

Muse und Medusa

Das gemalte Porträt in Jacques Tourneurs EXPERIMENT PERILOUS¹

Einem Untersuchungsgegenstand, der so weit gefasst ist wie «Kino und Malerei», nähert man sich vielleicht am besten mit einer zwar bescheidenen, dafür aber umso aufmerksameren Interpretation eines einzelnen Films. Dafür scheint mir Jacques Tourneurs EXPERIMENT PERILOUS (EXPERIMENT IN TERROR, USA 1944) geeignet, ein unter großem Aufwand gedrehter Film, der 1944 für RKO mit George Brent, Paul Lukas und Hedy Lamarr nach der gleichnamigen Romanvorlage (1943) von Margaret Carpenter entstand. Thematisch gehört der Film zum bekannten Genre der Paranoiamelodramen aus den 1940er Jahren, dem etwa REBECCA (USA 1940) von Alfred Hitchcock oder GASLIGHT (DAS HAUS DER LADY ALQUIST, USA 1944) von George Cukor zuzurechnen sind.² Darüber hinaus ergibt sich jedoch auch ein gemeinsamer Bezugsrahmen zu anderen Filmen, die eher dem Film noir entsprechen wie LAURA (USA 1944) von Otto Preminger oder WOMAN IN THE WINDOW (DIE FRAU AM FENSTER, USA 1944) von Fritz Lang; denn im Mittelpunkt dieser Filme steht jeweils die Präsenz eines weiblichen Porträtbildes. Diese auffällige Gemeinsamkeit erfordert zunächst einige allgemeine Bemerkungen zu Malerei und Gemälden im Hollywood-Kino, die der konkreten Analyse von Tourneurs Film in Bezug auf das Frauenbildnis vorausgeschickt werden.

Kino und Malerei

Ein Gemälde hat im Film, jedenfalls in einem Film des klassischen Hollywoodkinos, prinzipiell eine undankbare Aufgabe zu erfüllen, weil es einerseits für zu viel stehen muss (nämlich für «Kunst», und damit gleich für die ganze Kunstgeschichte) und andererseits für zu wenig (es ist nur ein weiteres Bild unter den vielen anderen, die den Film ausmachen): Durch seine nahe ikonische Verwandtschaft zum Filmbild ist das Gemälde von vorneherein als Kunst entwertet, während es gleichzeitig auf einen besonderen Wert – nämlich den kulturellen Überwert «Kunst» – verweist. Das gemalte Porträt im Film hat es also doppelt schwer: Es ist als Signifikant unzulänglich und zugleich als Zeichen widersprüchlich. Aus diesem Umstand ergibt sich, dass die Präsenz eines Gemäldes im Film so oft eine Störung

1 Bei diesem Essay handelt es sich um eine überarbeitete deutsche Neufassung meines englischsprachigen Textes *Mirror, Muse, Medusa: EXPERIMENT PERILOUS*, ursprünglich veröffentlicht in: *Iris*, 14/15, 1992, S. 147–158; unter dem gleichen Titel online erschienen in *Senses of Cinema* 18, Januar/Februar 2002, <http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/18/perilous.html> (1.3.2010).

2 Vgl. Marc Vernet: La mise-en-scene de l'homme araignée. In: *Caméra stylo* 6, Mai 1986, S. 85–91; ders.: Le portrait psychopompe. In: ders. (Hrsg.): *Figures de l'absence de l'invisible au cinéma*. Paris 1988, S. 89–112.

markiert, die dann durch die Erzählung motiviert werden muss. Dies ist gewöhnlich dann der Fall, wenn der Held ein Künstler ist und der Film sich, zuweilen auf Kosten ästhetischer Fragestellungen (etwa nach der künstlerischen Qualität der Gemälde), vorrangig auf die Moral und Persönlichkeit der Figur konzentriert. In anderen Fällen wird die soziale Randexistenz des Malers, sein unkonventioneller Lebenswandel in den Mittelpunkt der Filmhandlung gerückt – wie z.B. in Vincente Minnells *LUST FOR LIFE* (VINCENT VAN GOGH – EIN LEBEN IN LEIDENSCHAFT, USA 1956), in John Houstons *MOULIN ROUGE* (GB 1952) oder Carol Reeds *THE AGONY AND THE ECSTASY* (INFERNO UND EKSTASE, USA 1965). Schließlich kann das Vorkommen eines Gemäldes im Film dadurch motiviert werden, dass es als Quelle eines Geheimnisses adressiert wird, um welches der Film sich dreht – ein Geheimnis, das nicht so sehr der Frage gilt, wer auf dem Gemälde dargestellt ist, als derjenigen, wieso das (oder die) Dargestellte ein Geheimnis für eine oder mehrer Figuren birgt (wie in *LAURA*). Für den Zuschauer jedoch besteht das Geheimnis auch auf einer Metaebene: Er möchte herausfinden, was ein unbewegtes Bild in einem Film (der ja aus bewegten Bildern besteht) zu suchen hat. Ein Gemälde im Film lädt unweigerlich zur Reflexion ein, und es scheint geradezu in Gang zu setzen, was Roland Barthes den «hermeneutischen Code» nannte, aber man könnte ebenso sagen, dass es eines von Tzvetan Todorovs Merkmalen des Fantastischen aufruft, nämlich eine schwebende, da anhaltende Unentscheidbarkeit von Diskursen.³

Gleichzeitig beschwört die filmische Präsenz eines Porträtgemäldes einen ganzen Komplex an Bedeutungen herauf. Diese sind teils historisch (denn es rechtfertigt ein historisches Setting und Genre, im Falle von *EXPERIMENT PERILOUS* das des Gothic-Melodramas), teils sozial (in einer Welt der Objekte und Figuren ist ein Porträtgemälde immer auffällig, weil es zugleich Objekt und Figur ist, es nimmt also am Prozess der Verdinglichung teil), teils kommen wirtschaftliche Aspekte zum Tragen (wer immer ein Gemälde besitzt, verfügt über einen Mehrwert, den er vorzeigen kann, weshalb ein Gemälde oft auch als Standessymbol dient). Nicht zuletzt sind die Bedeutungsmerkmale häufig auch sexuell geprägt (wenn das Gemälde Schönheit, Vollkommenheit, die Frau als das unerreichbare Objekt männlicher Begierde signifiziert).

