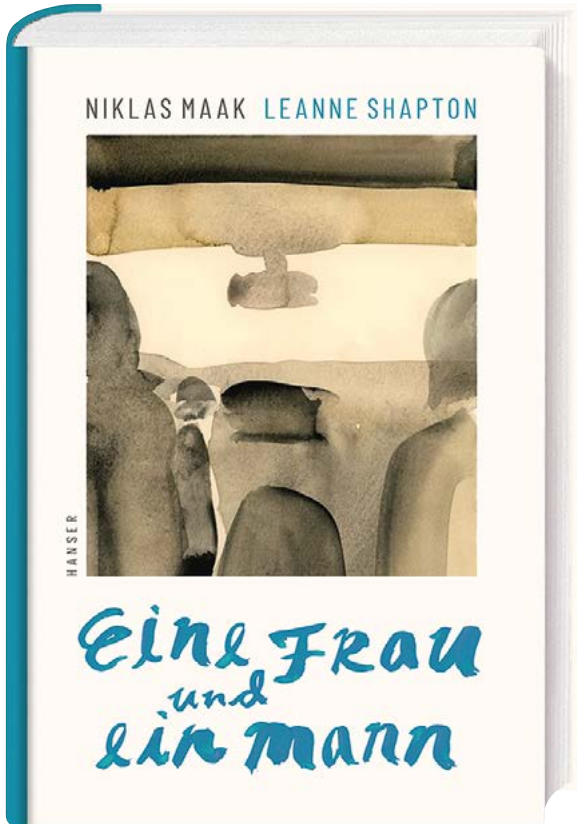


Leseprobe aus:

Niklas Maak, Leanne Shapton
Eine Frau und ein Mann



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf
www.hanser-literaturverlage.de

© 2023 Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München

HANSER



NIKLAS MAAK | LEANNE SHAPTON

Eine Frau und ein Mann

HANSER

1. Auflage 2023

ISBN 978-3-446-27276-7

© 2023 Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München

Umschlag: Peter-Andreas Hassiepen, München

Motiv: Leanne Shapton

Satz und Gestaltung: Stefanie Schelleis, München

Druck und Bindung: Friedrich Pustet, Regensburg

Printed in Germany



MIX
Papier | Fördert
gute Waldnutzung
FSC® C014889

INHALT

Vorspann 7

ANNIE HALL:
Durch Manhattan 15

THE SHINING:
Going-to-the-Sun-Road,
Montana 49

UN HOMME ET UNE FEMME:
Paris–Deauville 99

VIAGGIO IN ITALIA:
Rom–Neapel 137

CRASH:
Durch Toronto 191

Bildnachweis 223
Autor und Illustratorin 224

VORSPANN

Die Idee zu diesem Buch entstand in einem Sommer in New York. Genau genommen war es Leannes Idee. Leanne lebt in New York. Wir sind seit vielen Jahren befreundet; manchmal kommt sie nach Europa, um eine ihrer Ausstellungen zu eröffnen oder eines ihrer Bücher vorzustellen. Als sie für die Premiere von »Women in Clothes« in Deutschland war, fuhren wir mit dem Auto von Berlin nach München, Leanne saß auf dem Beifahrersitz und malte. Sie malt und zeichnet fast überall, wo sie kann; auf dieser Fahrt hatte sie ein ganzes Atelier auf dem Armaturenbrett aufgebaut – in den Cupholdern steckten Becher, in denen sie ihre Pinsel auswusch, im Seitenfach der Tür steckten Lappen, um die Farbe abzuwischen, und dort, wo im Notfall der Airbag herauskommen würde, hatte sie eine kleine Stadt aus Farbtöpfen aufgebaut. Die fertigen Aquarelle legte Leanne auf die Rückbank des Mietwagens, wo die frische Farbe das Papier hier und da verließ und in feinen Arabesken über die Ledersitze lief. Auf dieser Fahrt malte sie die herbstlichen deutschen Landschaften, die Städte, die hinter der Windschutzscheibe auftauchten, und die Windräder, die wie fuchtelnde Riesen am Seitenfenster vorbeiflogen, und sie malte die Schilder, auf denen die Namen der Ortschaften standen, die wie seltsame Tätigkeiten oder surreale Beschwörungsformeln oder medizinische Diagnosen klangen: Deutsch Bork. Großkugel. Köckern. Schwoitsch. Unterkaka.

