe“ spricht.²³ Das Kapitel setzt in einer Situation an, in der Alex ein komfortables Leben führt und ohne Strafe zu erwarten, mit seinen neuen „Droogs“ Gewalt verbreiten kann. Doch Alex fühlt sich plötzlich „sehr angeödet“.²⁴

Er, als „alter Droogie“, wie ihn Bully bezeichnet, beschließt, die anderen alleine durch die Nacht ziehen zu lassen, da er „irgendwie nicht in der Stimmung“ sei.²⁵ Das offen durchscheinende Machtstreben Bullys löst keine Reaktion in Alex aus und er lässt die anderen alleine einen lukrativen Überfall ausführen. Selbst die Musik, die Alex nun hört, ist anders als früher. „Ich pflegte jetzt mehr die malenki romantischen Lieder zu sluschen, bloß eine Stimme mit Klavierbegleitung ...“²⁶

Alex kann nur noch feststellen: „Etwas passierte in mir ...“²⁷

Als er gedankenverhangen durch die Straße läuft und ihm langsam kalt wird, möchte er eine „Tasse Tschai“ trinken, wobei ihm ein Bild erscheint, „wie ich in einem Lehnstuhl an einem

²² Ebd., S. 192

²³ Ebd., S. 193

²⁴ Ebd., S. 194

²⁵ Ebd., S. 197

²⁶ Ebd., S. 199

²⁷ Ebd.

knackenden Kaminfeuer saß und ganz allmählich diesen Tschai schlürfte.“²⁸

Alex sieht sich in diesem Tagtraum nicht mehr als Gewalttäter, sondern als friedlicher, alter Mann. Als er an „einem von diesen Tee-und Kaffee-Mestos“ vorbeikommt, „daß [es] voll war von sehr langweiligen Spießern und alltäglichen Vecks und Titsas“, beschließt er hinein zu gehen.²⁹

Dort trifft er auf ein junges Paar und der Mann stellt sich als sein alter Droog Pete heraus. Die äußere Erscheinung Petes erscheint Alex „viel älter“, obwohl „er jetzt nicht nicht mehr als zwanzig Jahre und ein bißchen auf dem Rücken haben konnte“.³⁰

Im Gespräch der beiden stellt sich heraus, dass Pete die Jugendsprache Nadsat abgelegt hat, die seine Ehefrau auch gar nicht versteht. Seit zwei Monaten ist der 21-jährige Pete verheiratet und schmiedet zusammen mit seiner Frau Pläne eines langsamen beruflichen Aufstiegs. Als sich die beiden von Alex trennen, verabreden sie sich für die Zukunft und erzählen, dass sie nun zu einer kleinen „Partie für junge Leute“ gehen. „Hauptsächlich Konversation und Denkspiele. Aber sehr nett, sehr angenehm, weißt du. Harmlos, wenn du verstehst, was ich meine.“³¹

Nach dieser Begegnung beginnt Alex wieder zu sinnieren. Dabei erlebt er auf dem Rückweg einen Tagtraum, in dem er sich selbst als Vater eines kleinen Sohnes sieht. Aus diesem Tagtraum und der Begegnung mit Pete zieht Alex folgenden Schluss:

„Ja Ja Ja, das war es. Jugend muß gehen. Aber Jugend ist nur, in einer Weise, wie ein Tier zu sein. Nein, Jugend ist nicht so sehr, wie ein Tier zu sein, sondern eher wie eine von diesen malenki Spielzeugfiguren, wie sie manchmal auf den Straßen verkauft werden, wie kleine Tschellovecks aus Blech und mit einer Aufziehfeder im Inneren und einem malenki Drehgriff am Rücken, und wenn du ihn aufgezogen hast, grr grr grr, dann wackelt er los, und es ist wie ein Gehen. Aber er geht in einer geraden Linie und stößt wie blind gegen Dinge und kann nicht anders. Jung sein ist wie eine von diesen malenki Maschinen zu sein.“³²

Alex sieht sich in der Zukunft im Versuch, seinem Sohn die Welt zu erklären, der aber von ihm nichts erklärt bekommen möchte.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 199f

³⁰ Ebd., S. 201

³¹ Ebd., S. 202

³² Ebd., S. 203f

„Und so würde es weitergehen bis zum Ende der Welt oder der Menschheit, herum und herum und herum, wie wenn irgendein bolschiger, gigantischer Tschelloveck, wie wenn der alte Bog (Anm. des Autors: Gott) selber eine stinkende graznige Orange in seinen gigantischen Griffeln drehte und drehte und drehte.“³³

Anthony Burgess lässt seinen Protagonisten aus freiem Willen den Weg in die Bürgerlichkeit gehen. Im letzten Kapitel des Romans entscheidet sich Alex aber nicht nur für das „Gute“, sondern er kommt zu der Erkenntnis der ewigen Jugendrebellion. In Burgess' Roman entsteht somit am Schluss ein Bild, das die Taten von Alex als Erscheinungen rebellischer Jugendjahre zeigt. Diese Taten würden auch ohne Gedankenkontrolle durch den Staat verschwinden. Für Burgess erscheinen also zwei Aspekte wichtig. Die Jugend anzuerkennen als durchlaufende Phase der Rebellion, die nicht „geheilt“ werden kann und soll einerseits und andererseits die freie Entscheidungsmöglichkeit des Individuums, das sich bei Burgess aus der Plausibilität der Gründe und der zunehmenden Erfahrung des Alters für das „Gute“, d.h. für eine friedliche Bürgerlichkeit, entscheiden werde.

Hier liegt einer der wesentlichen Unterschiede zwischen Burgess' und Kubricks Version und zugleich auch der Kritikpunkt Burgess' an Kubrick:

„Die Verteidigung des freien Willens wurde zum Loblied auf den Drang zur Sünde.“³⁴

Worauf Kubrick erwiderte:

„Es ist für einen Menschen notwendig, zwischen Gut und Böse wählen zu können, selbst wenn er das Böse wählt. Ihm das zu entziehen hieße, ihn weniger menschlich zu machen – zu einem mechanischen ‚Clockwork Orange‘.“³⁵

Die filmische Ausgestaltung des 4. Satzes, also der Szenen 35 bis 41 machen diese unterschiedlichen Intentionen sehr deutlich.

Der Film beginnt im 4. Satz, der 35. Szene, genauso wie im Buch, mit dem Erwachen von Alex im Krankenhaus nach seinem Fenstersturz. Alle Handlungselemente des 20. Kapitels des Buches finden sich in leicht veränderter Version wieder.

Als Alex im Film erwacht, unterbricht er den Sex zwischen einer Krankenschwester und

³³ Ebd.

³⁴ Paul Duncan: *Stanley Kubrick – Visueller Poet 1928-1999*. Köln 2008, S. 72

³⁵ Ebd.

einem Arzt, im Buch unterbricht er das Lesen eines Buches „über das alte Rein-Raus“.³⁶

Im Buch sitzt beim zweiten Erwachen von Alex die Opposition zur Regierung um ihn, die im Film eindeutig zusammen mit Mr. Alexander den Mordversuch an Alex gestaltet hatte, während der Verdacht sich im Buch mehr auf Mr. Alexander konzentriert. Sie erzählen ihm davon, wie das Volk von Entrüstung entflammt sei und Alex somit die Regierung um die Chance der Wiederwahl gebracht hätte.³⁷ Dann legen sie ihm Zeitungsausschnitte über die Empörung des Volkes, die Reaktion der Regierung und die des Innenministers vor. Kubrick löst diese Szene durch eine Schnittsequenz auf. Die Opposition tritt bei ihm nicht mehr auf. Lediglich die Zeitungsausschnitte werden in einer sehr schnellen Schnitffrequenz aneinander gehangen und klären den Zuschauer scheinbar über die durch Alex' Schicksal ausgelöste politische Lage auf. Der Wegfall der Opposition im Film legt die Betonung mehr auf die mediale Hysterie, die von Alex ausgelöst wurde, als auf das planvolle Handeln der Opposition. Die Opposition erscheint im Film noch mehr als im Buch als eine Gruppe herzloser Intriganten.

Wie im Buch wird Alex im Film einem Psychotest unterzogen.³⁸ Doch im Film wird er nicht nach diesem für „geheilt“ erklärt. Dies bleibt im Film ausschließlich Alex' Schlusswort vorbehalten.