Im Gegensatz zur Fotografie, die eine gewisse Zeitlichkeit in die Geschichte bringt: eine Vergangenheit, die die Gegenwart und die Zukunft motiviert (wie z.B. in Chris Markers *LA JETÉE*, Frankreich 1962), drängt sich bei einem Porträtgemälde auch immer die Beobachtung auf, dass die dargestellte Person sich nicht bewegt und sich auch nicht bewegen wird, dass ein Leben angehalten worden ist, sich womöglich im Übergang zum endgültigen Stillstand befindet. Es ist eine Unbeweglichkeit, die noch unheimlicher in den Fällen wirkt, wo das Bild sich scheinbar zu bewegen beginnt, entweder weil es aus seinem Rahmen heraus in die Erzählung eintritt (wie in Premingers *LAURA* und Langs *DIE FRAU AM FENSTER*), oder weil das Bild selbst durch den Blick zum Leben erweckt wird, den es in den Raum wirft (wie in Hitchcocks *REBECCA* und *SUSPICION/VERDACHT*, USA 1941). Schon alleine deshalb stellt das Porträt im Film einen Fremdkörper, ein Double dar. Es ist unweigerlich obszön, weil es zu exponiert und zu sehr mit Obsessionen verknüpft ist, oft aber auch wegen seiner Verletzbarkeit: Es weckt

3 Vgl. Roland Barthes: *S/Z*. Frankfurt am Main 1987; Tzvetan Todorov: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca 1975.

ein geschlechtlich konnotiertes Aggressionspotenzial, das direkt im Film verankert ist. Der fixierten Stellung des Porträts entspricht eine Fixierung auf der Seite des Betrachters, wodurch das Bild zum Ort eines fast zwanghaften – oder auch überzeichneten – Sadismus wird.

«Schlechte» Kunst

Mit gewissem Recht könnte man behaupten, dass das Genre des Fantastischen, des Unheimlichen, des Schaurigen so gut wie immer präsent ist, wenn ein Porträtmalerei im Film erscheint: Denn es provoziert eine radikale Unsicherheit darüber, was lebendig und was tot ist, und errichtet somit im Herzen der filmischen Darstellung ein Memento mori. Darüber hinaus initiiert das Gemälde im Film einen Dialog zwischen der bildenden Kunst und dem Kino, das über sie zu triumphieren scheint. Insofern neigt ein Gemälde im Film dazu, die Sieergeste Davids (oder Perseus') in Erinnerung zu rufen, der das Haupt Goliaths (oder der Medusa) siegreich emporhob und dann für alle sichtbar umherreichte. Man mag sich fragen, ob dies vielleicht der Grund sei, warum Hollywoodfilme grundsätzlich auf «schlechte» Gemälde zurückgreifen, wenn sie «Kunst» implizieren. Sie greifen die banalsten Formeln der Salonmalerei des 19. Jahrhunderts auf, die unsicher zwischen neoklassischem Pomp und fotografischem Realismus schwankt: ein Phänomen, das Marc Vernet als «portrait psycho-pompe» beschrieben hat. Man könnte daraus schlussfolgern, dass solche Filme in gewisser Weise eine Rache des Kinos an der Malerei inszenieren: Indem das Kino den Mythos seiner Kunstlosigkeit feiert, streicht es die Kunstgriffe der Rivalin heraus. So bezieht der Film neue Lebenskraft, indem er sich an der Asche einer Bildform wärmt, an deren Verbrauch er selbst beteiligt war. Umgekehrt gilt aber auch: Ein Gemälde in einem Film ist wie ein schwarzes Loch, das alle Energie und Bewegung aufsaugt, und in dieser Hinsicht ist es die Malerei, die über das Kino spottet. Zwei Varianten der klassischen Ästhetik, die der bildenden Kunst und die des klassischen Erzählkinos, halten sich gegenseitig skeptisch im Blick und sogar misstrauisch in Schach.

Natürlich ist nicht auszuschließen, dass Hollywood diese «schlechten» Porträts nicht einmal als solche erkennt, sondern naiv voraussetzt, dass wahre Kunst so aussieht. Wollte man dieser Annahme folgen, würde man vielleicht etwas vorschnell die Verachtung der Hochkultur gegenüber dem Populären teilen und diesem einen Zynismus unterstellen, welcher der eigenen Überheblichkeit proportional entspricht. Doch bevor man die Annahme gänzlich verwirft, ist daran zu erinnern – Diane Waldman hat in einem Essay mit dem Titel *The Childish, The Insane and the Ugly*⁴ darauf hingewiesen –, wie unnachgiebig und geradezu hysterisch Hollywood die moderne (abstrakte) Kunst verurteilt hat, indem es sie durchweg mit moralischem Verfall, mentaler Labilität, Irrsinn und sogar politischem Aufruhr in Beziehung gesetzt hat. Diese Begriffe unterscheiden sich kaum von denen, die in den nationalsozialistischen Kampagnen gegen «entartete Kunst» verwendet wurden, und zeigen noch einmal die sozialen und politischen Spannungen auf, die das Verhältnis zwischen Avantgarde und Massenkultur in den 1930er und 1940er Jahren bestimmten. EXPERIMENT PERILOUS ist von spießbürgerlichen Klischees nicht ganz frei: So wird der Bildhauer Clag (Albert

4 Vgl. Diane Waldmann: *The Childish, the Insane and the Ugly*. In: *Wide Angle* 5/2, 1982, S. 52–65.



1a-b Allidas Porträt sieht auf Huntington (George Brent) herab
(EXPERIMENT PERILOUS, USA 1944, R: Jacques Tourneur)

2 Landidylle der Tochter
(EXPERIMENT PERILOUS, USA 1944, R: Jacques Tourneur)

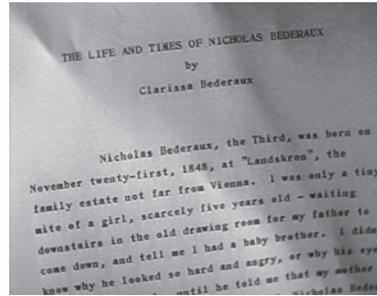


Dekker) immer dann als eine Art Expressionist gezeigt, wenn mit seiner Kunst besonders unzufrieden oder unglücklich verliebt ist, während er zum heroischen Realisten im Stile Arno Brekers stilisiert wird, als er sein Meisterwerk präsentiert: eine massive Skulptur mit dem einfachen Titel «Frau».

