

Samuel Fuller

The Naked Kiss

USA 1964

Regie	Samuel Fuller
Drehbuch	Samuel Fuller
Kamera	Stanley Cortez
Schnitt	Jerome Thoms
Regieassistentz	Nate Levinson
Musik	Paul Dunlap
Ton	Alfred J. Overton
Toneffekte Schnitt	Leonard Corso
Musikschnitt	Peter Zinner
Bauten	Victor A. Gangelin
Ausstattung	Eugène Lourié
Kostüme	Einar H. Bourman
Maske	Harry Thomas
Produktionsleitung	Herbert G. Luft
Ausführende Produzenten	Sam Firks Leon Fromkess
Produzent	Samuel Fuller
Produktion	Allied Artists
Verleih	Stadtkino Wien

Darsteller	
Kelly	Constance Towers
Griff	Anthony Easley
Grant	Michael Dante
Candy	Virginia Grey
Mac	Patsy Kelly
Miss Josephine	Betty Bronson
Buff	Marie Devereux
Dusty	Karen Conrad
Rembrandt	Linda Francis
Jerry	Bill Sampson
Rezeptionistin	Sheila Mintz
Schwester	Patricia Gayle
Edna	Barbara Perry
Mike	Walter Mathews
Bunny	Betty Robinson
Angel Face	Patty Robinson
Kip	Gerald Michenaud
Peanuts	Christopher Barry
Tim	Georg H. Schnell

35mm / Schwarzweiß / 1:1,37

Länge: 91 Minuten

Erster Kinoeinsatz der Originalfassung in Österreich:

Stadtkino Wien, ab 17. Mai 2002

Amerikanische Originalfassung mit deutschen Untertiteln

Die Verdammten des Krieges

„I love you. It's a deal.“ Die Worte, mit denen Kelly den Heiratsantrag von Grant annimmt, zu den Klängen von Beethovens Schicksalssymphonie, enthalten eine schreckliche Wahrheit. Denn die Liebe ist in dieser Beziehung mit einem Tauschgeschäft verbunden, von dem in den glücklichen Momenten der ersten Faszination noch nichts zu begreifen, vieles jedoch schon zu ahnen ist. Kelly ist eine Frau mit Vergangenheit, die auf einen Mann von Welt trifft. Die amerikanische Kleinstadt ist der entsprechende Ort zu dieser Verbindung – sie ist Asyl und Museum zugleich, sie enthält die ganze Welt in den Formen der bürgerlichen Aneignung, als Souvenir aus Paris und Urlaubsfilm aus Venedig, als sentimentale Vorstellung zu den Klängen der Mondscheinsonate und als verdrängte Erinnerung an ein früheres Leben.

Kelly kommt aus der Welt der käuflichen Liebe, und Grant in gewisser Weise auch: „His very name is the synonyme for charity.“ Die Hochzeit wäre das Ritual der Reinigung. Das weiße Kleid würde besiegeln, daß Kelly nun nicht länger „a despicable failure as a woman“ ist, sondern die Ehefrau des wichtigsten Bürgers von Grantville, während der Mann, der bisher sein spezifisches Begehren verheimlicht und seine Liebe allgemein gehalten hat, ein Objekt hätte, auf das er sich konzentrieren könnte. Doch diese Ehe ist eine Gleichung mit zu vielen Unbekannten. Der verzagte Ton, mit dem die behinderten Kinder des orthopädischen Krankenhauses ihr Lied, einen Wechselgesang, zu diesem glücklichen Ereignis singen, ist auch ein Motiv der Skepsis: „Tell me, dear, where is the bluebird of happiness found?“

Das Glück ist im B-Film fast immer ein Irrtum, und Kelly bringt alle Voraussetzungen mit, in Fragen des Herzens eine falsche Antwort zu geben. Daß sie dabei unwillkürlich die Wahrheit sagt und von einem Geschäft spricht, entspricht ebenfalls der Logik des B-Films, in dem immer – und bei Fuller zumal – mit offenen Karten gespielt wird. Der „naked kiss“ ist das Geheimnis dieser Verbindung, die den Mann vor seinen perversen Begierden schützen soll: Es ist ein leerer, leidenschaftsloser Kuß. Im Umgang mit Prostituierten ist der Kuß das Tabu, deswegen hat Kelly, die nach Grantville kam, um sich vor einem Leben mit „bed, bucks and bottle“ in Sicherheit zu bringen, hier ihren blinden Fleck. Sie achtet nicht auf die leeren Küsse von Grant, sie verfällt seiner mondänen Erscheinung (die in Wirklichkeit die eines Touristen ist), seinen schönen Worten und der Nonchalance, mit der er über ihr Geständnis hinweggeht, sie wäre nicht immer eine Kinderkrankenschwester gewesen, sondern – in einer anderen Stadt, zu einer anderen Zeit – eine Hure.