Trotz. Triptis.

Manchmal verlief in einer Kurve die Farbe, manchmal ließ ein Schlagloch in der Fahrbahn den Pinsel ausrutschen oder wilde Kapriolen schlagen; was da auf dem Papier entstand, war auch eine Art Action Painting, ein gemaltes Protokoll, in dem das Tempo der Fahrt und die Straße ihre Spuren hinterließen.

Ein paar Jahre später trafen wir uns im August in New York, in einem Sommer, der selbst für New Yorker Verhältnisse ungewöhnlich schwül war. Wenn man auf das Thermometer schaute, das der Besitzer der kleinen Wohnung am Fenster angebracht hatte und das dort wie eine Warnung hing, ein kleines, unten blaues, oben rotes Ausrufezeichen, zeigte es schon am Vormittag 98 Grad Fahrenheit.

Die Klimaanlage brummte und tropfte und ächzte und wurde mit der Hitze nicht fertig, wenn man sie einschaltete, blies sie durch die verstaubten Lamellen einen Schwall halbwarmer Luft ins Zimmer, der nach altem Teppich und U-Bahn roch.

Draußen auf der Fifth Avenue war niemand zu sehen, nur hin und wieder ein Taxi, das jemanden mit vielen Tüten vor einem Hauseingang absetzte, oder ein Jogger, der sich mit verzerrtem Gesicht Richtung Central Park schleppte. Die Autos standen wie schlafende Tiere am Straßenrand, und die Blumen auf dem Mittelstreifen der Park Avenue, die im Mai noch grün gewesen waren und schwer und süß nach dem kommenden Sommer gerochen hatten, hingen matt durcheinander und vertrockneten langsam in der Hitze; man hatte offenbar aufgegeben, sie zu bewässern.

Wenn es in New York im Sommer zu heiß wird und man nicht ans Meer fährt, geht man ins Kino. Das ist ein grundlegender Unterschied zu Deutschland, wo man eher ins Kino geht, wenn das Wetter nicht so gut ist: In Deutschland rettet man sich vor dem schlechten Wetter ins Kino, in New York vor der sengenden Hitze. Leanne wollte einen Film sehen, also trafen wir uns und schauten »The Martian« – einer der langweiligsten Filme der Filmgeschichte, in dem Matt Damon zwei Stunden lang

eine kaputte Raumstation reparieren muss auf einem Planeten, der noch leerer ist als Manhattan im August.

Aus einem der anderen Kinosäle kamen ein paar Paare heraus, offenbar war dort ein Actionfilm gelaufen, jedenfalls gingen die Männer aufrechter und wippender, sie waren in der Dunkelheit des Kinosaals zu den Action-Helden mutiert, die sie gesehen hatten, und blinzelten ihre Umgebung – den Popcorn-Stand, die schläfrigen Taxis draußen, die Hochhäuser der 36. Straße mit ihren blinden Glasfassaden – mit der Sicherheit von Agenten an, die wissen, wie man sich von einem Hub-schrauber abseilt und seine Feinde mit wilden Tritten und Loopings erledigt und was man an einer Bar zu einer rätselhaften Agentin sagen muss.

Nach dem Kino, als wir durch die ausgestorbenen Straßen am Madison Square Garden liefen, sprachen wir über die Filme, die wir zuletzt gesehen hatten, und stellten fest, dass es vor allem alte Filme waren: »Un homme et une femme« von Claude Lelouch, »Viaggio in Italia« von Roberto Rossellini. Wir stellten fest, dass in beiden Filmen eine Frau und ein Mann in einem Auto sitzen und eine längere Strecke gemeinsam fahren, und wenn sie aussteigen, sind sie nicht mehr dieselben. Es gab, wenn man es genau betrachtete, ziemlich viele Filme, in denen die wesentlichen Dinge passieren oder sich wenigstens ankündigen, während eine Frau und ein Mann zusammen in einem Auto fahren, »Annie Hall« von Woody Allen, Stanley Kubricks »Shining«, »Crash« von David Cronenberg.