Dennoch lässt EXPERIMENT PERILOUS keinen Zweifel darüber aufkommen, dass es sich bei «seinem» Porträtgemälde um schlechte Kunst handelt, wenn auch nicht in irgendeinem offensichtlichen kunsthistorischen Sinne. Tourneurs Film versetzt ganz allgemein Malerei, Skulptur und Literatur in eine Ambivalenz, die auf doppelte Weise symptomatisch ist: Zum einen gestaltet er besonders wirksam die Dialektik, die auftritt, sobald ein Medium sich in Abgrenzung zu einem anderen und auf dessen Kosten definiert; dabei erkennt das triumphierende Medium den kulturellen Status des anderen an, während es ihn im gleichen Atemzug negiert: Das Porträt wird als grundsätzlich unzureichend und eines Gegenübers oder einer Ergänzung bedürftig dargestellt. EXPERIMENT PERILOUS deutet unmittelbar an, welche Art von Ergänzung ein solches Salongemälde benötigt: Nebensächlichkeiten, Anekdoten, Fakten oder Vermutungen – kurz gesagt: eine Geschichte. Bedeutung erhält ein Gemälde im Film dadurch, dass es narrativ motiviert wird, indem zum Beispiel der Anlass seiner Entstehung, seine Herkunft, seine Funktion thematisiert werden: Warum wurde es gemalt, wer hat es gemalt – und wer ist davon besessen? EXPERIMENT PERILOUS verweist ausdrücklich auf diesen Komplex narrativer Motivationen, wenn er vom «Verhängnis» des Porträts spricht.

Zum anderen ist die Mittelmäßigkeit solcher Porträtgemälde weniger ein ästhetisches Problem als vielmehr eine Frage der Ontologie: Hier ist sie das Ergebnis einer gewissen Leere oder eines Schwindelgefühls, die das Porträt beziehungsweise die von ihm vorgetäuschte Präsenz verursacht. Das Gemälde ist, anders gesagt, also nicht wegen seines kitschigen Klassizismus oder anderer stilistischer Ungereimtheiten «schlecht», sondern aufgrund der vielfältigen Störungen, die es in den Erzählfluss bringt. Die Beziehung von Film und Gemälde bedingt sich dabei wechselseitig: Wenn das Porträt in EXPERIMENT PERILOUS einer Geschichte bedarf, so dürfte umgekehrt gelten, dass die Geschichte des Films nichts anderes erzählt als die Erschütterungen, die das gemalte Porträt auslöst. Besonders deutlich wird dies in der Szene, in der Huntington (George Brent), als Erzähler und Hauptfigur der Geschichte, eine Galerie besucht und das Porträt zum ersten Mal sieht. Diese Begegnung stiftet den Anlass zu einer Schuss-Gegenschuss-Sequenz, in der das Porträt auf Huntington hinunter zu schauen, ihn somit gleichsam in die Geschichte einzuweben scheint (Abb. 1a–b). In der darauffolgenden Szene, die Huntington wieder in seinem Hotelzimmer zeigt, liefert die Inszenierung mehrere Hinweise für seine innere Unruhe: eine Montage von Stimmen, wie besessen wiederholte Schlüsselworte, eine langsame, den Held verfolgende und umrundende Kamerabewegung, die mit einem Zoom auf sein Gesicht endet, während die Stimmen ihn weiterhin bedrängen.

EXPERIMENT PERILOUS: Die Geschichte



An dieser Stelle sei kurz die Handlung von EXPERIMENT PERILOUS skizzieren, um aufzuzeigen, inwieweit sie Parallelen mit anderen Filmen des gleichen Genres und Zeitraums aufweist. Nick Bederaux (Paul Lukas), ein reicher New Yorker Prominenter, ist mit der jungen und schönen Allida (Hedy Lamarr) verheiratet, die er eines Tages bei einem Ausflug kennengelernt und fast augenblicklich mit nach Paris und wieder zurück nach New York genommen hatte, fern vom Bauernhof ihres Vaters in der ländlichen Herrlichkeit von Vermont (Abb. 2). Wir erfahren das erste Mal von Nick und Allida durch Nicks unverheiratete Schwester Cissie Bederaux (Olive Blakeney), die der Erzähler und Protagonist Dr. Huntington Bailey bei einer Zugfahrt nach New York in einer stürmischen Novembernacht des Jahres 1903 kennenlernt. Als er später hört, dass Cissie unmittelbar am Tag ihrer Ankunft in New York gestorben ist, und insbesondere nachdem er entdeckt, dass ihre beiden Koffer vertauscht wurden, begibt er sich auf der Suche nach Allidas Porträt ins Museum und nutzt seine Freundschaft zum Bildhauer Clag, um Nick und Allida in ihrem Haus zu besuchen. Das Ehepaar bittet Huntington um Hilfe, und beide deuten an, dass der jeweils andere psychisch labil sei und ihr einziges Kind, den fünfjährigen Alec (George N. Neise), entweder terrorisieren oder verziehen würde.

Huntington hat Cissies Tagebuch in ihrem Koffer gefunden, was ihn noch tiefer in die eigenartige Welt der Familie Bederaux hineinzieht (Abb. 3a-c). Mehr und mehr davon überzeugt, dass Allida gerettet werden muss, trifft er sich insgeheim mit ihr, zuerst in einem Kaufhaus, dann in einer Bar, und verspricht ihr, sie während Nicks Abwesenheit an einen sicheren Ort auf dem Land zu bringen. Aber Nick hat Huntington eine Falle gestellt, und es kommt zu einem heftigen Kampf zwischen den beiden Männern, während Allida und ihr Sohn im oberen Stockwerk wegen eines defekten Gasofens zu ersticken drohen. Es gelingt Huntington schließlich, Nick zu überwältigen und das Schlafzimmerfenster zu zerschmettern, aber er kann nicht verhindern, dass Nick das Haus in Brand setzt. Nick stirbt auf der Treppe, als seine preisgekrönte Statue (Abb. 4) von ihrem Sockel fällt, doch Huntington, Allida und Alec können dem Brand entkommen. Auf dem Land sind alle drei vereint, nachdem es Allida gelungen ist, einen allzu neugierigen Detektiv abzuschütteln.

3a-c Huntington taucht in die Welt des Tagebuchs ein
(EXPERIMENT PERILOUS, USA 1944, R: Jacques Tourneur)

4 Die Statue, die Nick unter sich begraben wird
(EXPERIMENT PERILOUS, USA 1944, R: Jacques Tourneur)



Aus der weiblichen Perspektive: Die Matrix des Schauerromans als Genre

Aus der genauen Analyse von THE TWO MRS. CARROLLS (DIE ZWEI MRS. CARROLLS, USA 1947), DRAGONWYCK (WEISSER OLEANDER, USA 1946) sowie den schon erwähnten Filmen GASLIGHT, SUSPICION, REBECCA und LAURA schließt Marc Vernet, dass



5 Im sicheren Ehehafen
(EXPERIMENT PERILOUS, USA 1944, R: Jacques Tourneur)

ihre Thematik stets bestimmte Motive enthalten: Ein älterer Mann, entweder mit fremdländischer Herkunft oder einem aristokratischen Hintergrund (als Repräsentant des ‚alten Europas‘), verliebt sich plötzlich in eine schöne, naturverbundene junge Frau und heiratet sie. Kurz darauf hat er etwas an ihr auszusetzen oder schikaniert sie so lange, bis sie an ihrer eigenen psychischen Gesundheit zweifelt, nicht zuletzt, weil ihr Ehemann sie verehrt und sie auf einen Sockel stellt, der sogar für ihn selbst unerreichbar hoch ist. Seine Verehrung drückt er mit den gleichen Gesten aus, mit denen er die Frau auch bedroht, demütigt und bevormundet. Dann taucht ein jüngerer Mann auf, der ihr ebenso erliegt wie vorher der Ehemann und sich mit ihr gegen diesen verbündet. Am Ende, oft nach einem nervenaufreibenden Showdown, befreit der jüngere Mann die Heldin aus der mörderischen Obhut ihres Ehemannes, um sie dann zu einem ruhigeren Leben oder in einen sichereren Ehehafen zu führen (Abb. 5).