Das Treffen mit dem Innenminister wird im Film zu einer großen Szene von fast 6 Minuten.³⁹ Alle Dialoge des Buches kommen vor, aber der Dialog und die sonstige Interaktion zwischen Alex und dem Innenminister sind deutlich ausgebaut. Alex lässt sich vom Innenminister füttern, was eine brillante Inszenierung der Macht darstellt. In der deutschen Synchronisation (die wie immer von Kubrick selbst überprüft wurde) fragt Alex den Innenminister, ob man sich duzen solle. Im Film wird Alex' Handeln in dieser Szene nicht nur von Ungezogenheit, Trotzigkeit und anderen jugendlichen Attributen angetrieben, sondern Alex erkennt die Notlage des Innenministers und testet mit seinem Verhalten Grenzen aus. Alex verwandelt sich in dieser Szene in eine öffentliche, eine politische Person, die Machtspiele betreibt und die Medien skrupellos ausnutzt. Als Symbol eines Übereinkommens zwischen Freunden lassen sich die beiden fotografieren. Im Buch kamen zunächst die Fotografen und Medienvertreter zu

³⁶ Anthony Burgess: *Uhrwerk Orange*. München 1972, S. 182

³⁷ Ebd., S. 183f

³⁸ Ebd., S. 188

³⁹ Stanley Kubrick (Regie/Drehbuch nach Anthony Burgess' gleichnamigen Roman.): *Uhrwerk Orange* (*A Clockwork Orange*), Großbritannien 1971, (Szene 39) (2.02:22 – 02.08:10)

Alex und dann erst der Innenminister. Im Film strömen sie erst wie zu einer populären Theaterinszenierung ins Krankenzimmer, nachdem sich Alex und der Innenminister geeinigt haben.

Im Roman schließt das 20. Kapitel mit einer ganz knappen Beschreibung eines Tagtraums von Alex, der ausgelöst durch Musik wieder von Gewalt träumt. Im Film beginnt ebenfalls ein Tagtraum in dem Moment, wenn aus den vom Innenminister mitgebrachten Lautsprechern Beethovens *Freude schöner Götterfunken* erschallt. Aber es ist ein anderer Traum als der an dieser Stelle im Roman. Der des Films ist im Buch mitten im 20. Kapitel angedeutet worden.⁴⁰

Alex träumt von öffentlichem Sex, bei dem er von den herumstehenden Leuten beklatscht wird. Kubrick baut dieses Bild aber durch die Kostümierung und Stilisierung aus. Das Publikum im grauen Frack und Bowler-Hut bildet eine Gasse bzw. einen Korridor. Das Paar, das zwischen ihnen wilden Sex hat, der von manchen Interpreten auch als Vergewaltigung ausgedeutet wurde, ist ein Hochzeitspaar. Mit diesen Bildern des öffentlichen Hochzeitssex vor einer jubelnden Bürgerschaft endet Kubricks Filmhandlung mit dem Satz von Alex:

„Ich war geheilt!“⁴¹

Kubrick folgte der literarischen Vorlage bis auf das Schlusskapitel sehr genau. Burgess schrieb eine Art „Bildungsroman“, in dem die Rebellion der Jugend einen Durchgangstatus darstellt. Kubrick interessiert sich nicht oder wenig für die einzelne Person an sich, sondern dafür, was aus ihr im Kontext dieser Gesellschaft wird. So treibt Kubricks Ende die Vergesellschaftlichung der Gewalt auf die Spitze. Drei Schritte sind zu erkennen:

1. Alex' Gewalt ist Störung der Gesellschaft
2. Im gesellschaftlichen Auftrag wird Alex zum Nicht-Gewalttäter umgepolt
3. Nach Rekonvaleszenz ist Alex' Gewalt für das Publikum der Gesellschaft gedacht.

Die Vermählung im Schlussbild doppelt die Freundschaftsgesten zwischen Alex und dem Innenminister. Es ist eine Vermählung von Sex und Gewalt mit dem Staat und der Öffentlichkeit. Die Gesellschaft, die Alex zum Gewalttäter machte, weil sie selbst latent bis offen gewalttätig ist, vereinnahmt den Gewaltkünstler Alex. Beide Seiten treffen hierbei eine freie, plausible Entscheidung für das „Böse“.

⁴⁰ Anthony Burgess: *Uhrwerk Orange*. München 1972, S. 184f

⁴¹ Stanley Kubrick (Regie/Drehbuch nach Anthony Burgess' gleichnamigen Roman.): *Uhrwerk Orange* (*A Clockwork Orange*), Großbritannien 1971, (Szene 40) (2.08:10 – 02.08: 25)

1. 4 Beschreibung der stilistischen Darstellung einzelner (zentraler) Szenen des Films

Die Beschreibung der stilistischen Darstellung ist für die Kunstform Film immer von besonderer Bedeutung, da sich in ihr Bedeutungsebenen zeigen, die zur eventuell vorhandenen Literaturvorlage Verstärkung, Ergänzung oder Kontrast sind. Doch vor allem bei Stanley Kubrick ist der Stil von herausragender Bedeutung für Wirkung und Aussage des filmischen Kunstwerks. Dies ist Folge der besonderen Herangehensweise Kubricks an das Verfilmen von Stoffen.

Ken Adam, Kubricks Setdesigner für *Dr. Seltsam* und *Barry Lyndon* beschrieb Kubricks Arbeitsweise wie folgt:

„Stanley Kubrick war der Inbegriff eines visuell arbeitenden Regisseurs. Das Drehbuch war für ihn nur ein vager Hinweis auf die zu filmenden Szenen, eine Anregung, mit der man auf sehr unterschiedliche Weise verfahren konnte. Entscheidend war die Arbeit auf dem Set, mit dem Einsatz verschiedener Kameraobjektive, den vielfältigen Möglichkeiten, Lichtquellen zu positionieren, und Dutzenden und Aberdutzenden von Takes, bis ein Schauspieler seine Szene richtig gespielt hat.“⁴²

Die Arbeitsmethode, sich nicht mehr mit einem ausgearbeiteten Drehbuch abzugeben, behielt Kubrick nach *Uhrwerk Orange* als bewusste Entscheidung bei.

„Er sagte, es gäbe keine guten Drehbuchschreiber mehr. Thackeray sei der größte Schriftsteller des 19. Jahrhunderts und sein Buch geschrieben wie ein Filmskript. Er riss einfach Seiten aus dem Roman und erschien damit auf dem Set.“⁴³

Ken Adam genoss Kubricks Verständnis der audiovisuellen Kunst Film, in der Text und Sprache ein peripheres Element waren. Kubrick sagte: „Sprache ist sicher sehr wichtig, aber für mich erst an fünfter Stelle“ (davor in dieser Reihenfolge: Bild, Musik, Montage und die Gefühle der Schauspieler). Es müsste sogar möglich sein, einen ganz normalen Film ohne Dialoge zu drehen.“⁴⁴

Kubricks Biograph Gilbert Adair beschrieb Kubricks Haltung zur Sprache so:

⁴² Alexander Smolczyk: *Die Welten des Ken Adam – James Bond, Berlin, Hollywood*. Berlin 2002, S. 95

⁴³ Ebd., S. 108

⁴⁴ Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Stanley Kubrick*. München/Wien 1984, S. 232

„Kubricks Haltung zur Sprache ist immer von reduzierender und kompromisslos deterministischer Natur gewesen. Er sieht sie als das von Persönlichkeit und Einstellungen nur wenig beeinflusste, ausschließliche Produkt äußerer Umstände, bei allen Eigenarten, Schattierungen und Modulationen des persönlichen Ausdrucks.“⁴⁵

Wie viele Kritiker und Filmwissenschaftler bei Kubrick anmerkten, bewegten sich seine Filme auf einer Ebene, die Musik und Malerei oft ähnlicher als dem geschriebenen Wort seien.⁴⁶ Um komplexe Konzepte und abstrakte Inhalte seiner Stoffe zu vermitteln, entwickelten Kubricks Filme, wie vor allem *Uhrwerk Orange*, eine „outrierte Sprache, Mimik und ironisch genutzte musikalische Feierlichkeit und Triumphalistik“.⁴⁷

Neben dem oft herausragenden Setdesign, in *Uhrwerk Orange* durch genaue Recherche attraktiver Originaldrehorte erreicht, sind Masken und Kostüme als dominante Elemente und Bedeutungsträger im Werk Kubricks zu bezeichnen.⁴⁸ In den Kostümen der Droogs erkennt man so durchaus eine Parodie auf den englischen Gentleman.⁴⁹

