

THE BIG LEBOWSKI (1999)

Jürgen Müller

Man kann das Kino der Coen-Brüder aus vielen Gründen lieben. Da ist zunächst einmal ihr Sinn für Absurdität. Dies gilt sowohl in Bezug auf ihre verwirrenden Plots, als auch auf die Darsteller. Wo bekommen wir es schon mit einem so merkwürdigen Außenseiter zu tun wie Barton Fink? Und wo gibt es einen derartig durchgeknallten Mörder wie in FARGO? Auch Walter (John Goodman) und der Dude (Jeff Bridges), die Hauptfiguren in THE BIG LEBOWSKI, sind beide auf ihre Weise obsessive Charaktere, die den mehr oder weniger ›normalen‹ Donny (Steve Buscemi) erst so richtig bemerken, als er nicht mehr da ist. Der Dude verkörpert einen extremen Phlegmatiker, Walter einen ausgeprägten Choleriker. Die Qualität des Films hängt mit dieser komplementären Struktur zusammen. Bis zum Ende bleiben beide in ihrer Welt gefangen.

Walter hat einen sehr eingeschränkten Blickwinkel und stilisiert sich selbst zum Vietnamveteranen. Er liebt es, seinem Gegner im Kampfanzug gegenüberzutreten und gibt vor, für alles eine Lösung zu haben. Die Übergabe des Lösegeldes aber vermässelt er, auch bei der Befragung des Teenagers, von dem sie vermuten, er könne das Geld genommen haben, gelingt es ihm nicht einmal, auch nur eine Antwort zu erhalten. Daraufhin demoliert er das vermeintliche Auto des jungen Mannes, bis der Nachbar als eigentlicher Besitzer hinzukommt, um nun seinerseits durchzudrehen. Man denke nur an den armen Smokey, den er beschuldigt, beim Bowlen die Linie übertreten zu haben, woraufhin er ihn mit seiner Waffe bedroht, weil es sich um ein Ligaspiel handelt.

Walter verkörpert einen Menschen, der das Leben als durch Regeln bestimmt ansieht. Deshalb kennt er keinen Selbstzweifel. Er lebt ein Phantasma, das er für die Wirklichkeit hält. Nur bei der Luftbestattung von Donny scheint er für einen kurzen Moment ein

schlechtes Gewissen zu haben, das er ansonsten nicht spürt. Warum auch, überall gibt es Linien, über die man nicht treten darf, wie es einmal in einem Gespräch heißt. Er zweifelt weder an sich, noch an der Schuld der anderen. In seinem Leben gibt es immer jemanden, der gerade über eine Linie getreten ist. Walter ist immer in Rage, immer außer sich und verfügt über keine Form der Verlangsamung. Er zielt auf Aktion.

Genau das Gegenteil gilt für den Dude, der keiner geregelten Arbeit nachgeht. Der Dude ist ein kontemplativer Mensch, der niemandem schaden möchte, aber auch niemandem helfen kann – bedingt nicht zuletzt durch seinen Drogenkonsum. Die Wirklichkeit ist viel zu schnell für ihn, sodass er sie nur als Echo wahrnimmt. Dies wird deutlich, wenn er im Gespräch en permanence Wörter seines Gegenübers wiederholt. Wenn er in der Badewanne liegend die Geräusche der Wale imitiert oder eine Tai-Chi-Figur ausführt, zeigt dies sein holistisches Weltbild. Der Dude ist grenzenlos tolerant und er hat keinerlei Verständnis für Menschen, die es nicht sind. Umso mehr ärgert er sich über Walters Unfähigkeit zu einer friedlichen Weltwahrnehmung.

Der zweite Grund, warum man die Coens lieben muss, hängt mit ihrem Sinn für die Geschichte des Kinos zusammen. So gibt es keinen Film, der nicht in cinephiler Manier bekannte Vorbilder aufgreift. Nicht umsonst ist für *THE BIG LEBOWSKI* auf die Bedeutung der Tanzfilme von Busby Berkeley und Howard Hawks' *THE BIG SLEEP* verwiesen worden. So ist es die personale Grundkonstellation von Vater, missratenen Töchtern und Privatdetektiv des Film Noir, die hier an erster Stelle zu nennen ist. Die Bezugnahme auf die Filmgeschichte findet aber auch in Form konkreter Zitate statt. Es erfolgen Anspielungen auf Orson Welles' *DIE LADY VON SHANGHAI* und in extenso macht sich der Film über das Pathos von *CITIZEN KANE* lustig. Aber auch Anspielungen auf die berühmte Traumsequenz von Alfred Hitchcocks *SPELLBOUND* finden im Coen-Film Verwendung.