Das gotische Anwesen, der aristokratische Ehemann, das gemalte Porträt – sind allesamt Möglichkeiten, um die Frau auf eine Rolle zu fixieren, sie quasi bei lebendigem Leib zu begraben oder zumindest einzubalsamieren und in eine Identität einzuschließen, die sie nicht als ihre eigene erkennen kann. Zwei Jahrzehnte psychoanalytischer Filmtheorie haben uns gelehrt, diese Filme als Entfaltung einer besonders zwiespältigen ödipalen Fantasie zu verstehen, die die Frau hegt – nämlich die Vorstellung einer inzestuösen Bindung an den Vater, die in einem quälenden, aber auch erotisch erregenden Prozesses gelöst wird, bei dem der ältere Mann durch einen jüngeren ersetzt wird. Als fiktionale Folie dieser (notwendigen) Ablösung vom Vater und der Hinwendung zum Ehemann, aber auch als ideologisch konservative, weil ‚therapeutische‘ Version des Aschenputtel-Märchens ist dies ein Szenario, das mit wenigen Variationen eine der wesentlichen Grundkonstellationen des romantischen populären Romans darstellt.⁵ Wie bereits erwähnt, basiert EXPERIMENT PERILOUS auf einem Roman von Margaret Carpenter, einer Erfolgsschriftstellerin in genau diesem Genre.

Studien zum Melodrama und zum Schauergemisch im Film, insbesondere Mary Ann Doanes *The Desire to Desire* über den ‚Frauenfilm‘ der 1940er Jahre,⁶ haben die Bedeutung des Genres für den weiblichen Zuschauer untersucht. Weitaus relevanter als die Darstellung des Masochismus der Heldin in Bezug auf ihren Vaters oder der Fetischisierung der Frau als Bild ist Autoren wie Doane zufolge die Frage nach Möglichkeit, die der Frau gegeben ist, sich im Patriarchat als Subjekt zu entfalten, sich in etwas anderem wiedererkennen zu können als in einem Bild, das für sie nach den Wünschen anderer geschaffen wurde. Doane argumentiert dahingehend, dass die Filme dieses Genres ‚unmögliche‘, in sich widersprüchliche Identifikationen anbieten, aber sie zeigt auch, dass es gerade die sprichwörtliche Unmöglichkeit dieser ‚Subjektpositionen‘ ist, welche den Schlüssel zu ihrer emotionalen Wirksamkeit darstellt, da sie dem weiblichen Zuschauer eine authenti-

5 Janice A. Radway: *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill 1985; Tania Modleski: *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. New York 1982.

6 Vgl. Mary Ann Doane: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington/Indianapolis 1987.

sche Seherfahrung bieten, auch wenn eigentlich die Unmöglichkeit einer weiblichen sexuellen Identität im Patriarchat vorgeführt wird. Diese Unmöglichkeit selbst ist das Drama, das die Filme wiederholt inszenieren. Besonders aufschlussreich sind die Fälle, in denen der Frauenkörper nicht mehr Objekt der visuellen Begierde ist, sondern zum Gegenstand eines medizinischen Interesses wird, wie in John Brahm's *THE LOCKET* (USA 1946), Max Ophüls' *CAUGHT* (GEFANGEN, USA 1949) oder Tourneurs früherem Film *CAT PEOPLE* (KATZENMENSCHEN, USA 1942).

EXPERIMENT PERILOUS entspricht in beinahe allen Einzelheiten diesem Szenario und mag es vielleicht sogar noch verschärfen, indem er die beiden Diskurse «Frau-als-Bild» und «Frau-als-medizinisches-Symptom» verbindet (in dieser Hinsicht ist der Film vergleichbar mit Ophüls' *CAUGHT*). Wenn Huntington, der ja Arzt ist, in *EXPERIMENT PERILOUS* beschreibt, wie er Allida in einem Wiesenblumenfeld malen würde, entgegnet ihm Clag: «Siehst du, wir machen noch einen Künstler aus dir.» In der Verbindung des künstlerischen und medizinischen Diskurses legt er zugleich deren konspirative Übereinkunft in Bezug auf das gemeinsame Objekt – die Frau – offen. Sowohl was die Konventionalität des Malstils als auch die kulturell überdeutlichen männlichen Projektionen angeht (Natur/Wiesenblumen vs. Kultur/Salonbild), ist das Bild der Frau hier so augenfällig konstruiert, dass das Porträt unter dem Druck der vielen Diskurse, die sich daran heften wollen, wie sinnentleert erscheint. Und dennoch wirft gerade die Konzentration so vieler Diskurse die Frage auf, ob irgendeiner von ihnen die Bedeutung des Motivs erschließt und erschöpft, oder ob die so explizit geäußerten Verweise sich nicht vielmehr gegenseitig aufheben und damit Platz für andere möglicherweise komplementäre Belange schaffen, die ein Film wie *EXPERIMENT PERILOUS* ebenso in den Vordergrund zu rücken vermag.

