

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 35 (1993)
Heft: 186

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

FILM

B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

Fr. 9.- DM 9.- öS 80.-

1 '93

CINEMASCOPE

Kino der Attraktionen – Bigger Than Life

Gespräche mit George Miller und Detlev Buck

Wiederentdeckung: Frank Borzage

LES BALISEURS DU DÉSERT · LOVE FIELD

PETER'S FRIENDS · LORENZO'S OIL

WIR KÖNNEN AUCH ANDERS

ENCHANTED APRIL · INTO THE WEST



Shirley MacLaine · Kathy Bates · Jessica Tandy
Marcia Gay Harden *und* Marcello Mastroianni

Eine Geschichte über
Liebe, Familie und andere
Ärgernisse.

Used People

(Die Herbstzeitlosen)

Demnächst im Kino

LAWRENCE GORDON PRESENTS IN ASSOCIATION WITH JVC ENTERTAINMENT A BEEBAN KIDRON FILM SHIRLEY MACLAINE KATHY BATES JESSICA TANDY AND MARCELLO MASTROIANNI
"USED PEOPLE" MARCIA GAY HARDEN SYLVIA SIDNEY JOE PANTOLIANO MUSIC BY RACHEL PORTMAN COSTUME DESIGNER MARILYN VANCE-STRAKER EDITOR JOHN TINTORI
PRODUCTION DESIGNER STUART WURTZEL DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY DAVID WATKIN EXECUTIVE PRODUCERS LLOYD LEVIN AND MICHAEL BARNATHAN SCREENPLAY BY TODD GRAFF
PRODUCED BY PEGGY RAJSKI DIRECTED BY BEEBAN KIDRON

LARGO

© 1994 LARGO INTERNATIONAL S.A.
IN ASSOCIATION WITH JVC ENTERTAINMENT INC.

SOUNDTRACK ALBUM
ON BIG SCREEN RECORDS

DOLBY STEREO
FOR SELECTED THEATRES

20th
CENTURY
FOX

DISTRIBUTED BY TWENTIETH CENTURY FOX

«Tiger des Asphaltdschungels»



Alain Delon
in LE SAMOURAI
von Jean-Pierre Melville

...

«Melvilles Werk ist kein action-movie,
aber ein Film über den Kult der Tat,
eine Art kalte Mystik
des vollkommenen Handelns»

Werner Zanola

...

in Filmbulletin
Heft 56, Mai 1968

Filmbulletin

Postfach 137, Hard 4
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 222 64 44
Telefax 052 222 00 51

Redaktion

Walt R. Vian
Redaktioneller
Mitarbeiter:
Walter Ruggle

**Mitarbeiter dieser
Nummer**

Lars-Olav Beier, Jürgen
Kasten, Pierre Lachat,
Roland Vogler,
Michael Sennhauser,
Sabina Brändli, Hervé
Dumont, Peter K.
Wehrli

**Gestaltung und
Realisation**

Rolf Zöllig SGD CGC
c/o Meierhofer und
Zöllig, Winterthur
Telefon 052 222 05 08
Telefax 052 222 00 51

Produktion

Satz: Josef Stutzer
Belichtungsservice,
Druck und Fertigung:
KDW Konkordia
Druck- und Verlags-AG,
Aspstrasse 8,
8472 Seuzach

Inserate

Leo Rinderer
Telefon 052 222 76 46
Telefax 052 222 76 47

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred
Thurow, Basel; 20th
Century Fox, Genève;
Cinémathèque Suisse,
Hervé Dumont,
Lausanne; trigon-film,
Rodgersdorf; Elite Film,
Filmcooperative,
Monopole Pathé Films,
Neue Zürcher Zeitung,
UIP, ZOOM-Film-
dokumentation, Zürich;
Jürgen Kasten, Berlin

Aussenstellen Vertrieb

Rolf Aurich,
Uhdestr. 2,
D-3000 Hannover 1
Telefon 0511 85 35 40

R.&S. Pyrker,
Columbusgasse 2,
A-1100 Wien
Telefon 0222 604 01 26
Telefax 0222 602 07 95