Der dritte Grund, warum das Kino der Coen-Brüder so überzeugend ist, besteht in ihrem präzisen Umgang mit Bildern. Die Worte haben die Deutungsmacht über die Welt verloren, sie sind nurmehr ideologisch gefärbte Hülsen. Das Kino der Coens erzählt von den Imponderabilien der Vernunft. All ihre Filme führen an einen Punkt, an dem Wirklichkeit die Komplexität der Worte übersteigt und Pläne

scheitern – die Welt, so die Botschaft, findet jenseits der geäußerten Intentionen statt und sie macht uns sprachlos.

Fortuna lieben

Bereits in den ersten Momenten der Opening sequence, noch bevor uns die Stimme des Erzählers in die Handlung einführt, erhalten wir durch die einsetzende Musik einen wichtigen Hinweis für das Verständnis des Films. In dem Moment nämlich, in dem der 1934 erstmals veröffentlichte Song *TUMBLING TUMBLEWEEDS* der Sons Of the Pioneers einsetzt, heißt es dort: »See them tumbling down. Pledging their love to the ground!« Passend dazu werden wir dieser Windhexe (englisch: Tumbleweed) gewahr, die durch die Prärie gen Westen getrieben wird. Spätestens aber als dieses Gebilde in den Straßen des nächtlichen L.A. angekommen ist, wird im Film erstmals auf das Motiv des Bowlens im Sinne der sich vorwärts bewegenden Kugel angespielt. Ungewöhnlich lang treibt der annähernd kugelige Strauch auf dem Mittelstreifen der Straße entlang, die durch die Beleuchtung der angrenzenden Gebäude wie eine nie endende Bowlingbahn erscheint. Um am Ende der Sequenz schließlich am Pazifik anzukommen, hat auch die Windhexe, wie es im Song heißt, ihr Glück an den Boden verpfändet. »See them tumbling down« lässt sich nun gleichermaßen auf die fallenden Pins wie auf das Straucheln der Protagonisten beziehen.

In der nächsten Einstellung bekommen wir den Dude zum ersten Mal zu Gesicht. In Bademantel und Shorts kommt er zwischen den Regalen eines Supermarktes hervorgeschlappert. Dabei bewegt sich die Kamera von Roger Deakins, einer Bowlingkugel gleich, geradezu provozierend langsam auf ihn zu. Die nächste Szene verdeutlicht die passive Natur des Protagonisten. Die beiden Schläger schnappen sich den verdutzten Dude, um ihn einen Gang entlang bis ins Badezimmer und dann in die offene Toilette ›rollen‹ zu lassen: Volltreffer. Es ist allerdings kein Zufall, dass der Dude selbst eine Bowlingkugel trägt, die wir auch mit ihm identifizieren können oder sollen. In einer ersten Traumsequenz wird der Dude – und wir mit ihm – von einer Bowlingkugel regelrecht verschluckt und auf eine turbulente Reise geschickt.

Die Vorstellung einer ebenso surrealen wie unbeherrschbaren Welt zieht sich durch den gesamten Film. Dieser erscheint letztlich als filmische Aktualisierung eines uralten Themas, handelt es sich doch um die Variation des Fortuna-Motivs und mit der Bowlingku-

gel eines ihrer wichtigsten Attribute: *THE BIG LEBOWSKI* erzählt davon, dass der Zufall die Welt regiert. Zur Entfaltung dieser Allegorie dient das Bowlingspiel, über das sich die eigentliche Tiefendimension des Films erschließt. Auch der Soundtrack und eine Coverversion von *VIVA LAS VEGAS* spielen auf die Metaphern von Glücksspiel und Fortuna an.

Bereits der Vorspann macht uns mit diesem zentralen Bildfeld vertraut. Der Titel des Films wird eingeblendet, der sich dann wie ein Vorhang anhebt. Nun erkennen wir, dass sich die Kamera und wir mit ihr, am Ende einer Bowlingbahn hinter den Pins befinden. Schnitt. Jetzt wird dem Spieler auf der gegenüberliegenden Seite durch die Maschine angezeigt, dass er an der Reihe ist, er stellt sein Bier zur Seite, wartet auf seine Kugel, die er ergreift, um sie schließlich zu werfen. Die Kamera bewegt sich vor der Kugel her, um ihr nach einem Umschnitt zu folgen. Alle Pins fallen um und der Bowler vollführt eine Bewegung der Freude über den gelungenen Wurf. Weitere Utensilien der Bahn werden vorgestellt, um nun nacheinander Menschen beim Bowlen zu beobachten. Dabei fällt auf, dass Personen unterschiedlicher Ethnien gezeigt werden. Erst sehen wir einen Hawaiianer, einen Hispano usw. Die Bowlingbahn, auf der wir uns befinden, ist Amerika. Alle versuchen ihr Glück, haben Teil am Pursuit of Happiness. Die Sterne an den Wänden der Bowlingbahn sind Glückssterne, die aufgehen, sich kurz um ihre eigene Achse drehen und dann vergehen. Man denke auch an Donnys schicksalhaften letzten Wurf, bevor ihn ein Herzinfarkt ereilt. Ein Kegel bleibt stehen. Nicht er trifft die Pins, sondern die Kugel hat ihn getroffen.