„In einer Art starrer Pose in Anspielung auf die zeitgenössische Modefotografie werden Alex und seine Kumpels gleich in der ersten Szene in ihrer Geschlechtsidentität und sozialen Zugehörigkeit über ihre „Uniform“ definiert: Sie besteht aus einer raffinierten Kombination aus Versatzstücken aus der Mode der Vergangenheit und Zukunft. Die kragenlosen Hemden, die Hosenträger, die Hüte und die *codpieces* als archaische und unverkennbar männliche Attribute einer vergangenen Epoche stehen im Kontrast zu ihren „futuristisch“ wirkenden weißen Hosen. Alle tragen einen auffälligen Ritualschmuck aus Plastik, der als makabere Kampftrophäe das Gewalttätige in ihnen erahnen lässt: ein herausgeschnittenes Auge mit seiner blutigen Spur. Ihre weiten Hosen sind in Militärstiefel hineingesteckt ...“⁵⁰

Im Eröffnungsbild wird Alex in einer extremen Nahaufnahme seines Gesichts präsentiert. Das geschminkte linke Auge und ein spöttisches Lächeln fallen direkt in den Blick, da Alex förmlich auf den Zuschauer starrt. Und diesen spricht er auch sofort aus dem Off an. In einer

⁴⁵ Paul Duncan: *Stanley Kubrick – Visueller Poet 1928-1999*. Köln 2008, S. 60

⁴⁶ Ebd., S. 61

⁴⁷ Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Stanley Kubrick*. München/Wien 1984, S. 143

⁴⁸ Katalog zur Ausstellung des Deutschen Filmmuseums und des Deutschen Architekturmuseums: *Stanley Kubrick – Kinematograph*, Frankfurt am Main 2004, S. 149

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

für Kubrick typischen langsamen Kamerafahrt öffnet sich der Bildraum und zeigt Alex' Umfeld. Die Droogs Georgie, Dim und Pete sitzen mit der Hauptfigur in der Korova-Milchbar. Hierzu schreibt Siegfried König:

„Die Szenerie ist aufs äußerste durchstilisiert und die vier Gangmitglieder sind arrangiert wie auf einer Bühne [...] Diese Anfangsszene liefert die Tonlage für den ganzen Film. Wir befinden uns in einer nahen Zukunft, die unschwer als leicht verfremdete Gegenwart empfunden wird, heute noch mehr als vor 30 Jahren, zur Entstehungszeit des Films. Diese Welt ist gekennzeichnet durch vollkommene Freizügigkeit und zugleich äußerste Geschmacklosigkeit. Sexualität und die Darstellung von Sexualität ist allgegenwärtig und wir werden ihr im Film noch oft begegnen. Die für Kubrick so typischen Phallussymbole erscheinen in Gestalt von Penismasken, Schlangen, Lutschern oder Stöcken. Diese Welt ist schrill und kennt keine Tabus. Ihr sind alle Maßstäbe abhanden gekommen.“⁵¹

Später wird die Schlägerei zwischen den beiden Banden von Alex und Billyboy als Tanz zu den Klängen von Rossinis „Diebischer Elster“ choreographiert.

Wie die Kostümdesignerin Milena Canonero erzählt, waren die damaligen Jugendkulturen Englands Inspirationsquellen für die düstere Zukunftswelt des Films. Ein Zerrbild der zeitgenössischen westlichen Gesellschaft war das Ziel.⁵² So spiegelte sich in Alex' Mutter die „Projektion einer zukünftigen britischen ‚working class‘, die sich dank der Demokratisierung der Mode dem Diktat der Zeit – jugendlich und schrill auszusehen – anpassen kann“.⁵³

Vor allem zwei Gewaltszenen des ersten und zweiten Satzes sind in ihrer stilistischen Ausformung wirkungsstark und aussagekräftig. Der Einbruch und die Vergewaltigung im „Home“ (Szene 5) und die Ermordung der „Cat Lady“ (Szene 14). Beide Szenen sind die Höhepunkte der von Alex ausgehenden Gewalt. Nur noch die szenische Darstellung der vom Staat ausgehenden Gewalt der Ludovico-Therapie besitzt eine ähnliche Intensität. Sie findet passenderweise in einem Kinosaal statt, in dem Alex durch Gewaltvoyeurismus von der Kinoleinwand „geheilt“ werden soll. Als Alex sich diesem Experiment stellt, setzt man ihm visuell die „Dornenkrone“ auf. Alex starrt – wie tot, mit aufgerissenen Augen – auf die Leinwand, die ihm die ganze Gewalt der Geschichte und der Gesellschaft demonstriert. Die

⁵¹ Siegfried König: *Uhrwerk Orange*. (www.filmzentrale.com/rezis/uhrwerkorangesk.htm)

⁵² Katalog zur Ausstellung des Deutschen Filmmuseums und des Deutschen Architekturmuseums: *Stanley Kubrick – Kinematograph*, Frankfurt am Main 2004, S. 150

⁵³ Ebd.

visuelle Analogie zur Kreuzigung Jesu ist aus dieser Szene nicht wegzudenken, da auch schon in der vorherigen Handlung des Films die Bibel visualisiert wurde: Die „Dornenkrone“ (Verkabelung) und das „Kreuz“ (die Leinwand) sind kaum zu übersehen. Hier wird durch die „Mörder“ des „freien Willens“ aus einem Menschen eine funktionierende Maschine geschaffen, ein disziplinierter Mechanismus.

Alex' Persönlichkeit wird in keiner Szene so deutlich, wie in dem Einbruch in Mr. Alexanders Haus. Mit bizarren Masken dringen die vier Droogs in das Haus der Alexanders ein. Alex trägt eine Maske mit einer langen, phallusartigen Nase. Alles, was er tut, hat etwas Verspieltes und gleichzeitig sexuell aufgeladenes, solange er einen „freien Willen“ besitzt. Während er die Vergewaltigung vorbereitet und Mr. Alexander verprügelt, singt Alex den Filmmusikklassiker *Singing in the rain* und seine Schläge treffen im Takt des Liedes. Die Frau wird gefesselt und ihr Kleid aufgeschlitzt. An dieser Stelle grölt Alex die Zeile „Ready for love“. Die ganze Szene ist mit der Handkamera gefilmt, so dass der Zuschauer sich mitten im Geschehen befindet. Alex fordert Mr. Alexander und zugleich uns Zuschauer auf, gut zuzusehen. „Viddy well, little brother. Viddy well“ („Pass gut auf, Brüderchen“ in der deutschen Synchronisation),⁵⁴ da er diese Aufforderung direkt in die Kamera ruft. Der Zuschauer sieht die Vergewaltigung mit Mr. Alexanders Augen aus seiner Perspektive und dann nur noch seine weit aufgerissenen Augen. Der Zuschauer wird zum Voyeur und zugleich zu Alex' unfreiwilligem Komplizen.⁵⁵

Allein die Entstehung dieser meisterhaften Szene, die vielfach als die intensivste des Films gilt, ist aussagekräftig und charakteristisch in Bezug auf Kubricks Arbeitsweise. Nachdem sie seit 5 oder 6 Tagen an dieser Szene herumprobten, fragte Kubrick Alex-Darsteller Malcolm McDowell: „Kannst Du tanzen?“⁵⁶ McDowell improvisierte auf diese Frage das nicht im Buch vorkommende *Singing in the Rain* und entwickelte in Zusammenarbeit mit Kubrick die dazu passende Choreographie. „Stanley war so genial, dass er das Lied zum Aufhänger machte ...“⁵⁷, sagt McDowell, da Kubrick auch das spätere Wiedererkennen von Alex durch Mr. Alexander mit dem Singen dieses Liedes verknüpfte. Durch dieses für die Filmgeschichte so bedeutende, aber eigentlich harmlose Lied entstand diese grandiose Tanz- und

⁵⁴ Stanley Kubrick (Regie/Drehbuch nach Anthony Burgess' gleichnamigen Roman.): *Uhrwerk Orange* (*A Clockwork Orange*), Großbritannien 1971, (Szene 5) (00.08:43 – 00.12:56)

⁵⁵ Siegfried König: *Uhrwerk Orange*. (www.filmzentrale.com/rezis/uhrwerkorangesk.htm)

⁵⁶ Jan Harlan (Regie): *Oh, du glücklicher Malcolm* (*O Lucky Malcolm*). Großbritannien 2006, (00.19:09-00.19:45)

⁵⁷ Ebd.