Wir stellten fest, dass man im Auto und im Kino auf eine ganz ähnliche Weise nebeneinandersitzt und sich nicht anschaut; die beiden Erfindungen, die das 20. Jahrhundert prägten, Film und Automobil, verlangen beide, dass man nebeneinander auf einen *Screen* schaut – auf die Leinwand, wo eine fiktive Welt erscheint, oder durch die Windschutzscheibe, durch die man in die echte Welt schaut.



Wenn man diese Filme gemeinsam im Kino sah, kam es zu einer merkwürdigen Spiegelung: Eine Frau und ein Mann sitzen im Kino vor der Leinwand und sehen einen Mann und eine Frau, die nebeneinander in einem Auto sitzen und durch die Windschutzscheibe in die Welt schauen: Genau genommen war es nur dieser doppelte Screen, der einen von der anderen Seite trennte.

Es waren seltsame Paare, die man in diesen Filmen sah, wie sie nebeneinandersitzen: ein Mann und eine Frau, die sich gerade kennenlernen; ein Mann und eine Frau in einer Ehekrise; ein Mann, der bald verrückt werden wird, und eine Frau mit einem Kind; ein alleinerziehender Mann und eine alleinerziehende Frau, die sich gerade kennenlernen; ein Mann und eine Frau mit dunklen Phantasien.

Man könnte die Liste beliebig erweitern – um Alain Delon und Romy Schneider in »La Piscine«, Brigitte Bardot und Jack Palance in »Le Mépris« oder Rock Hudson und Doris Day in »Bettgeflüster«, wo sie mal wieder die hilflose Frau spielen musste. Das Gegenmodell zu Doris Day war Ava Gardner, in die sich Frank Sinatra angeblich verliebte, als sie bei einer nächtlichen Fahrt seinen Revolver im Handschuhfach fand und damit auf die Straßenlaternen zielte und traf. Man fragt sich manchmal, was zwischen den großen Filmen passiert ist, die Ava Gardner in den vierziger Jahren drehte und in denen sie eine emanzipierte Frau spielt, die keine Männer braucht, und denen, in denen Doris Day alle paar Meter lang hinzustürzen droht und auf männliche Hilfe warten muss. Ava Gardner war das Ideal für einen Moment, in dem sehr viele Männer an der Front waren und die Kampagne »We can do it« Frauen ermunterte, das zu tun, was bisher die Domäne der abwesenden Männer war, zum Beispiel Lastwagen zu fahren oder Traktoren; Frauen wurde plötzlich alles zugetraut und zugemutet, auch, weil es anders nicht ging. Als die Männer wiederkamen, wollten sie aber ihre Laster von den Avas gern zurückhaben und lieber eine Doris in der Küche.



Es waren immer auch Filme, die die Idee von dem prägten, was ein Paar ist und was Frauen und Männer sein und tun sollten – und wenn man heute, in dem Moment, in dem das Auto als aussterbendes Objekt des toxischen Karbonzeitalters gilt und das Kino langsam vom Streaming abgelöst wird, in dem sich also das gemeinsame In-eine-Richtung-Schauen, das das 20. Jahrhundert prägte, auflöst in einem Durcheinander von jeweils über ihren Bildschirm gebeugten Einzelpersonen; wenn man in diesem Moment die vielen Filme von Frauen und Männern im Auto anschaut, dann ist das wie ein Gang in ein Museum, in dem die Ursachen aller Idealbilder und Vorstellungen zu besichtigen sind, die noch heute unsere Selbstwahrnehmung und unsere Rollenbilder prägen.

Wir beschliessen, ein Spiel zu spielen: Wir würden die Strecken, auf denen sich die berühmten Filmpaare mit ihrem Auto bewegen, nachfahren und schauen, was dort heute sichtbar wird.