Kontoverbindungen

Postamt Zürich:
PC-Konto 80 - 49249 - 3
Postgiroamt München:
Kto. Nr. 120 333 - 805
Bank:
Zürcher Kantonalbank
Filiale 8400 Winterthur
Kto. Nr.:
3532 - 8.58 84 29.8

Abonnemente

Filmbulletin erscheint
fünf- bis sechsmal
jährlich
Jahresabonnement:
sFr. 45.-/DM. 45.-/
öS 400.-
übrige Länder
zuzüglich Porto

ISSN 0257-7852



In eigener Sache

Ich will mich für einmal sehr
kurz fassen.

Am Anfang stand die Notwen-
digkeit, die Produktionsabwicklung
zu professionalisieren. Aus dem
einen ergab sich das andere ... wie
das Leben so spielt.

Konsequent realisierten wir
Schritt um Schritt. Das dauert zwar
seine Zeit, aber es hat sich gelohnt.

Vor Ihnen liegt das «neue»
Filmbulletin – gestrickt nach dem
alten Konzept – im neuen Format.

Mir gefällt's. Und ich wage zu
hoffen, dass es auch Ihnen gefallen
wird.

Walt R. Vian

KURZ BELICHTET

4

Kino in Lateinamerika
Veranstaltungshinweise
Buchbesprechungen

KINO IN AUGENHÖHE

10

LES BALISEURS DU DÉSERT von Nacer Khemir

13

LOVE FIELD von Jonathan Kaplan
Kleine Filmographie Michelle Pfeiffer

KINO DER ATTRAKTIONEN

16

Zu einigen Gestaltungsaspekten
von CinemaScope

25

Bigger Than Life
Kleine Filmographie Scope Filme

FILMFORUM

27

PETER'S FRIENDS von Kenneth Branagh

30

LORENZO'S OIL von George Miller
Gespräch mit George Miller
«Ich war an der emotionalen Reise
der Charaktere interessiert»

37

WIR KÖNNEN AUCH ANDERS von Detlev Buck
Gespräch mit Detlev Buck
«Drehbücher nicht alleine schreiben,
um Gottes Willen»

45

**ENCHANTED APRIL und
INTO THE WEST** von Mike Newell

KINO PAR EXCELLENCE

48

Frank Borzage
Schlüssel zu einer kinematographischen Alchemie
Echte Leidenschaft für Menschen

66

Kleine Filmographie Frank Borzage

KOLUMNE

68

Alle Jahre wieder ...
Von Peter K. Wehrli

Titelblatt: LOVE FIELD
von Jonathan Kaplan

Pro Filmbulletin

ASP Inteco AG, Winterthur

Beratungsgesellschaft für
Informationstechnologien

Bundesamt für Kultur Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion des Kantons Zürich

Migros-Genossenschafts- Bund, Zürich

Röm.-kath. Zentralkommission des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 5000.- oder mehr unterstützt. Aufgelistet ist, wer einen Unterstützungsbeitrag auf unser Konto überwiesen hat.

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1993 dringend auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung beziehungsweise Mitarbeit sehen, bitten wir Sie, mit Leo Rinderer oder mit Walt R. Vian Kontakt aufzunehmen. Nutzen Sie Ihre Möglichkeiten für Filmbulletin.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

Kino in Lateinamerika

Im kolumbianischen Medellín haben die USA vor einigen Jahren ein Haus der Kultur eingerichtet, in dem unter anderem Filme gezeigt werden. Filme aus den USA sind aber kaum je zu sehen; der Eröffnungsfilm stammte sogar aus Kuba. Das Kulturinstitut ist ausgesprochen beliebt und hat sich zu einem Treffpunkt entwickelt, zu einem ruhigen Pol in der terrorgeschüttelten Stadt. Als eines Tages ein Bombenanschlag das US-amerikanische Kulturzentrum traf, hagelte es von allen Seiten Proteste. Die im allgemeinen nicht unbedingt US-freundlich gesinnte Linke war am meisten empört.