Vergewaltigungsperformance, deren Subtilität, Witz und Eleganz sich der Zuschauer kaum entziehen kann. Die Zentralität dieser Szene und eben dieser Performance wird durch das dreimalige Erscheinen des Songs mehr als deutlich. Während der Vergewaltigung, beim Wiedererkennen (Szene 32) und im Abspann (Szene 41) erschallt dieser Klassiker. Am Schluss ist er ausdrucksstarkes Zeichen für Alex' lustvolle Entscheidung für die Gewalt.

Wenige Zeit später in Szene 14 versuchen die vier in das Haus der „Cat Lady“ einzubrechen. Alex gelingt dies und er tötet die Frau mit einem großen Kunststoff-Penis, einem von der Hausherrin als „bedeutendes Kunstwerk“ beschriebenen Phallus. Dieser kommt im Roman auch nicht vor. Er ist eine sowohl stilistisch begründete, wie inhaltliche Entscheidung von Stanley Kubrick. Der Phallus als Kunstwerk gehört zum sexuell überladenen Stil des Films und ist ein ironischer Kommentar zu Elementen der modernen zeitgenössischen Kunst. Stil und Inhalt überdecken sich hier wieder einmal, weil durch diese inhaltliche Änderung oder Erweiterung die Bedeutung von Kunst in Alex' Leben und in seinen performance-artigen Gewalttaten hervorgehoben wird.

Alex begeht seinen Mord mit einem Kunstwerk. Spätestens mit diesem Bild wird die Verbindung zwischen der von Alex ausgehenden Gewalt und der von Alex künstlerisch ausgestalteten Form der Gewalt deutlich. Kubrick inszeniert die Gewaltakte weit über die Beschreibungen des Romans hinaus. Sie werden eleganter, ästhetischer und kunstvoller. Alex' Charme beschränkt sich nicht auf seine Sprache, sondern ist im Film auch Teil seiner Taten. Seine Gewalt besitzt eine Eleganz, wie sie die dumpfe Gewalt seiner ehemaligen Droogs in Szene 31 nicht besitzt. Alex ist ein charmanter Kindskopf mit Verständnis für musikalische Ästhetik. Seine Gewalt ist künstlerischer Ausdruck seiner Persönlichkeit.

2. Der Auteur Stanley Kubrick – Eine besondere Form der Ästhetik als philosophischer Ausdruck eines mechanistischen bzw. ästhetischen Menschenbildes in Opposition zu einem aufklärerisch geprägten Zivilisations- und Fortschrittsbegriffs

„Stanley Kubrick strebte danach, der Schriftsteller unter den amerikanischen Filmemachern zu sein. Nicht bezogen auf Form und Inhalt seiner Werke – obwohl fast alle seiner Filme auf Romanen beruhen –, sondern auf die Art und Weise ihrer Produktion und des Lebens des Schöpfers.“⁵⁸

Stanley Kubrick ist ein Autorenfilmer im Sinne der französischen Autorentheorie. Dieser amerikanische *Auteur* erlangte eine im amerikanischen Film fast einmalige Unabhängigkeit, die Ausdruck einer künstlerischen Persönlichkeit war. Dabei suchte er den kommerziellen Erfolg, um diese Unabhängigkeit im künstlerischen, wie im privaten Leben zu erhalten. Doch seine Herangehensweise an das Medium Film war für einen amerikanischen Filmemacher künstlerisch ungewöhnlich ambitioniert und gleichzeitig viel weniger ethisch-moralisch als die der anderen bedeutenden *Auteurs* des US-Films (John Ford, Howard Hawks, Orson Welles etc.).

„Ich glaube nicht, daß irgendein Kunstwerk eine andere Verantwortung übernimmt, als Kunstwerk zu sein.“⁵⁹

Schon früh erlangte er das Recht zum Final Cut und konnte so sagen:

„Nichts wird ohne mich geschnitten. Ich bin jede Sekunde dabei, und praktisch schneide ich meinen Film selbst ... Schreiben, drehen und schneiden – das muß man tun, wenn man Film macht.“⁶⁰

Der Adapteur zahlreicher Romane und schnell lernende filmische Autodidakt wird zum Alleskönner, da er alles selbst schon gemacht hat.

„Alles Übernommene wird zum Eigenen, alles Eigene zur sprachlichen Technik. Kubrick kann alles, was man im Kino, was man beim Filmemachen können kann:

⁵⁸ Robert Kolker: *Allein im Licht*. München/Zürich 2001, S. 149

⁵⁹ Georg Seeblen / Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*, Marburg 1999, S. 33

⁶⁰ Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Stanley Kubrick*. München/Wien 1984, S. 245

Drehbuch und Produktion, Kamera und Schnitt, Setdesign und Schauspielerführung, Dialogregie- und Farbdramaturgie, Trick und Musik, Editing. Außer „Spartacus“ hat er jeden seiner Filme vollkommen kontrolliert, weil er nicht nur alles kann, was viele können müßten, sondern weil er alles auch besser kann als die vielen ... das Universalgenie des Kinos.“⁶¹

Martin Scorsese beschrieb Kubricks Grundthema als „die Kräfte, die uns zwingen, ungewisse, bedrohliche Wege einzuschlagen“, in dessen Filmen Kritiker zwar bemängelten, „dass dieses Gefühl für die Winzigkeit des Menschen im Weltenplan [...]“⁶² Kubrick zu einem Misanthropen mache.“ Er lehne diese Kritik aber ab, weil es Momente überwältigender Gefühlstiefe gäbe, in denen ein mächtiges Gefühl dafür erzeugt werde, was es bedeute, Mensch zu sein. Ein Kino, das überwältigt.⁶³

Dieses überwältigende Kino beschäftigt sich also mit dem in Zwängen gefangenen Menschen, die typisch menschlich sind und die den Menschen winzig erscheinen lassen. Der Mensch ist bei Kubrick immer kleiner als sein künstlerisches Schaffen, was sich in der dominanten Musik und in den dominanten Räumen ausdrückt. In Opposition zum Bild des aufgeklärten, selbst entscheidenden Individuum sieht Kubrick den Menschen als Gefangenen von Zwängen, Mechanismen und Systemen, dessen Bedeutung in der Schaffung von Kunst und Gegenständen besteht, die den Menschen aber letztlich auch wieder dominieren werden. Die für Kubrick essentiellen visuellen Topoi sind „Korridore“. Das in der englischsprachigen Filmliteratur verwendete Wort „passageway“ macht deutlich, dass dieser visuelle Topos Wege symbolisiert, die es nahezu unausweichlich zu passieren gilt.⁶⁴ In *Uhrwerk Orange* gibt es zahlreiche dieser filmischen Korridore, sei es der Weg durch die Unterführung, in der der Obdachlose von Alex und den Droogs verprügelt wird oder die wie in einem langen Tunnel aufgenommene Autofahrt aufs Land. Ein Großteil des Films wird durch die Inszenierung des Raums und durch Kameratechniken, die den Bildausschnitt tunnelartig verzerren zu einem einzigen unausweichlichen Weg. Als „typisch kubriesk“ findet man in der Literatur die „vielen Kamerafahrten, die Darsteller, die sich durch Korridore bewegen, die symmetrischen Bildausschnitte, das Licht und der Blickwinkel des Film Noir, die Handkamera, die

⁶¹ Ebd., S. 8

⁶² Katalog zur Ausstellung des Deutschen Filmmuseums und des Deutschen Architekturmuseums: *Stanley Kubrick – Kinematograph*, Frankfurt am Main 2004, S. 5

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Rolf Thissen: *Stanley Kubrick – Der Regisseur als Architekt*. München 1999, S. 18

Zweikämpfe, die gestörten Familien und die starrenden Augen.“⁶⁵

Alle diese Elemente findet man zahlreich in *Uhrwerk Orange* wieder. Der Film beginnt mit der Nahaufnahme von Alex' geschminktem Auge, wir durchwandern zahlreiche Korridore (Unterführung, Fahrt, selbst das Abschlussbild ist ein Korridor aus starrenden Menschen) und fast alle Aufnahmen sind aus den extremen Kamerapositionen des Film Noir konzipiert. Die extremen Ober- und Untersichten verdeutlichen die Künstlichkeit des Geschehens, machen aber gleichzeitig auf die Gefangenheit der Figuren in der vorgegebenen Handlung aufmerksam, wie es eben auch für den Film Noir typisch ist. Die von Kubrick vor allem in der Vergewaltigungssequenz extrem eingesetzte (und von Kubrick selbst geführte) Handkamera zieht den Zuschauer unmittelbar ins Geschehen mit hinein, da er die Szene nicht mehr von außen betrachten kann, sondern wie ein Handelnder mittendrin ist. Dieser Aspekt ist für das zeitgenössische Publikum noch weit intensiver gewesen, da Kubrick zu den ersten Verwendern langer Handkameratechniken im Film zählt.