Was findet man zum Beispiel heute auf dem Weg von Rom nach Neapel? Der Film »Viaggio in Italia« von 1954 ist ein Film über das Ende einer Beziehung, aber er ist auch ein Film über das Ende einer Welt – über das alte, vormoderne, arme, ländliche Italien, das in diesen Jahren verschwindet. Aus den schmalen Straßen, auf denen Ingrid Bergman ihren Wagen durch das ehemalige Sumpfgebiet bei Latina Richtung Neapel steuert, werden wenige Jahre nach ihrer Fahrt Autobahnen; aus den Eselskarren, die ihnen entgegenkommen, Lastwagen, aus den schwarzen Dampflok neue Schnellzüge, und dort, wo die Hütten und die Obststände am Straßenrand stehen, entstehen bald Neubauviertel, Einkaufszentren und Bürotürme – das Italien der Nachkriegsmoderne. Heute kommt die neue Welt von damals ihrerseits an ihr Ende: Die Bürotürme und die Einkaufszentren verfallen, auch weil das Arbeiten von zu Hause und der Onlinehandel die Neubauten von damals in Ruinen verwandeln, auf den Feldern werden riesige Lagerhallen von Amazon gebaut. Wen trifft man, was sieht man, wenn man heute auf derselben Strecke

eine »Viaggio in Italia« macht, und was erzählen diese Begegnungen über unsere Zeit?

In Deauville, wo 1966 in »Un homme et une femme« schon zwei Alleinerziehende etwas Unübliches und misstrauisch Beäugtes sind, würde man heute ganz andere Paare mit anderen Geschichten und Problemen treffen. Wo 1996 der Film »Crash« spielt, im Niemandsland der Betonfeiler und Autobahnzubringer, wollte der Google-Mutterkonzern Alphabet zwei Jahrzehnte später eine neue grüne Smart City mit Holztürmen, digitaler Totalvernetzung und Fahrradwegen bauen, in der die Bürger mit ihren Daten zahlen – eine Überwachungswelt, die in den Werbefilmen heiter aussieht, aber vielleicht noch düsterer ist als die kalten Betonwelten von »Crash«.

Kann man das: einem Film hinterherfahren, um auf seinen Spuren einen Zugang zu finden zu seiner eigenen Zeit? Leanne würde, wie damals auf dem Weg von Berlin nach München, im Auto malen; sie würde die Stimmungen und Dinge aufzeichnen, was auch eine Rückholung der Malerei aus dem Film wäre: Das Hollywood-Kino des 20. Jahrhunderts war geprägt von der Phantastik der Riesenleinwände der klassischen Landschaftsmalerei der Hudson River School; der Film folgte den Effekten der Malerei. Kann es eine Malerei geben, die diesen Filmen folgt, ihre Stimmungen aufnimmt, zerlegt, mit dem eigenen Sehen kurzschließt; was passiert, wenn die Malerei, die dem Film ihre Bilder und Effekte gab, sich die Bilder vom Film zurückholt?

Wir wollten schauen, was von der Welt übrig ist, die die alten Filme zeigen, und welche Bilder und Geschichten heute an ihren Schauplätzen auftauchen, die das Kino damals nicht zeigen konnte oder wollte – und ob man am Ende auf den Spuren der alten Filme die eigene Gegenwart besser sehen kann.

ANNIE HALL:
DURCH
MANHATTAN



— DO YOU REMEMBER WHEN YOU STARTED TO CALL ME ANNIE?

— YES, AROUND 2013. YOU DROVE ME HOME AND I COMMENTED
THAT YOU DROVE LIKE ANNIE.

Wir fingen mit »Annie Hall« an. Wir trafen uns an der Südspitze von Manhattan, Leanne hatte ihre Malsachen dabei und verwandelte wie immer den Mietwagen in eine Art rollendes Atelier.