Für das andere Geschlecht: Die Frau auf einem Sockel oder als Beute

Hinsichtlich ihrer Identifikationsmechanismen richten sich Genrefilme oder Filme mit einem großen Staraufgebot, zumal wenn sie dem klassischen Hollywoodkino zuzurechnen sind, selten nur an eine Gruppe von Zuschauern. Ein Hauptgrund für die erstaunlich erfolgreiche narrative Ökonomie des klassischen Kinos liegt in der Art und Weise, wie mehrere Fantasien in einem einzigen Text zum Ausdruck kommen. So ist auch der weiblichen ödipalen Fantasie in *EXPERIMENT PERILOUS* bereits ihr männliches Gegenstück eingeschrieben: die Fetischisierung der Frau in Gestalt eines Bildes und ihrer Reduzierung auf ein bloßes Tauschobjekt zwischen Männern (das gilt u.a. auch für Hitchcocks *VERTIGO*, USA 1958). Nick Bederoux erschafft sich Allida nicht nur nach seinem Vorstellungsbild (durch die Reise nach Paris, die Kunstbelehrungen, die Klavierstunden, die Ballkleider, die unbezahlbaren Geschenke), er stellt sie sogar sprichwörtlich auf einen Sockel, für den das von ihm gemalte Porträt metonymisch steht. Dabei befreit das Porträt ihn von seinen sadistischen Aggressionen, denn er kann Allida über ihr gemaltes Ebenbild kontrollieren. Wenn er Gäste empfängt, ist sie angehalten, die Pose einzunehmen, in der das Gemälde sie gefangen hält (Abb. 6a–d). Als Idealbild fängt das Porträt Allida gleichzeitig aber auch in einem Double Bind, denn wie kann sie sich selbst untreu werden? Wenn *EXPERIMENT PERILOUS* hier bewusst die Fin-de-Siècle-Vorstellung der Frau als Madonna bedient, dann «weiß» der Film – eben-



Ba-d Schale Ähnlichkeit zwischen Allida (Hedy Lamarr) und ihrem Gemälde (EXPERIMENT PERILOUS, USA 1944, R: Jacques Tourneur)

so wie Nick Bederoux –, dass die Frau deshalb zur Jungfrau gemacht wird, damit man sie umso leichter der Sünde oder der Überschreitung verdächtigen bzw. sie ihrer eigenen Selbstkontrolle und Selbstzensur ausliefern kann.

Und doch stimmt mit diesem Szenario des männlichen Sadismus und nekrophilen Fetischismus, mit dieser Dualität aus Bewunderung und Demütigung etwas nicht ganz. Was EXPERIMENT PERILOUS von anderen «Frauenfilmen» der 1940er Jahre unterscheidet, sind die ausführlichen Ausschmückungen, mit denen der Film die von ihm inszenierten kulturellen und geschlechtsbezogenen Fantasien versieht. Damit werden die weiblichen und männlichen Fantasieszenarien in EXPERIMENT PERILOUS nicht nur explizit miteinander verflochten, sondern asymmetrisch einander gegenübergestellt, mit dem Ergebnis, dass die Begegnung mit Allida für Nick eine Konfrontation mit der Natur seines eigenen Begehrens darstellt. Dies macht ihn zu einem Übeltäter, der ebenso ratlos, unglücklich und gequält ist wie die von ihm gequälte Heldin, seine unschuldige Ehefrau. Der Film rückt jedoch auch Hunt Bailey, den Doktor, ins Zentrum, wenn er ihn auf einen Konfrontationskurs zu Nick Bederoux setzt, wobei das Porträt, oder genauer: seine Unterwerfung und Ersetzung, zum Schnittpunkt ihrer Bahnen wird.

Verschiedene Aspekte von EXPERIMENT PERILOUS bedürfen einer weiteren Kommentierung: In meiner Zusammenfassung der Handlung erscheint diese lineare und zielstrebigere, als der Film sie erzählt; sie ist dort in der Tat weitaus verwickeltere und verschachteltere. Zudem verkompliziert der Film das Grundschemata des Genres in mehrfacher Hinsicht: Erstens erfahren wir sehr wenig über Allida; sie ist ohne Geheimnis oder Anziehungskraft, das Gegenteil einer Femme fatale. Nick Bederoux dagegen erhält eine sehr umfangreiche Biografie und psychologisches Profil (das ihn wie einen fernen Verwandten Citizen Kanes erscheinen lässt, mit dem ihn nicht nur eine schwierige Kindheit verbindet, sondern auch eine psychische Disposition, die im Laufe des Films als «Napoleon-Komplex» bezeichnet wird). Die Erzählung stellt außerdem eine verdrehte Beziehung zwischen Nick und seinem Sohn Alec her, derzufolge das Kind gleich in mehrfacher Hinsicht als Vater für den älteren Mann fungiert: Nick wurde als Kind nicht nur für den Tod der Mutter bei seiner Geburt verantwortlich gemacht, sondern auch für den Selbstmord des Vaters; im Gegenzug muss Nicks Sohn Alec nun anstelle des Vaters für dessen ungewollten Elternmord büßen. Alec (der in derselben Nacht gezeugt wurde, in der Nick einen von Allidas Verehrern, den jungen Dichter Alec (!), in den Tod schickte) wird von Nick in den Wahnsinn getrieben, indem er ihm Geschichten von Frauen erzählt, die so schön wie seine Mutter wären, sich jedoch als böse Hexen entpuppen. Trotz seiner autoritären Kontrolle über Frau und Sohn quälen

Nick Zweifel, ob er Alecs leiblicher Vater ist, und so ist sein dann auch eine Art Selbstmord, während sein Hab und Gut von den Flammen vernichtet wird.⁷

Was das Grundschema des Genres zweitens verkompliziert, ist die Tatsache, dass zu viele junge Männer um die Rolle des ödipalen Herausforderers wetteifern. Neben dem Arzt Huntington Bailey gibt es Clag, den Bildhauer, außerdem Maitland (Carl Esmond), den Maler (interessanterweise ist er keine tragende Figur in der Geschichte, was zeigt, dass weder das Porträt als Werk noch der Maler als Person für die Geschichte und das Fantasie-Szenario wichtig sind), und schließlich Alec, den tragisch ums Leben gekommenen Dichter, der dem Sohn seinen Namen leiht. Dazu kommt noch der namenlose Polizist, der Allida bis zum Cottage verfolgt, wo sie ihn abwehrt und sich resolut in die patriarchale Abstammungslinie einfügt, indem sie den Namen Bederoux für die Zukunft ihres Sohnes sichert. Und schließlich gibt es zu viele ungelöste und unmotivierte Episoden oder Rätsel (die Zugfahrt am Anfang, die Angst der Schwester während des Sturms, die vertauschten Reisetaschen, das gestohlene Tagebuch, der Besuch in Clags Atelier, der Mann in den zweifarbigen Schuhen, der Huntington im Schnee verfolgt, und die mysteriöse Frau, die Huntington aus dem Kaufhaus anruft).

All diese Überschüsse und Unstimmigkeiten könnten dahingehend interpretiert werden, dass der Film nicht nur zu viele Kandidaten des Patriarchats anbietet, sondern einfach auch zu viele Erzähler und daher zahlreiche Stimmen unterbringen muss (angefangen mit der Voice-over des Arztes, der die Geschichte der Schwester im Zug kommentiert, oder mit Clags höhnischen Bemerkungen zu den Memoiren und Manuskripten, die er in der Reisetasche findet). Damit wird auch suggeriert, dass Erzählerautorität und Erzählerwissen des Films kunstvoll multipliziert und somit aufgehoben werden – wie es zu einem Genre passt, das zwischen dem Fantastischen und dem Schaurigen angesiedelt ist. Zugleich scheint es jedoch auch, als sollte dasjenige geschützt, verteidigt und dem Zugriff entzogen werden, worauf sich die exzessive verbale und erzählerische Aktivität richtet: das Porträt und das, wofür es steht.