Im Zusammenhang mit der Bowlingmetaphorik sei auch der zweite Traum mit seinem hohen Schuhregal erwähnt, das aus einer zweiten Perspektive wie eine Bowlingbahn erscheint. Ein ums andere Mal können wir gar nicht anders, als das majestätische Gleiten der Kugel zu beobachten, die zunächst langsam zu rollen scheint, nach dem Umschnitt immer schneller wird, um schließlich die Kegel wegzustoßen. Kein Zweifel, diese Kugel ist eine Macht. Darüber hinaus bedeutet im Englischen das Wort *Balls* umgangssprachlich ›Eier‹. Das Bowlingspiel ist auch eine sexuelle Metapher, was uns vor allem die Figur des Jesus deutlich macht, der gemeinsam mit seinem Partner der Pflege der Kugel große Aufmerksamkeit widmet, wie er das Sportgerät insgesamt zu lieblosen weiß. Besonders aber die erotische Phantasie des zweiten Traums spielt mit der phallichen Dimension von Kugel und Kegel, um in einem totalen Deli-

rium sexueller Ekstase fortgesetzt zu werden, das am Ende als Pornoproduktion von Treehorn erscheint. Daran wiederum schließen Kastrationsphantasien an, die auf den von Dali gestalteten Traum aus *SPELLBOUND* zurückführen und die absurder nicht sein könnten.

Das Paradox lieben

Der Film entwickelt eine Art Unschärferelation, wissen wir doch nie genau, wer Kugel und wer Pin ist. Dies wird auch in jener Szene deutlich, in der Lebowski das Atelier von Maude besucht. Zunächst glauben wir, der Dude müsse die Kugel sein, geht er doch einen langen Korridor entlang. Dann müssen wir jedoch feststellen, dass er der Pin ist, der fast getroffen worden wäre. Diese Entweder-Oder-Konstruktion ist die philosophische Pointe des Films: »Manchmal verspeist man den Bären und manchmal ist es umgekehrt«. Wir können nicht wissen, ob wir Kugel oder Pin sind, oder anders: Für den Menschen lassen sich Zufall und Notwendigkeit nicht unterscheiden. Das Credo der Coens erscheint als Paradox. Wir glauben uns zu bewegen, werden aber in Wirklichkeit bewegt, wenn nicht gar umgeworfen. Das Leben ist unbeherrschbar.

Dem Kino der Coen-Brüder wird zuweilen vorgeworfen, ein zu negatives Menschenbild zu zeichnen und einem gewissen Nihilismus das Wort zu reden. Gemessen an *THE BIG LEBOWSKI* kann man das nicht behaupten. Es ist ein Merkmal dieser Form des Kinos, ironisch zu argumentieren. Ernst und Komik lassen sich nur schwer trennen. Keine Epoche und auch kein Land hat den Alleinvertretungsanspruch für die Wahrheit, aber was uns alle verbindet und vielleicht solidarisch machen könnte, ist die Wette aufs Schicksal, der Pursuit of Happiness als Wunsch nach einem gelungenen Leben. Jeder Wurf auf der Bowlingbahn repräsentiert eine solche Wette aufs Gelingen. Davon lassen sich selbst der Film und sein Zuschauer nicht ausnehmen. In übertragenem Sinne ist der Betrachter der Bowler, mit dem das Spiel beginnt. Er muss die Kugel ergreifen. Der Film selbst wird mit dem Lauf einer Kugel parallelisiert. Am Ende sieht man, was passiert, wenn der Wurf erfolgt ist. Die Kegel werden wieder aufgestellt.

Referenzen

CITIZEN KANE (USA, 1941, Orson Welles).

SPELLBOUND (USA, 1945, Alfred Hitchcock).

THE BIG SLEEP (USA, 1946, Howard Hawks).

THE LADY FROM SHANGHAI (USA, 1947, Orson Welles).

Jürgen Müller, Prof. Dr., ist Inhaber des Lehrstuhls für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an der Technischen Universität Dresden. Arbeitsschwerpunkte: Foto- und Filmgeschichte, Kunst der Frühen Neuzeit.