»Annie Hall« kam 1977 in die Kinos und machte Woody Allen berühmt. In Deutschland hieß der Film »Der Stadtneurotiker«, was ihn zu einem etwas anderen Film machte. Im amerikanischen Original geht es vor allem um eine junge Frau namens Annie. Der deutsche Titel stellt den mittelalten, von Woody Allen gespielten neurotischen Mann ins Zentrum, was vielleicht sogar besser passte, denn am Ende geht es nicht um Annie Hall, sondern um das, was ein neurotischer Mann über sie denkt: Dieser Mann heißt Alvy Singer und ist ein einigermaßen erfolgreicher jüdischer Komiker, der gerade mit seinem Freund Tennis spielt, als eine Frau mit ihrer Freundin auftaucht. Die Frau, gespielt von Diane Keaton, ist deutlich größer als Alvy (fast alle hier sind deutlich größer als Alvy). Der Film springt genauso chaotisch wie seine Hauptfigur zwischen den Zeitebenen und den Geschichten umher, die allesamt darauf hinauslaufen, dass der kleine Alvy sehr viele Geschichten mit sehr vielen und sehr viel jüngeren Frauen hatte; wie in einer Psychoanalyse wird versucht, das Ende der Beziehung mit Annie in Rückblenden zu verstehen, und je mehr Alvy über Annie, sich und seine gesammelten Neurosen erzählt, desto mehr versteht man, warum sie am Ende nicht mehr da ist. Annie kommt aus Wisconsin und schlägt sich in New York als Sängerin und mit kleinen Rollen in Werbe-



filmen durch. Es gibt eine schöne Szene, da fährt sie mit ihrem Käfer-Cabrio durch Manhattans Straßen, als seien die ein menschenleerer Highway irgendwo in ihrer Heimat. Alvy, gefangen auf dem Beifahrersitz, wird noch blasser, als er ohnehin ist, er murmelt »nice car ... keep it nice!«, Annie überholt und schießt wie eine Flipperkugel von einer Seite der Fahrbahn zur anderen, während Alvy, der ungern Auto fährt (»I got a license, but I have too much hostility«), sich vor Angst wegduckt in die Tiefen des Käfers, wo er die Reste eines angebissenen Sandwichs findet.

Leanne wollte auf der Fahrt das malen, was der Zuschauer des Films »Annie Hall« nicht sieht, aber was die Schauspieler aus ihrem Auto heraus gesehen haben müssen: das Äußere des Films, der vom Innenleben einer Frau und eines Mannes handelt.

Wir fahren mit einem Mietwagen durch das vollkommen leere Manhattan auf der Strecke, die Woody Allen und Diane Keaton im Film fahren, vom Tennisplatz im Süden Manhattans am East River hinauf bis in die Upper East Side in die E 70th Street zwischen Lexington und Park Avenue, wo Annie im Film und Woody Allen im richtigen Leben wohnt.

Leanne malte die schwarzen Brücken über dem East River, die Türme im Dunst und das milchige Licht des Himmels über Manhattan, die Autos, die Brücken, die Tunnel, die Fassaden und die Bäume, die unsichtbare andere Seite des Films.

»Annie Hall« ist ein Film über die Unfähigkeit eines sehr neurotischen Mannes, in einer Frau mehr als seine eigene Projektion zu sehen; es werden sehr lustige Sachen erzählt, zum Beispiel das abgewandelte Groucho-Marx-Zitat »I would never wanna belong to any club that would have someone like me for a member«, es wird sehr viel analytischer Unsinn geredet, es werden irre Thesen vorgetragen (»I think a relationship is like a shark, it has to constantly move forward or it dies«), was für die



Zuschauer der siebziger Jahre wie eine großartige Persiflage auf all die Rituale und den Jargon eines New Yorker Kulturmilieus gewirkt haben muss. »Annie Hall« ist schon deswegen wichtig für die Filmgeschichte, weil Woody Allen in dem Film ein paar neue Erzähltechniken ausprobiert hat – immer wieder werden die Kinozuschauer direkt angesprochen; Untertitel verraten das, was Annie und Alvy gerade denken, aber nicht sagen (»I sound like a jerk«), und niemand hat Surrealismus so lustig eingesetzt wie er: Einmal wachsen Alvy vor den Augen einer anti-semitischen Dame Schläfenlocken, einmal fragt Alvy ein Paar, warum es so glücklich ist, und die Frau sagt »Uh, I'm very shallow and empty and have no ideas and nothing interesting to say«, und der Mann sagt »And I'm exactly the same way«.