Das Porträt: die Regel der Vollkommenheit

Was das Porträt repräsentiert, ist das Schöne schlechthin, die fast unwirkliche Schönheit der Hedy Lamarr, oder anders gesagt: die Vollkommenheit.⁸ Noch einmal: Das gemalte Porträt befindet sich in klassischen Hollywoodfilmen jenseits

7 Es ist bemerkenswert, dass auch dieser Film die Möglichkeit einer zweiten Heirat offen hält. Man ist an Stanley Cavells *Pursuit of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* und sein Buch über das Melodrama *Contesting Tears. The Melodrama of the Unknown Woman* erinnert, insbesondere an den Aufsatz zu Max Ophüls' *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (BRIEF EINER UNBEKANNTEN, USA 1948)*, in dem ein ähnliches Thema behandelt wird: die (unsichere/unbekannte) Vaterschaft eines Sohns. Cavell suggeriert, dass es um diesen für die bürgerliche Ordnung so zentralen Komplex eine gewisse Arbeitsteilung im amerikanischen Kino gibt, wobei Komödie, Melodrama und der Paranoia- oder Film-noir-Plot sich ergänzen und komplementieren, da es um eine grundsätzliche Gemeinsamkeit geht, nämlich die des Selbstverständnisses der amerikanischen Familie. Vgl. Stanley Cavell: *Pursuit of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge 1981; ders.: *Contesting Tears: The Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago 1996.

8 Ein Fan äußert sich im Internet: «Many critics have never been able to get past Hedy Lamarr's fabulous face. She was so beautiful, that it was hard to realize that she was actually human, and not some marble work of art.» Nachzulesen in der Rubrik «User Reviews» zu EXPERIMENT PERILIOUS in der Internet Movie Database, www.imdb.com/title/tt0036807/usercomments (21.7.2007).

des guten oder schlechten Geschmacks und damit außerhalb von ästhetischen Kriterien, weil es sich auf eine ontologische Kategorie bezieht; es trägt eine Art *Malaise* in das Repräsentationssystem selbst hinein. Stärker noch als eine Fotografie wird das Porträt im Film zum leibhaftigen Ausdruck einer radikalen Figur der Abwesenheit, eines Abgrunds oder einer Leere, in die alles Leben abfließt und verschwindet: Dieser medien-spezifische Abgrund, der sich hier auftut, wird in *EXPERIMENT PERILOUS* mit der Ambivalenz assoziiert, die der Begriff künstlerischer oder menschlicher Vollendung impliziert. Vom Standpunkt des weiblichen Zuschauers her gesehen, verfolgt das Porträt Allida als Emblem ihrer physischen Nichtexistenz, das sie zur zeitlosen und sterilen Wiederholung zwingt. Vom Standpunkt des männlichen Zuschauers aus gesehen, ist es nicht das Porträt, das Nick, Clag, Alec den Poeten, Hunt und Alec den Jungen verfolgt, sondern Allidas Existenz selbst: die Tatsache, dass das Porträt nicht für sie entsteht, sie nicht ersetzt. Die erste Hypothese wäre demnach, dass Allida im Film als ihr eigener Geist erscheint: Das Porträt ist ihr Denkmal, ihr Mausoleum, ihr Schrein. Sie ist – daher die verstörende *Malaise*, die der Film hervorruft – überflüssig, wird auf fatale Weise von ihrem Double bedroht. Dies wird bis zu einem Ausmaß gesteigert, wo Affekt, Leidenschaft, Gefühle der Sehnsucht, des Verlangens und des Bedauerns scheinbar dadurch blockiert erscheinen, dass beide, Porträt und Person, Seite an Seite existieren. Es scheint, als ob eines davon zu viel, als ob das Abbild in der Spiegelung seiner selbst zu vollkommen sei.

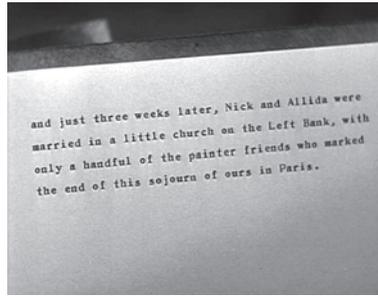
Auf den ersten Blick hat das Porträt nur sehr wenig mit den Konflikten der Figuren zu tun: mit der ödipalen weiblichen Fantasie, vom Vater zum Ehemann weitergereicht zu werden, oder mit dem männlichen Drama des Zweifels hinsichtlich der biologischen Vaterschaft, das Nick so zu quälen scheint. Überraschenderweise erscheint das Porträt nur einmal, als Hunt das Museum besucht (da es sich im *Bederaux-Flügel* befindet, darf man annehmen, dass es sich bei dem Museum tatsächlich um ein Mausoleum handelt), aber es ist jedes Mal indirekt anwesend, wenn Allida zu sprechen versucht, um dann entweder von den Männern durch eines ihrer eigenen Missgeschicke (etwa wenn sie ihre Halskette verliert) unterbrochen zu werden.

Durch die Erzählung umgestaltet und von ihr eingenommen, ist das Porträt allgegenwärtig: wenn Allida schweigt, wenn sie sich selbst unterbricht oder von ihren diversen gestrengen Aufsehern getadelt wird («nein... nein... nein»), wenn ihr Blick ins Nichts gerichtet ist oder sie bevormundet wird und ihre Körperbeherrschung verliert, wenn sie Tee verschüttet oder nach einem zweiten Glas Sherry fragt, obwohl ihr Glas noch voll ist, und es dann versehentlich auf dem Tisch ausgießt. Einen der qualvollsten Momen-

7a-d Allida zerstört ihr Spiegelbild
(*EXPERIMENT PERILOUS*, USA 1944, R: Jacques Tourneur)



te stellt jene Szene dar, in der Nick ihr einen Heiratsantrag unterbreitet. In einem mit Angst aufgeladenen Close-up schaut sie in die Kamera, bittet ihn eindringlich, ihr mehr Zeit zu geben; in einer nächsten Einstellung berührt und zerstört sie ihr eigenes Bild, das sich Spiegelung in einer Wasseroberfläche entpuppt, die sie durch ihre Berührung aufstört (Abb. 7a–d). Als das Gekräusel nachlässt, wird auf die gedruckte Seite des Tagebuchs überblendet, das sie abermals in einen Rahmen fügt und gefangen nimmt, wie die weibliche Stimme, die von der Hochzeit erzählt und wiederum dem männlichen Blick des lesenden Huntington korrespondiert (Abb. 8a–b).