Für Georg Seeßlen liegt Kubricks spezielle filmische Technik in der Erzählung des Raums. Im „klassischen“ narrativen Film werde der Raum aus der Erzählung konstruiert. Der Raum bleibe also der Erzählung untergeordnet. Bei Kubrick sei es aber anders herum: „Es ist der Raum, der eine Narration gebiert und nicht umgekehrt.“⁶⁶

Kubrick übersetzt verbale Texte wie kein anderer in audiovisuelle.

„Dafür hat Kubrick Ideen aus der Organisation eines komplexen räumlichen Bereichs entwickelt, der seine Charaktere umschließt und ihren Daseinszustand ausdrückt. In Kubricks Filmen lernen wir mehr über eine Figur aus der Art und Weise, wie diese Figur einen bestimmten Raum bewohnt, als aus der Art und Weise, was diese Figur sagt. Kubricks Kino handelt vom Wohnen und von Ritualen, von überwältigenden Räumen und Manövern, und vom Verlust der Kontrolle über dies alles.“⁶⁷

Da Sprache bzw. Dialog für Kubrick ein eher peripheres Element der Filmkunst ist, da sich in Sprache und Dialog ein individuell entscheidender Mensch ausdrücken könnte, wird er Meister darin „große und ausdruckskräftige, filmische Räume zu organisieren.“⁶⁸ Diese überwältigenden Räume umschließen die typische Kubrick-Figur, die verstrickt ist und

⁶⁵ Paul Duncan: *Stanley Kubrick – Visueller Poet 1928-1999*. Köln 2008, S. 25

⁶⁶ Georg Seeßlen / Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg 1999, S. 65

⁶⁷ Robert Kolker: *Allein im Licht*. München/Zürich 2001, S. 154

⁶⁸ Ebd., S. 153

zerstört wird von Systemen. So beherrscht z.B. der „War Room“ aus *Dr. Seltsam* und das Raumschiff in *2001* die in ihm beherbergten bzw. gefangenen Menschen. Sowohl in *Dr. Seltsam* als auch in *2001* sind diese Räume symbolischer Ausdruck für die Gefangenheit in Systemen, die zur Selbsterstörung des Menschen führen, denen dann unterschiedliche Motive einer Wiedergeburt folgen. Der Mensch wird in Kubricks utopischen Entwürfen zum kreativen Selbsterstörer, da er die Kontrolle über seine Schöpfung verliert. Kubrick schafft insofern Szenarien der ewigen „Wiedergeburt“.⁶⁹

Die vor allem durch Raumstrukturen geprägte Erzählung verbindet Stanley Kubrick mit Orson Welles.

„Für Orson Welles und Stanley Kubrick ist die Kamera der Beschreiber eines tiefen und komplexen visuellen Feldes, und ihre labyrinthischen Erzählstrukturen spiegeln ihre jeweiligen Untersuchungen des Raums.“⁷⁰

Doch das Geheimnis der geschaffenen Räume unterscheidet sich bei den beiden großen Auteurs des amerikanischen Films.

„Wie Welles schafft Kubrick einen visuellen Bereich und macht sich dann daran, ihn zu erkunden. Doch anders als die Wellesche Welt ist die Kubricks nicht auf Grund ihrer Undurchdringlichkeit und Dunkelheit mysteriös, sondern auf Grund ihrer Klarheit und anscheinenden Einfachheit, die der Komplexität, die sie enthält, nicht entspricht.“⁷¹

Welles versucht als Humanist seine dunklen Räume für den Zuschauer zu erkunden, um Klarheit zu schaffen. Kubricks Ansatz ist sehr viel anti-humanistischer, da am Ende seiner Filme den Räumen keine größere Klarheit durch Zuschauer oder Protagonisten abgewonnen wurde.

Wie Robert Kolker anmerkt, ist Kubricks Beschreibung der Welt vor allem eine mechanistische Betrachtung einer Männerwelt, die sich durch Rituale und Regeln organisiert und dadurch nahezu ein Schicksal, ein vorherbestimmtes Verhalten bestimmt.⁷²

Neben der mechanistisch geprägten Verhaltensbetrachtung entdeckt Kolker auch eine häufige

⁶⁹ Ebd., S. 201

⁷⁰ Ebd., S. 155

⁷¹ Ebd., S. 159

⁷² Ebd., S. 160 / 169

„Infantilisierung“ der Figuren.⁷³ Gerade diese Tendenz ist bei den jugendlichen Charakteren von *Uhrwerk Orange* nicht von der Hand zu weisen, überträgt sich aber sowohl in *Uhrwerk Orange* (bei Alex' Eltern u.a.) als auch in anderen Filmen (Militärs und Politiker in *Dr. Seltsam*) auch auf Erwachsene.

Zwei Zitate Kubricks erklären seine filmische Darstellung des Menschen in ihrer Distanziertheit. Kubrick sagte selbst:

„Mit der menschlichen Persönlichkeit ist schon von Natur aus etwas nicht in Ordnung.“, und zitierte immer wieder Joseph Conrad: „Der Mensch, obwohl ein Schwächling, ist oft auch noch ein Narr.“⁷⁴

Seine Filme erscheinen so z.B. Georg Seeßlen als „eine negative Philosophie in Bildern [...] mehr komponiert und gedacht als erzählt und empfunden.“⁷⁵ Er ordnet sie einer „Ästhetik im Sinne Nietzsches und der Subjektphilosophie“ zu, in denen „Filme und Ästhetik als Fortsetzung des Denkens und der Geschichte“ verstanden werden müssen.⁷⁶

Als wesentlich für die Entwicklung dieser Weltbetrachtung und Ästhetik ist dabei das literarische Eintauchen in den Geist der untergehenden Donaumonarchie in Kubricks aus Österreich stammender Familie zu betrachten. Kubrick selbst verwies auf Literaten wie Robert Musil, Joseph Roth und vor allem Franz Kafka, den er lobte, weil er „das Phantastische in einer nüchternen, „journalistischen“ Sprache“ wiedergegeben habe.“⁷⁷

Wenn Kafkas Figuren sich im Labyrinth von Systemen verlieren, so kann man als Thema von Kubrick „Das System und seine Störung“ betrachten.⁷⁸

Die Erzählung wird bei Kubrick dabei fast nie autobiographisch, wie es bei den anderen großen Auteurs (z.B. François Truffaut, Alfred Hitchcock) oft der Fall ist. Sie sind vielmehr Abbildungen eines Gedankengebäudes, und somit mehr filmisches Essay als Erzählung. Kubrick ist somit zwar ein Innovator für die Sprache, Technik und Philosophie des Films, strebt aber mit seinen Filmen, die als perfekter Ausdruck eines Künstlers, der sich zum Teil selbst medial zum Genie stilisiert, entworfen sind, nach einer Vergangenheit des Kunstwerks, die die modernen Schulen der Nouvelle Vague oder des späteren postmodernen Kinos zu

⁷³ Ebd., S. 172

⁷⁴ Georg Seeßlen / Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg 1999, S. 33

⁷⁵ Ebd., S. 9

⁷⁶ Ebd., S. 9

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd., S. 29

überwinden glaubten.

Diese von Kubrick geschaffenen Kunstwerke beschreiben die Liebe, die Ordnung und die Freundlichkeit als Fantasiegebilde einer humanistischen Tradition. Hass, Manipulation und Grausamkeit sind als dialektische Entsprechungen in Kubricks Werk zur Karikatur dieses Entwurfs konzentriert. In Kubricks Kino siegt immer die Vitalität der Libido und die der Keule, im Sinne des als Keule benutzen Knochens aus *2001*, der durch den Match-Cut zum Symbol unseres technischen Fortschritts wird.

So ist die finale Szene in *Uhrwerk Orange*, die symbolische Vermählung des Staates mit Alex als libidogesteuerter Gewalt-Utopie ein zentraler Moment des kubrickschen Werkes. Gewalt ist hier wie immer in Kubricks Weltsicht essentieller Bestandteil der von Menschen geschaffenen Systeme und Kunst. Sie erzeugt die nötige Destruktion im Ablauf von Geburt und Wiedergeburt der Menschheit.