In der ausgedörrten Kinolandschaft stellt das Kulturzentrum in Medellín eines der wenigen offenen Fenster in die Welt hinaus dar. Da wird es plötzlich nebensächlich, dass die USA mit mehr als neunzig Prozent das Filmprogramm des Landes dominieren. Kolumbianische Filme von bei uns renommierten Autorinnen wie Martha Rodriguez sind in Kolumbien beinahe unbekannt. Und wenn sich lateinamerikanische Kritiker ein Bild über das Filmschaffen ihres Kontinents machen wollen, reisen sie nach Europa. «Ihr seid über unser Kino besser im Bild, als wir selber», sagte mir unlängst an einer Fachtagung in Spanien ein peruanischer Kollege.

Jeder Film

ein Beweis Gottes

«Europa ist der wichtigste Markt für unsere Filme», bestätigt der Filmhändler Francisco de Kuba. Seit einigen Monaten sei allerdings auch Europa ein hartes Pflaster geworden. Spaniens Fernsehgesellschaft TVE, die bis vor einem Jahr der bedeutendste Co-Produzent für lateinamerikanische Filme war, hat aus Spargründen den Geldhahn zugedreht. Das Geld des Columbus-Jubiläums-Komitees war ausgegeben, bevor wichtige Projekte in Angriff genommen wurden. In Brasilien hat der korrupte Strahlemann Collor de Mello der staatlichen Embrafilme das Geld entzogen, mit dem Resultat, dass die bedeutendste Filmproduktion des Kontinents schlicht nicht mehr existiert (ein Spiel- und ein Dokumentarfilm



DANZON
von Maria Novarra

KURZ BELICHTET

sind im vergangenen Jahr noch entstanden, deren 112 waren es 1986).

In Argentinien können sich die arriviertesten Autoren noch knapp über Wasser halten, im redemokratisierten Chile hofft man auf einen Deal mit der Staatsbank, in Bolivien, Peru, Ecuador, Venezuela oder Kolumbien stellt jeder fertiggewordene Film ein Ereignis dar, oder, wie Eduardo Galeano es im Gespräch ausdrückt: «Jeder Film, der gemacht werden kann, ist ein neuer Beweis für die Existenz Gottes.» Und Galeano weitet noch aus: «Diese Situation bezieht sich nicht nur aufs Kino. Das Quinto Centenario bestätigte das nur. Die ganze Perspektive in dieser Welt ist verdreht. Lateinamerika erscheint auch auf den Karten kleiner als Nordamerika – das stimmt objektiv nicht. Die Welt ist eben doch nur eine Fläche. Unsere Grossväter hatten recht. Sie hört am Horizont auf.»

Marquez als Retter

Kuba, das lange Zeit eine Stütze war, hat andere Probleme als Filme zu produzieren. Sein renommiertes und für den Kontinent eminent wichtiges Filminstitut kann nur noch dank dem Geld von Gabriel Garcia Marquez leben. Einzig Mexiko verzeichnet derzeit einen kleinen Aufschwung; hier werden jährlich rund hundert Filme produziert. Davon entstehen zwanzig Prozent in Co-Produktion mit dem staatlichen Filminstitut – das sind die interessanteren Filme, den Rest kann man vergessen. Dank einem Netz von fünfhundert eigenen Kinos können diese Filme ihr Geld wieder einspielen – achtzig Prozent der Kinos gehören dem Staat, und in diesen Kinos muss das Programm zwingend zu fünfzig Prozent aus mexikanischen Filmen gestaltet sein. Bereits dominiert aber die Videoauswertung, so dass ein Film wie die eigenwillig gestaltete Liebesgeschichte *DANZON* von Maria Novarra fünfunddreissig Prozent der Produktionskosten wieder einspielt. Navarro kann jetzt, mit Frankreich und Kanada zusammen, einen neuen Film produzieren.