8a–b Gefangen in der Tagebucherzählung
(EXPERIMENT PERILOUS, USA 1944, R: Jacques Tourneur)

Für einen Mann ist der Wunsch, ein Porträt seiner Frau zu besitzen, ein Ausdruck eines Begehrens, das auch als Verzweiflungsakt verstanden werden kann, da es die Spuren der Niederlage trägt. Das Besitzbegehren entlarvt, wovon das Porträt eine fetischisierte Darstellung ist: von der Verlustangst und somit auch vom Schatten des Betrogenwerdens. Es gibt einen berühmten Vorgänger dieser Verquickung von Kunst, Eifersucht und Mäzenatentum in der englischen Literatur, worauf EXPERIMENT PERILOUS indirekt anzuspielen scheint: Robert Brownings Gedicht *My Last Duchess* (1842). Darin führt der Herzog von Ferrara einen Besucher (bei dem es sich, wie sich herausstellt, um einen Boten handelt, der eine Mitgift aushandeln soll) durch seine private Kunstsammlung und hält vor dem Bild seiner verstorbenen Frau inne. Noch rücksichtsloser als Nick Bederaux hat der Herzog seine Frau nicht nur malen, sondern sie auch umbringen lassen, nachdem ihre Erscheinung in annähernder Perfektion im Gemälde festgehalten worden war. Grund für diese Tat lieferte vermutlich (wie man nach und nach schlussfolgern muss, denn es handelt sich um einen Monolog, der alle Tatbestände in der Schwebe hält) seine Verachtung für das Gefallen, das seine Gemahlin an der Aufmerksamkeit anderer Männer fand:

She had
A heart... how shall I say?... too soon made glad
Too easily impressed; she liked whate'er
She looked on, and her looks went everywhere. (...)
She thanked men-- good; but thanked
Somehow... I know not how...
As if she ranked
My gift of a nine-hundred-year-old name
With anybody's gift...⁹

Diese Zeilen zeigen auffallende Ähnlichkeit mit der Geburtstagszene in EXPERIMENT PERILOUS, bei der Allida gedankenlos eine unschätzbar teure Halskette von Nick zugunsten einiger halb verwelkter Wiesenblumen und eines Gedichts von Alec beiseite schiebt (Abb. 9a–c). Dies ist die einzige Szene, von der man sagen

9a–c Die teure Halskette wird gegen ein Strauß
Wiesenblumen eingetauscht
(EXPERIMENT PERILOUS, USA 1944, R: Jacques Tourneur)



9 Robert Browning: *My Last Duchess*. In: ders.: *Collected Works*. Oxford 1935, S. 55, online verfügbar: <http://barney.gonzaga.edu/~jdavis6/poem.html> (12.12.2009).

könnte, dass Allidas Blicke «überall hin gehen»; ansonsten ist ihr Blick stets unbeweglich darauf fixiert, angeschaut zu werden.

Das Schale

Erinnert uns die Erwähnung Brownings, des sprichwörtlichen Viktorianers, zum einen an die postromantische und präraffaelitische Vorstellungswelt eines Holman-Hunt oder Burn-Jones, wo die Frau, die Vollkommenheit, das Porträt und der Tod eng aufeinander bezogen werden, so gibt es zum anderen einen kulturellen Zusammenhang, demzufolge Vollkommenheit auch negativ konnotiert sein kann – nämlich als das Gleiche, Ähnliche, Schale. Fredric Jameson hat darauf hingewiesen, wie grundlegend es für ein Verständnis etwa von Baudelaire's *Les Fleurs du Mal* (1857) ist, des Dichters Abscheu vor einer Poesie zu verstehen, die sich in der bloßen Nennung von Empfindungen erschöpft:

Taken individually the various sensations collected by the Romantics fade and wither, and what was freshest and most vivid in them comes across the generations to us as the very epitome of the insipid, a dialectical reversal in which pure sensation turns around into its own opposite, its own absence. In this situation it was the originality of Baudelaire to have conceived of a new way of articulating the various sensory experiences against each other, for the point is that you cannot mingle the senses until they have first been clearly separated from each other (...) All of Baudelaire's work can be seen as the reduplication of this initial and paradoxical mingling of contraries in order to distinguish them: dandyism, sadomasochism, blasphemy, so many attempts to flee the insipidity of pastel, of harmonic consonance or sentimental effusion, by soiling it with its dialectical opposite.¹⁰

In *EXPERIMENT PERILOUS* ist das Schale unausweichlich mit dem Porträt verbunden, insofern es für Schönheit, Perfektion und das Unausprechliche steht: eben für Allida und die Pose, in der das Gemälde sie einfriert, in der sie schicksalhaft zur ewigen Wiederholung bestimmt ist. Tatsächlich offenbart das Schale sich hier in der spezifischeren Gestalt der Frage: «Wie trinken Sie Ihren Tee – mit oder ohne Zucker?» Das Porträt zeigt Allida dabei, wie sie Tee ausschenkt; wenn sie Huntington zum ersten Mal trifft, bietet sie ihm Tee an; es wird Tee verschüttet, wenn sich etwas zwischen den beiden anbahnt; und es ist Tee, dem Nick verächtlich «etwas Stärkeres» vorzieht, um Huntington von ihr wegzuziehen. Tatsächlich wird der Tee zum ersten Mal in der Anfangsszene eingeführt, wenn Cissie ihm zu seinem Beefsteak einen Tee eingießt (dies ein semiologisch-kulinarischer Fauxpas, der Roland Barthes «Mythologien» bereichern könnte).

Vollendung ist der Tod (der Begierde)

Die Betonung des Schalen führt zur zweiten Hypothese bezüglich *EXPERIMENT PERILOUS*, nämlich derjenigen, dass der Film nicht von männlichem oder weiblichem Begehren handelt, sondern vielmehr vom Verlust des Begehrens, dem Tod der Begierde. Ein Zitat aus einem anderen Film, dieses Mal aus den 1980er

10 Fredric Jameson: *Marxism and Form*. Princeton 1971, S. 316f.

und nicht den 1940er Jahren, mag dies illustrieren. Der Ehemann stellt sich hier vor, wie seine schöne Frau, seine etwas weniger schöne Geliebte und er über die Gründe darüber diskutieren, warum er untreu geworden ist:

Die Geliebte: Manche Männer sind Schweine. (Sie schaut die Ehefrau an) Eine Frau wie sie zu verlassen...

Der Ehemann: Vielleicht findet er sie ja zu schön.

Die Geliebte: Zu schön?