3. Einordnung von Stanley Kubricks (anti-)utopischem Film Uhrwerk Orange – Ästhetik als letzte Utopie

Der Titel „A Clockwork Orange“ ist in seiner Verwobenheit des Organischen mit dem Maschinellen typisch für das Kubricksche Gesamtwerk. Georg Seeßlen nennt „die Maschine [...] Kubricks Transitionsmedium der Entwicklungsgeschichte“, wobei die Maschine selbst zum Doppelgänger des Menschen werde.⁷⁹ Grundlage für diese Interpretation des Kubrickschen Gesamtwerks, vor allem aber seiner utopischen und militärischen Stoffe, ist die durch den so genannten „Match-Cut“ mit der modernen Gegenwart verbundene Urszene. Der Schnitttheorie Pudowkins folgend, benutzt Kubrick den Knochen, der zur Waffe wird, um mit einem Jahrtausende überschreitenden Filmschnitt, diese Keule mit der modernen Technik, die wiederum aus der Keule bzw. aus dem Knochen entstand, in Zusammenhang zu bringen. Alle drei utopischen Stoffe von Stanley Kubrick zeigen den Menschen in von ihm geschaffenen Systemen, die ihn am Schluss selbst überwinden. Ist es in *Dr. Seltsam* das paranoid-schizophrene System der atomaren Bedrohung, so schildert Kubrick in *2001* den Menschen durch seine Technikgeschichte, die Perfektionierung der Technik bis zur frei denkenden, damit aber auch selbstbewussten Maschine Hal 2000. In *Uhrwerk Orange* kann man drei Systeme, die als Angriffsfläche dienen, identifizieren. Alle diese drei sind mal offensichtlich, dann eher wieder latent in allen Filmen Kubricks zu entdecken.

Es geht um den von Kubrick immer extrem kritisch gesehenen Staatsapparat als Kind einer Gesellschaft, die sich Sicherheit beschaffen möchte. Es geht um das Modell der Erziehung in der Tradition der Aufklärung, die glaubt, durch Vermittlung von Werten, Moral und Ethik eine Verbesserung der Persönlichkeit oder der Gesellschaft zu erreichen. Und es geht um den Glauben an einen irgendwie gearteten Fortschritt, auch hier begründet im Glauben der Aufklärung an die Verbesserung des Menschen.

Gilles Deleuze beschreibt Kubricks Vorgehen, Fragen zu den gerade genannten Problemen aufzuwerfen, so:

„Kubricks Filme überwältigen, zehren kraft optischer Gewalt die Denkarbeit im Sehvorgang auf. Am Ende steht gewöhnlich eine von Trauer und Schreck

⁷⁹ Ebd., S. 51

durchsetzte Ratlosigkeit. Die Filme arbeiten aber genau aus diesem Grund im Zuschauer weiter, verlangen nach einer befreienden Deutung des Rätselbildes.“⁸⁰

Kubrick selbst begründete seine Weigerung zu Aussagen über die Bedeutung seiner Filme durch eine künstlerische Zielvorstellung:

„Ich habe versucht, ein visuelles Erlebnis zu schaffen, eines, das sich verbaler Etikettierung entzieht und mit seinem emotionalen und philosophischen Gehalt direkt ins Unterbewusste dringt.“⁸¹

In Kubricks Filmen geht es nicht um Moral, sondern um das Sehen.

„Der Zuschauer wird bei Kubrick nicht als moralisches Subjekt angesprochen, vielmehr soll der Zuschauer zum Blick werden.“⁸²

Gerade in *Uhrwerk Orange* will und kann Kubrick das Geschehen nicht aus einer moralischen Sicht erzählen, sondern er muss den Zuschauer aus der Perspektive von Alex auf die Welt schauen lassen:

„Die Gewalt ist nicht notwendigerweise abscheulich. Von seinem eigenen Blickpunkt aus hat Alex eine wundervolle Zeit, und ich wollte, daß sein Leben dem Zuschauer auch als solches erschien – nicht eingeengt von moralisch-ethischen Maßstäben.“⁸³

Gewalt ist das Thema des Films und in allen Elementen des Films zeigen sich die „Masken der Gewalt“:

„A Clockwork Orange stellt sich durch die Sprache der Kleidung gegen die Utopie einer „schönen neuen Welt“ [...] (hier vor allem auf die geschlechtslose Modeavantgarde der Zeit bezogen,) sie betont vielmehr Geschlechtlichkeit und die Masken der Gewalt ...“⁸⁴

Im Roman wie im Film wird das Sujet der Gewalt, das zentrale Problem aller Kubrick-Filme

⁸⁰ Katalog zur Ausstellung des Deutschen Filmmuseums und des Deutschen Architekturmuseums: *Stanley Kubrick – Kinematograph*, Frankfurt am Main 2004, S. 15

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd.

⁸³ Georg Seeblen / Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg 1999, S. 203

⁸⁴ Ebd.

behandelt. Wie steht es mit der Entscheidungsfähigkeit des Menschen? Und gerade in diesem Punkt trennen sich die Handlungsmuster der beiden Kunstwerke Roman und Film. Man muss hier einen gewissen Pessimismus in Kubricks Œuvre erkennen und erwähnen. Kubrick zeigt den Menschen in allen seinen Werken eben sowohl als Subjekt wie Objekt des Scheiterns auf der Grundlage seiner Entscheidungsfähigkeit.⁸⁵

Doch nicht nur der Pessimismus begründet das Weglassen des optimistischen Endes des Romans, sondern auch ein philosophisch tiefer gehendes Verständnis für die Freiheit des Menschen. Zur Freiheit des Menschen muss auch die Entscheidung zum Bösen zählen, sonst ist er kein Mensch mehr, sondern Maschine. Der Mensch besteht durch seinen Wunsch nach Regeln und Systemen immer in Gefahr, sich selbst zur Maschine zu degradieren, und hiermit sind wir im Zentrum des Kubrickschen Werkes. Die Furcht der traditionellen Utopie bzw. Anti-Utopie, wie z.B. in George Orwells *Nineteen Eighty-Four*, vor dem totalen Staat, wird im Film *Uhrwerk Orange* zum Teil ad absurdum geführt, da trotz staatlicher Überwachung Gewalt von Alex ausgeht, am Schluss sogar im gegenseitigen Einvernehmen zwischen individuellem Gewalttäter und staatlicher Exekutive. Während der Individualismus in anderen Anti-Utopien oft Gegenspieler des Totalitarismus ist, wird er in der Schlusseinstellung des Films zum Element der dystopischen Vision.

Im gesamten künstlerischen Entwurf des Films ist aber ein ästhetisches Projekt verborgen. Es beginnt schon mit der Thematisierung des Voyeurismus als Ästhetik des Kinos. *A Clockwork Orange* ist ein satirischer Film über eine erschreckende Zukunft, die bereits Gegenwart geworden ist. *A Clockwork Orange* ist faszinierend und unterhaltend, aber zugleich abstoßend, was viele Betrachter irritiert und seit der Entstehungszeit des Films für Kontroversen gesorgt hat. Der Film thematisiert die Rolle und das Verhalten des Zuschauers, seinen Voyeurismus und seine Lust an der Gewalt. *Uhrwerk Orange* ist auch ein Film über das Kino, weil er dem Zuschauer seine Rolle als Voyeur der Gewalt und des Sex immer wieder offenbart, und es trotzdem schafft, ihn in den Strudel der Ästhetik zu ziehen. Alex erweckt Abscheu, aber gleichzeitig Faszination. Alex ist der einzig wirklich Lebendige in der geschilderten Welt des Films. Er besitzt Sinn für Kunst, vor allem für Musik. Ihm ist die Beute der Raubzüge gleichgültig, was eben auch zum Konflikt mit seinen Droogs führt. Ihm geht es um den Kick, das Abenteuer, aber auch um die „Performance“. Er inszeniert sich und seine Gewalttaten vor

⁸⁵ Ebd., S. 34

seinen „Freunden“, den Zusehern und Zuhörern, zur Kunst. Moralische Vorstellungen gehen Alex dabei vollkommen ab. Diese mitreißende Darstellung des „Künstler-Terroristen“ macht den Film für viele Zuschauer so unbehaglich.