Zentren gefordert

Der peruanische Filmemacher Federico Garcia, ein halber Indio aus Cuzco, sagt: «Die Gesetze sind phantastisch, die Regierungen sind mit allem einverstanden, aber es geschieht nichts. Der Neoliberalismus kennt nur ein Ziel: den Markt. Die Kinos gehen zu, fast jede Woche eines. Dadurch kam es in Cuzco im Herbst des letzten Jahres zu einer Aussprache zwischen Filmschaffenden und Kinoleuten, und man hat festgestellt, dass jetzt plötzlich ein Interesse an eigenen Filmen vorhanden ist. Denn die laufen.» Doch die Konkurrenz der eigenen Kultur kommt – wieder einmal – vom Himmel. Das Satellitenfernsehen TNT von CNN-Ted-Turner bedient über eine Bodenstation in Venezuela den ganzen Kontinent mit US-amerikanischen Produktionen, spanisch synchronisiert. Der Argentinier Luis Puenzo, Oscarpreisträger mit *LA HISTORIA OFICIAL*, sagt: «Es gibt in Argentinien 290 Kino und 1600 Fernsehstationen. Wünschbar wären für mich zwei bis drei Zentren, von denen aus Filme hergestellt werden könnten.» Das lateinamerikanische Kino hätte sie verdient.

Walter Ruggie ●

Synchronfassung – nein danke!

Eine böse Erfahrung musste jener US-Verleiher erleben, der in Zürich den Medien Jonathan Kaplans *LOVE FIELD* in einer Vorvisionierung präsentieren wollte. Kaum hatte der Operateur den Film gestartet, kaum waren die ersten Dialogzeilen gesprochen, erhob sich ein Grossteil der Kritikerinnen und Kritiker von den Sesseln. Der Grund: Michelle Pfeiffer keifte ihren Biergatten Brian Kerwin nicht in ihrem herrlich ketchupigen US-Slang an, nein: Die Ärmste wurde ihrer Stimme beraubt und redete in jenem unerträglichen deutschen Synchron, zu dem man in Deutschland genötigt ist. Schweizer Filmkritiker und Filmkritikerinnen nahmen das nicht hin und verliessen fluchtartig den Saal. Eine zweite Vorvisionierung musste organisiert werden, mit dem

Film in Original-Version. Und siehe da: Da ist allein die Sprache schon ein Genuss.

Chaplin-Stiftung?

Aus Anlass von Richard Attenboroughs neuem Spielfilm *CHAPLIN* haben wir die Chaplin-Tochter Geraldine auf die Zukunft der Schätze angesprochen, die in Chaplins Haus in Vevey gelagert sind. Sie meinte: «Ein Problem, das wir haben, ist die Frage, was wir mit all den Archiven machen. Man kann sie nicht einfach ungenutzt lassen, das ist schade. Die Welt muss Zugang haben, die Studentinnen und Studenten müssen mit dem Material arbeiten können. Es muss etwas auf die Beine gestellt werden, in Form einer Stiftung zum Beispiel, denn sonst wird alles zerfallen. Er hat ja alles aufbewahrt, sogar die Programme der ersten Vaudeville-Aufführungen, die er sich mit seiner Mutter angeschaut hat. Es gibt Dokumente, Fotos, Partituren, unveröffentlichte Drehbücher, alle Presseauschnitte seines ganzen Lebens. Die Familie diskutiert darüber, ob das in der Schweiz gemacht werden soll, in England oder in Amerika. Das Publikum muss Zugang haben zu dem, was zur Zeit im Manoir in den Kellern lagert. Es sollte aber alles an einem Ort sein, mit Ausstellungen, Projektionen, Seminaren.»