Der Ehemann: Ich meine, zu fein, zu ideal... Was bleibt noch vom Begehren, wenn man mit einer Perle wie ihr zusammenlebt. Du hast alles... Worauf kannst Du noch hoffen? Was erwartet Dich noch? Nichts... Zu sterben.¹¹

Mit seltener Freimütigkeit bringt diese Szene einen der Gemeinplätze postromantischer (d.h. schauriger, dekadenter) Vorstellungen von Schönheit zum Ausdruck (man denke hier auch an Lacan): Vollendung wird mit dem Tod gleichgesetzt, zwar nicht mit dem der Frau, aber mit dem des Mannes. Und Tod bedeutet hier den Tod des Begehrens. Überträgt man dies auf *EXPERIMENT PERILOUS*, dann erzählt der Film nicht so sehr die Geschichte der Verführung Dr. Huntington Baileys durch die schöne Allida mittels ihres Porträts, sondern von Huntingtons Verführung durch Nick Bederaux. Der ältere Mann verführt den jüngeren in der Hoffnung, sein eigenes Begehren durch das Begehren eines anderen wieder aufzuleben zu lassen – ein Begehren, das jedoch in letzter Instanz nicht auf seine Ehefrau zielt, sondern auf seinen eigenen Tod: Die eisige Welt des New Yorker Winters ist ebenso erstarrt wie Allida in ihrem Porträt. Das Porträt ist dann nur noch der Blickfang oder eher das Haupt der Medusa, das Huntington fasziniert und ihn zu einer leichten Beute macht, nicht für die *Femme fatale*, sondern für einen *Homme fatal*, für Nicks diabolische Pläne und seine auf monströse Weise geschickt gesponnenen Intrigen. Wie Huntington (hunt = Jagd) zu Clag sagt, als dieser einen Besuch bei dem Ehepaar Bederaux vorschlägt: «I'm game.»¹²

Metapher/Metonymie

Das Begehren, daran braucht hier nicht erinnert zu werden, steht unter der Herrschaft der Metonymie, des Fragments, des Fetisch. Was andererseits das Schale konnotiert, ist die furchtbare Herrschaft des Identischen, der Ähnlichkeit, des Vergleichbaren, kurz: des Metaphorischen. Die Metapher selbst ist schal und unerträglich, es sei denn, sie wird durch die Metonymie in Schach gehalten: Was Allida und ihr Porträt kontrolliert und fixiert, ist der Umstand, dass Männer angesichts ihrer Vollkommenheit etwas anderes wollen, dass sie sich andauernd für Verschwörungen und Machenschaften, für Intrigen und verschlagene Spiele interessieren. Was den Arzt verführt, ist Nicks Wahnsinn und nicht Allidas Schönheit. Im Gegensatz dazu erkennt der Künstler in Allida die Medusa, die Nick aus ihr gemacht hat: Clags Skulptur einer «Frau» (Kommentar einer Besucherin: «So sieht er uns also, mit Schlangen in unserem Haar.») zeigt eine Vollendung, die einer Versteinerung gleichkommt (Abb. 10), während das Gegenstück dazu die

11 Übersetzung des Verf. einer Abschrift von *TROP BELLE POUR TOI*.

12 Diese Aussage ist auf zweifache Weise zu verstehen: Ich mache mit (beim Spiel) bzw. ich bin (selbst) das Wild/die Beute.



10 Die «Frau» als versteinerte Medusa
 11 Zerstückelte Körper
 (EXPERIMENT PERILOUS, USA 1944, R: Jacques Tourneur)



12a-b Explodierende Aquarien
 (EXPERIMENT PERILOUS, USA 1944, R: Jacques Tourneur)



expressionistische Zerstückelung von Körpern ist, wie sie ebenfalls in Clags Studio zur Schau stehen (Abb. 11). Der Dichter Alec hingegen muss für die Vollendung seines Gedichts, das er beim ersten Vortragen klugerweise mitten im Satz abbricht, mit dem Leben bezahlen. Im Falle von Nick und Huntington werden die Fantasien von Galatea und Pygmalion, die für den

Künstlerdiskurs in EXPERIMENT PERILOUS so zentral erscheinen, auf seltsame Weise zum Horrorszenerio eines Dr. Frankenstein, des gescheiterten Künstlers und Leichenräubers. Nick und Huntington erkennen an- und ineinander einen ähnlichen Wahnsinn, so dass ihr Showdown am Ende zu einem Austausch zwischen zwei Männern wird, zum Weiterreichen einer Obsession. Es ist also kein Wunder, dass der Film dort endet, wo er angefangen hat: Huntington «gibt» Allida jenem Wiesenblumenfeld zurück, dem Nick sie entrissen hatte, und führt sie damit zu dem Punkt zurück, wo alles wieder von vorne beginnen kann.

Wohin entlässt uns das? Wenn es im Film ebenso um männliche Subjektivität wie um weibliche Subjektivität geht, dann kartografiert er damit in beiden Fällen eine verschlungene Unmöglichkeit: Was wir erleben, ist eine Art irrsinniger Beschwörung, geradezu der Krampf einer krisenhaften Männlichkeit, die Buñuel näher ist als Hitchcock, denn EXPERIMENT PERILOUS beschreibt eher das kriminelle Leben des Nick Bederaux als die romantische Obsession von Scottie in VERTIGO: Dies wird nirgendwo deutlicher als in dem wahrhaft Buñuelschen Moment am Ende von Tourneurs Film, wenn die explodierenden Aquarien die Flammen des brennenden Hauses eher anzufachen als sie zu ersticken scheinen (Abb. 12).

Um auch hier dort zu enden, wo begonnen wurde: Das Kino rächt sich an der Malerei und geht damit selbst ein gewisses Risiko ein. Das Grauen, das durch das gemalte Porträt im Film hervorgerufen wird, ist das Grauen des Schalen, des rein Deskriptiven; es ist der Ursprung des Kinos im fotografischen Medium, die den Film verfolgen: der Blick, das Malerische, das Naturalistische und die Grenzen der mechanischen Reproduktion. In dieser Hinsicht ist das Porträtmalerei nur insofern eine Bedrohung für das klassische Kino, als es eine Bedrohung der Erzählung darstellt. Was ich anfangs versuchsweise skizziert habe, kann nun neu formuliert werden: Das klassische Kino braucht «klassische» Malerei, d.h. «schlechte» Kunst aus genau dem gleichen Grund, aus dem es «die Frau» braucht: als Mittel, das die Narration ebenso motiviert wie es sie umgekehrt braucht. Es ist das gemalte Porträt der Frau, welches diesen Stand der Dinge enthüllt, aber es ist die parallele Existenz von Porträt und Frau, welche als das eigentliche «Experiment in Terror» erscheinen.