Die extremen Umstände dieser Vorgeschichte macht Fuller mit einem packenden Prolog anschaulich: Er zeigt Kelly im Zustand der Raserei. Sie schlägt heftig auf eine Person ein, an deren Stelle die Kamera direkt die Wut dieser Frau aufnimmt. Als ihr im Kampf mit ihrem Zuhälter die Perücke verrutscht, steht Kelly plötzlich glatzköpfig da. Das anstößige Bild zeigt, wie brutal der Mann seinen Anspruch über sie durchzusetzen versucht hat, es zeigt aber auch, wie weit Kelly bereit ist, sich zu exponieren, um einen Weg ins Freie zu finden. Sie weiß, daß sie nur dann



Constance Towers

eine Chance hat, wenn sie alles offenlegt: Ihre Geschichte ist ihre Blöße. Der sexuelle Reiz, der von dem Bild der kahlen Frau ausgeht, verweist schon auf die Perversionen, denen das spätere Eheversprechen unterliegt: „Our life will be a paradise, because we are both abnormal.“

Daß sie auch die erste Nacht nach ihrer Ankunft in Grantville mit einem Freier verbracht hat, macht sie erpreßbar. Fuller zeigt sie damit als eine Frau, die ihre Bestimmung erst finden muß, die noch nicht festgelegt ist. Nur das Haar ist wieder nachgewachsen, sie trägt es nun als Trophäe einer neuen Autonomie. Der Polizist Griff hat dafür kein Gespür, er möchte sie in einem Bordell unterbringen, wo er ständig Zugang zu ihr hätte. Kelly aber entzieht sich, nimmt Wohnung bei der ältlichen Witwe Miss Robinson („a hooker moving in with the town virgin“, sagt Griff) und betritt damit eine Welt der Frauen und der Versehrten, die nicht zuletzt durch die Abwesenheit jener Männer bestimmt ist, die im Krieg geblieben sind. Eine Uniform im Schlafzimmer vertritt den Mann, den Miss Robinson nicht heiraten konnte, weil er im 2. Weltkrieg fiel: Das Fetischobjekt ersetzt die sexuelle Begegnung, die es nie gab. Grant hingegen hat den Koreakrieg überlebt, ohne daß seine Heiratsfähigkeit äußerlich beeinträchtigt wäre. Mit dem Polizisten Griff verbindet ihn nicht nur die Tatsache, daß sie die einzigen relevanten Männer in Grantville sind, sondern auch ein Erlebnis, das Fuller mit dem Bild einer Zeitungsschlagzeile zur Kenntnis bringt: „GRANT SAVES GRIFF IN KOREA, WOUNDED.“ Es ist anzunehmen, daß dieser Begriff „Verwundet“ in einem umfassenderen Sinn zu verstehen ist und die neurotische Grundstimmung bestimmt. In der Gefühlsökonomie des Films ist es seine schiere Großzügigkeit, die Grant unheimlich macht: Kellys Geständnis ihrer Vorgeschichte macht sie unanfechtbar nur in der Intimität der Verlobten, nicht jedoch in den Augen von Griff, der meint, daß sich hier eine Frau in Sicherheit heiraten möchte. Ihre Lauterkeit versteht er nicht, so, wie ihn auch die Mondscheinsonate nicht anrührt, weil er „tone deaf“ für alle Gefühle ist, die sich durch Kunst steigern lassen.

Für Fuller ist die Musik keine Angelegenheit der Kenner-schaft. Sie ist, wie auch die Zitate aus Goethe, Baudelaire und Byron, Teil eines Systems bürgerlicher Stabilisierung, an dem sich in Grantville die bessere Gesellschaft beteiligt. Die Party, die Grant nach seiner Rückkehr aus Europa gibt, ist das Gegenbild zu jener anderen Integration, die in dem orthopädischen Krankenhaus geleistet wird: Dort sind es Jungen und Mädchen ohne Ansehen der Religion und der Rasse, und Fuller ist diese Tatsache so wichtig, daß er sie mit einer Reihe von Großaufnahmen richtiggehend bestätigt. Als am Ende ein einziges Mal das Volk von Grantville auftritt, als anteilnehmende und schaulustige Menge an dem Drama, das Kelly durchlebt hat, ist eine multikulturelle Gesellschaft zu sehen, die in den Patienten des Krankenhauses ihre Entsprechung hat. Hier aber, im Salon von Grant, sind es die Honoratioren der kleinen Stadt, die mit Geschenken aus den berühmten Städten der alten Welt bedacht werden. Kelly bekommt ein venezianisches Glas, und wiederum erliegt sie, wie schon bei den Bildern aus Venedig, einer klassenspezifischen Versuchung: Sie betrinkt sich mit Champagner, jenem „Angel Foam“, für den sie als Vertreterin durch die Lande gereist ist, immer noch nahe an ihrem ursprünglichen Gewerbe. Am nächsten Morgen erscheint sie sehr früh bei Grant und willigt in seinen Heiratsantrag ein. Es ist eine Zustimmung im Rausch, mit der Kelly wieder aus der Welt der alleinstehenden Frauen hinaustritt, in der sie Schutz gefunden hat.



Constance Towers