Für Ulrich Behrens ist *Uhrwerk Orange* „vor allem ein kritischer Wurf gegen die Folgen und Bedingungen der Aufklärung, gegen das, was man auch „Sozialdisziplinierung“ nennen könnte, gegen das von Foucault beschriebene „Gefängnis“, die von Norbert Elias analysierte Einzwängung der emotionalen Bedürfnisse in das zivilisatorische Korsett und die schleichende Disziplinierung, gegen das allumfassende Bewerten, „Schubladisieren“, Einordnen, Interpretieren.“⁸⁶

Diese Sichtweise passt in Kubricks Auseinandersetzung mit der Mechanisierung des Menschen als Anti-Modell zur Zivilisation. Immer wieder findet man in *Uhrwerk Orange* Verbindungspunkte zum Vorgängerfilm *2001*, einem Projekt zur Technikgeschichte der menschlichen Zivilisation. So sind die Prügelsequenzen (Szene 12) wie die Affenmenschensequenzen in dem früheren Film choreographiert. Laut Robert Kolker sieht Kubrick Aggression als integralen Bestandteil menschlichen Verhaltens an, was sich auch in seiner Bewunderung des „territorialen Imperativ[s]“ von Robert Ardrey ausdrückt.⁸⁷

Dagegen kann weder der freie Wille noch das Erziehungssystem viel ausrichten. Als Alex in seinem Zimmer die Neunte Symphonie von Beethoven auflegt (Szene 8), erlebt der Zuschauer eine Verballhornung von Nietzsches „Flug des freien Willens“, von der an einer bestimmten Stelle der Neunten Symphonie, die Rede ist.⁸⁸

Passend dazu sagt Mr. Deltoid kurze Zeit später in Szene 9: „Wir untersuchen euch seit 100 Jahren, aber wir kommen nicht weiter.“ Nicht wie bei Burgess ist irgendein Erziehungssystem gescheitert, sondern bei Kubrick wird das Konzept der Erziehung als fortschreitende Entwicklungsgeschichte eines Individuums als gescheitert angesehen. Kubrick hat einfach nicht teil an dem Glauben an den menschlichen Fortschritt im üblichen Sinne. Die meisten seiner Filme handeln von Menschen, deren Bemühungen eine Änderung, einen Fortschritt herbeizuführen, von Anfang an zum Misserfolg verurteilt sind.⁸⁹

Fortschritt wird bei Kubrick immer früher oder später zur Unterdrückung. „Die Kubrickschen

⁸⁶ Ulrich Behrens: *Uhrwerk Orange*. (www.filmzentrale.com/rezis/uhrwerkorange.htm)

⁸⁷ Robert Kolker: *Allein im Licht*. München/Zürich 2001, S. 209

⁸⁸ Georg Seeblen / Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg 1999, S. 192f

⁸⁹ Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Stanley Kubrick*. München/Wien 1984, S. 63

Revolten sind geprägt vom zivilisationsgeschichtlichen Grundwiderspruch: Ist es der Mensch, der aus ‚freiem Willen‘ sein Schicksal produziert oder ist es der Mensch, der als ‚Fortschritt‘ seine eigene Unterdrückung produziert.“⁹⁰

Somit arbeiten sich Kubricks Filme an der Aufklärung des 18. Jahrhunderts ab, da ihrer objektiven Vernunft das genaue Gegenteil entsprungen sei, das empfindende Subjekt, welches wiederum nach Sicherheit und System verlange.⁹¹

Camille Paglia sieht in *Uhrwerk Orange* einen Spiegel, der dem Zivilisationsmenschen vorgehalten werde, der zeige, dass nur Kunst und Musik uns vom Fall in die Tierwelt abhalten.⁹²

Sei es „die Tierwelt“ oder das „System“, Kubrick hofft auf die Ästhetik, um den Abgrund, der zwischen der reinen und der praktischen Vernunft klaffe, zu überwinden. Die Ästhetik erscheint bei Kubrick als das letzte probate Mittel, um die Aufklärung zu retten.⁹³

Die Ästhetik der Kunst ist in einer aufgeklärten Welt die einzige Möglichkeit der Transzendenz, und ohne diese ist im Kubrickschen Universum keine Form von menschlichem Leben in zivilisierter Form möglich. Der Agnostiker Kubrick erzeugt und sucht deswegen das Transzendente in der Kunst, sowohl im Entwurf seiner Filmbilder als auch in der Recherche architektonischer wie musikalischer Großartigkeit.

Kubricks Beschäftigung mit Nietzsche durchzieht sein gesamtes Werk und so kann man auch folgendes Zitat Nietzsches durchaus auf ihn beziehen: „Man ist um den Preis Künstler, dass man das, was alle Nichtkünstler ‚Form‘ nennen, als ‚die Sache selbst‘ empfindet. Damit gehört man freilich in eine verkehrte Welt: denn nunmehr wird einem der Inhalt zu etwas bloß Formalen, – unser Leben eingerechnet.“⁹⁴

In *Uhrwerk Orange* befindet sich der Zuschauer in der Bewusstseinswelt eines Killers, der aber durch seine Art der „Performance“ wie ein „Künstler-Terrorist“ erscheinen muss.⁹⁵ Die ästhetisierten Gewaltakte des Films durch Alex werden zu Akten der Kunst erhoben. Weil Alex „das Schöne“ kennt, ist Alex anders als seine Droogs zu Geschichte und Bewusstsein

⁹⁰ Georg Seeßlen / Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg 1999, S. 77

⁹¹ Ebd., S. 78

⁹² Paul Joyce (Regie): *Still Tickin': Die Rückkehr von Uhrwerk Orange (Still Tickin': The Return Of Clockwork Orange)*. Großbritannien 2007, 00.24:00 - 00.24:30

⁹³ Georg Seeßlen / Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg 1999, S. 81

⁹⁴ Katalog zur Ausstellung des Deutschen Filmmuseums und des Deutschen Architekturmuseums: *Stanley Kubrick – Kinematograph*, Frankfurt am Main 2004, S. 15

⁹⁵ Thomas Koebner (Hrsg.): *Filmgenres – Science Fiction*. Stuttgart 2003, S. 227

verurteilt. Diese Besonderheit macht Alex zum faszinierenden Zentrum dieses Films, dem man als Zuschauer mit irritierter Selbstwahrnehmung als Voyeur folgen muss.

In Kubricks Filmen und vor allem in *Uhrwerk Orange* erleben wir das individuelle Subjekt in einer Welt, die zwar Regeln und Determinanten kennt, aber keine wirkliche Transzendenz mehr besitzt. Kubricks Umgang mit Glauben und Religion ist ein durchweg desavouierender. Diese fehlende Transzendenz konnte aber die Aufklärung nicht ersetzen.

Kubricks Filme sind infolge dieses Welt- und (Anti-)Fortschrittsbildes einer ewigen Wiederkehr verschrieben. Die ewige Wiederkehr in Kubricks Filmen drückt sich auch an den Filmanfängen aus,⁹⁶ die oft wie eine Fortsetzung des oder eines vorherigen wirken, so wie bei der Anfangseinstellung von *Uhrwerk Orange* im Verhältnis zur Schlusseinstellung von *2001*.⁹⁷ Doch sollte man Kubrick nicht auf seine verarbeiteten Inhalte reduzieren, die einen ausschließlich pessimistischen Eindruck hinterlassen. In all seinen Filmen, speziell aber in *Uhrwerk Orange* liegt in der Form ein utopisches Moment, sofern man anerkennen kann, dass die ästhetische Gestaltung einer ausweglosen Situation von Leid und Verzweiflung, Verlust und Scheitern schon eine Art der Überwindung sein kann, da sie selbst Vorschein der Möglichkeit solcher Überwindung ist.⁹⁸

Stil ist bei Kubrick somit kein purer Selbstzweck. Der Kubricksche Ästhetizismus stellt sich in den Kontrast zur „schwarzen“ Aussage nach dem Tod der Götter und nach dem Verschwinden der großen Erzählungen. Die Ästhetik wird zum Raum der Transzendenz.⁹⁹

Transzendental wird sie, da die Erzeugung dieser Ästhetik das Ziel in sich trägt mehr als das Profan-Menschliche zu erzeugen. Erst durch Kunst erlangt der Mensch eine gewisse Vollständigkeit, schließt er den Kreis des Lebens, ohne sie bleibt er eigentlich nur ein etwas höher entwickeltes Tier. Doch zur Kunst gehören eben auch das Bewusstsein und die Kenntnis um das Tierische im Menschen, die Gewalttätigkeit und die Sexualität. Sie sind destruktive Triebfeder menschlichen Tuns. Der Mensch ist in Kubricks Sichtweise lebendes Paradoxon, denn Destruktion und Konstruktion sind unteilbar in ihm verwoben.

⁹⁶ Georg Seeblen / Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg 1999, S. 160

⁹⁷ Thomas Koebner (Hrsg.): *Filmgenres – Science Fiction*. Stuttgart 2003, S. 224f

⁹⁸ Katalog zur Ausstellung des Deutschen Filmmuseums und des Deutschen Architekturmuseums: *Stanley Kubrick – Kinematograph*, Frankfurt am Main 2004, S. 15

⁹⁹ Georg Seeblen / Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg 1999, S. 34

Schlusswort

Die Mechanisierung des Menschen im Werk Kubricks durch systematisierte Regeln oder Technisierung kann auf literarische Einflüsse von E.T.A. Hoffmann (*Der Sandmann*) bis hin zu Kafka oder der sonstigen Literatur des untergehenden K.u.K.-Reiches verweisen. Sie steht aber auch für seine Auseinandersetzung mit der Philosophie der Aufklärung und Gegenaufklärung, angefangen bei Descartes und Rousseau über Kant, Hegel, La Mettrie und wohl nicht aufhörend bei Nietzsche. Der Mensch begibt sich in Kubricks Welt freiwillig, als durch die Aufklärung befreites Subjekt, in die Unmündigkeit von Regeln und Mechanismen. Der Mensch schuf sie, doch sie wuchsen ihm über den Kopf. Ein Beispiel dafür ist in *Uhrwerk Orange* Alex' freiwillige Entscheidung für die Ludovico-Therapie im Gegensatz zum Handlungsverlauf in der literarischen Vorlage, die im totalitären Staat den Zwangsvollstrecker einer übertriebenen Sicherheitsideologie zeigt. Wie bei Hal 2000 in *2001* oder bei der nicht mehr aufhaltbaren, regelhaften Apokalypse in *Dr. Seltsam* kommt der Weg in die Unfreiheit aus dem freien Antrieb des Menschen. Ebenso wie die von Menschen geschaffenen Kunstwerke, die Gebäude und Architektur größer sind als der Mensch, sind es die vom Menschen geschaffenen Maschinen (an denen Kubrick es in *2001* so wirksam demonstriert). Der Mensch macht sich selbst zu einer Maschine, die in selbst erfundenen Mechanismen steckt und schließlich, weil man als Mensch doch nicht perfekt funktioniert, zum selbst verursachten Zusammenbruch oder Tod führt, wonach der Kreislauf von vorne beginnt.

In Kubricks Werk ergeben sich Menschen ihrem Wahn (z.B. Jack Torrance in *Shining* oder General Jack D. Ripper in *Dr. Seltsam*), um den Problemen der realen Welt aus dem Weg zu gehen, wie auch die Figur des Nathanael in E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*. Auch *Uhrwerk Orange* bewegt sich häufig am Rande des Wahnsinns, so zum Beispiel in Szene 32 bei Mr. Alexanders Schrei in der Erkenntnis der Identität von Alex.

Die gesellschaftliche Utopie scheint also nur noch in der Ästhetik oder im Wahnsinn zu liegen, da wir uns sonst nicht mehr aus dem Kreislauf der Gewalt und Selbstzerstörung befreien können. Die Ästhetik ist mehr Gebärende als Zerstörer und somit vielleicht aus Kubricks Sicht eine konträre, korrigierende oder zumindest für den Menschen notwendige Instanz in der von Sexualität und Gewalt bestimmten Existenz.

Stanley Kubrick kann man nicht als einen Menschheitsoptimisten ansehen, aber seine

filmische Ästhetik ist der Beweis einer besonderen Kraft, die in ästhetischen Entwürfen liegen kann. Die literarische Vorlage zu *Uhrwerk Orange* war ein passendes Sujet für die Kubricksche Weltbetrachtung, da sie die Mechanisierung des Menschen genauso zum Thema hatte wie Gewalt und Musik. Die Intention von Anthony Burgess' Roman war aber für Stanley Kubrick nicht annehmbar, womöglich schien sie seiner Sicht zu naiv. Der Glaube an eine Selbsterziehung zum Guten durch die inhaltliche Plausibilität des Guten ist kein Teil der Kubrickschen Weltsicht. Sein Film endet eigentlich wieder, wie so oft bei ihm, in einer gesellschaftlichen Apokalypse, der Vermählung von individueller, sexuell getriebener Gewalt mit der Gewalt des Staates. Somit steht am Schluss die totale Anti-Utopie, doch als essentiellen Anteil des Kubrickschen Werkes kann man auch oder vor allem in *Uhrwerk Orange* die utopische Kraft des Ästhetischen ansehen.

Nietzsche, in vielen Aspekten wichtigste Inspirationsquelle Kubricks, und Edgar Allan Poe, in vielen Aspekten ein Geistesverwandter Nietzsches und somit auch Kubricks, verlangten die Welt jenseits von Gut und Böse zu sehen. Genauso sollte man sich nicht auf die Ratio verlassen. Wie Kubrick verlangt Poe aber von der Kunst Schönheit hervorzubringen. Dies kann aber auch die Schönheit des Schreckens sein.¹⁰⁰ Denn in der Hervorbringung dieser Schönheit liegt aus Kubricks Sicht das transzendente Ziel menschlichen Seins.

Stanley Kubrick ist nicht (nur) wegen seines künstlerischen Weltbildes einer der wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts, sondern vielmehr durch die in seiner Ästhetik frei von moralischen Richtlinien aufgeworfenen Fragestellungen an das Individuum und die Gesellschaft. Zu einem gewissen Teil werden er und sein Werk dabei immer ein „Rätselbild“ bleiben und somit weiter in uns fort arbeiten. Ziel dieses ästhetisch-künstlerischen Weltentwurfs sind keine Antworten, sondern Fragen aufzuwerfen und die Erzeugung transzendenter Schönheit.

¹⁰⁰ DER SPIEGEL, Ausgabe 4/2009, S. 117

Literaturliste und Quellenangaben:

Primärliteratur und -quellen

- Anthony Burgess: *Uhrwerk Orange*. München 1972
(Anmerkung: im engl. Original 1962 erschienen, hier bearbeitet in der Übersetzung von Walter Brumm)
- Stanley Kubrick (Regie / Drehbuch nach Anthony Burgess gleichnamigen Roman / Kamera (zusammen mit John Alcott): *Uhrwerk Orange (A Clockwork Orange)*. Großbritannien 1971
(Anmerkung: besprochen in der digital remastered-Version der 2-Disc Special Edition, Hamburg 2008)

Sekundärliteratur:

- Georg Seeßlen / Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg 1999
- Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Stanley Kubrick*. München/Wien 1984
- Rolf Thissen: *Stanley Kubrick – Der Regisseur als Architekt*. München 1999
- Robert Kolker: *Allein im Licht*. München/Zürich 2001
- Paul Duncan: *Stanley Kubrick – Visueller Poet 1928-1999*. Köln 2008
- Katalog zur Ausstellung des Deutschen Filmmuseums und des Deutschen Architekturmuseums: *Stanley Kubrick – Kinematograph*. Frankfurt am Main 2004
- Thomas Koebner (Hrsg.): *Filmgenres – Science Fiction*. Stuttgart 2003
- Alexander Smoltczyk: *Die Welten des Ken Adam – James Bond, Berlin, Hollywood*. Berlin 2002

Sekundärquellen (Film):

- Jan Harlan (Regie / Drehbuch): *Stanley Kubrick - A Life in Pictures*. USA 2001
(Anmerkung: dt. DVD 2001)
- Jan Harlan (Regie): *Oh, du glücklicher Malcolm (O Lucky Malcolm)*. Großbritannien 2006
(Anmerkung: als Special auf der digital remastered-Version der 2-Disc Special Edition *Uhrwerk Orange*. Hamburg 2008)
- Gary Leva (Regie): *Elende Yarblockos!: Making-of Uhrwerk Orange (Great Bolshy Yarblockos! Making 'A Clockwork Orange')*. USA 2007
(Anmerkung: als Special auf der digital remastered-Version der 2-Disc Special Edition *Uhrwerk Orange*. Hamburg 2008)
- Paul Joyce (Regie): *Still Tickin': Die Rückkehr von Uhrwerk Orange (Still Tickin': The Return Of Clockwork Orange)*. Großbritannien 2007
(Anmerkung: als Special auf der digital remastered-Version der 2-Disc Special Edition *Uhrwerk Orange*. Hamburg 2008)

Sekundärquellen (Internet):

- The Internet Movie Database: www.imdb.com
- Ulrich Behrens: *Uhrwerk Orange*. (www.filmzentrale.com/rezis/uhrwerkorange.htm)
- Siegfried König: *Uhrwerk Orange*. (www.filmzentrale.com/rezis/uhrwerkorangesk.htm)