Die Welt dreht

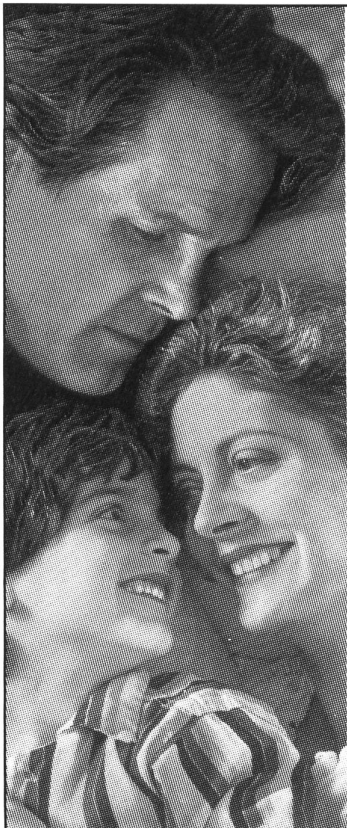
Das neue Projekt von Ridley Scott heisst *PANCHOS WAR* und ist ein Western, der diesen Sommer in Mexiko gedreht werden soll. – Sharon Stone, die Dame mit dem Eispickel, wird in *Stephen Frears* *THE IMMORTALS* die Rolle von Marilyn Monroe spielen. – Zunächst dreht die coole Blonde noch unter der Regie von Mark Rydell an *INTERSECTION*, der inspiriert ist von *Claude Sautets* *LES CHOSES DE LA VIE*. – John Boorman wird nach einem Drehbuch des Iren Neil Jordan *BROKEN DREAMS* realisieren. – Die pretty woman *Julia Roberts* wird zusammen mit *Nick Nolte* in der Disney-Produktion *I LOVE TROUBLE* wieder vor der Kamera stehen. – *GROSSE FATIGUE* soll der zweite Film des Schauspielers *Michel Blanc* heissen. Neben ihm spielen *Carole Bouquet* und *Charlotte Gainsbourg* die Hauptrollen. – Der neue Film

von *Krzysztof Kieslowski* heisst *LE FILM ROUGE* und schliesst die in Arbeit befindliche Trilogie ab. Hauptrolle: *Irène Jacob*. – *Roman Polanski* und *Gérard Depardieu* kommen als Schauspieler zum Zug im neuen Film von *Giuseppe Tornatore*, *UNA PURA FORMALITA*. – Oscar-Preisträgerin *Emma Thompson* wird zusammen mit *Daniel Day-Lewis* in *THE GERRY CONLON STORY* von *Jim Sheridan* auftreten, in dem die Geschichte eines zu Unrecht verurteilten Iren erzählt wird. – Auch der gefeierte Oscar-Preisträger *Al Pacino* ruht sich nicht auf seinem Männchen aus. Er steht für *Brian de Palma* in *CARLITO'S WAY* zusammen mit *Sean Penn* vor der Kamera. – In Griechenland bereitet *Theo Angelopoulos* eine filmische Reise nach Sarajewo vor, quer durch die Zeit. – *Richard Attenborough* nimmt sich nach *CHAPLIN* einem Theaterstück von *William Nicholson* an und dreht, mit *Anthony Hopkins* und *Debra Winger* in den Hauptrollen, *SHADOWLANDS*. – *Lou Castel* und *Johana Ter Steege* spielen im neuen Film von *Philippe Garrel* mit dem schönen Titel *LA NAISSANCE DE L'AMOUR*. – An einer aufwendigen Zola-Adaption *GERMINAL* arbeitet in Frankreich *Claude Berri*. – In München ist die Verfilmung des Kinderbuchklassikers *DAS DOPPELTE LOTTCHEN* von *Erich Kästner* geplant. Regie führen soll *Joseph Vilsmaier*. – *Bernardo Bertolucci* ist daran, seinen *LITTLE BUDDHA* abzuschliessen. – *AUX PETITS BONHEURS* heisst der neue Film von *Michel Deville*; *Caroline Cellier*, *Nicole Garcia* und *Anémone* stehen vor der Kamera. – *Dustin Hoffman* wird sich selbst als Regisseur versuchen und eine Baseballkomödie mit dem Titel *LITTLE BIG LEAGUE* drehen. – Oscar-Star *Clint Eastwood* inszeniert derweil *Kevin Costner* im Gefängnis-Fluchtfilm *A PERFECT WORLD*.

atlas-rialto film+av ag

Die seit Jahren im 16mm-Verleih tätige Schweizer Firma Rialto-Schmalfilm AG hat sich kürzlich mit der renommierten atlas film aus Duisburg zusammengeschlossen und heisst neu «atlas-rialto film+av ag».

Das gemeinsame Angebot von atlas-rialto film bietet nicht



NICK
NOLTE

SUSAN
SARANDON

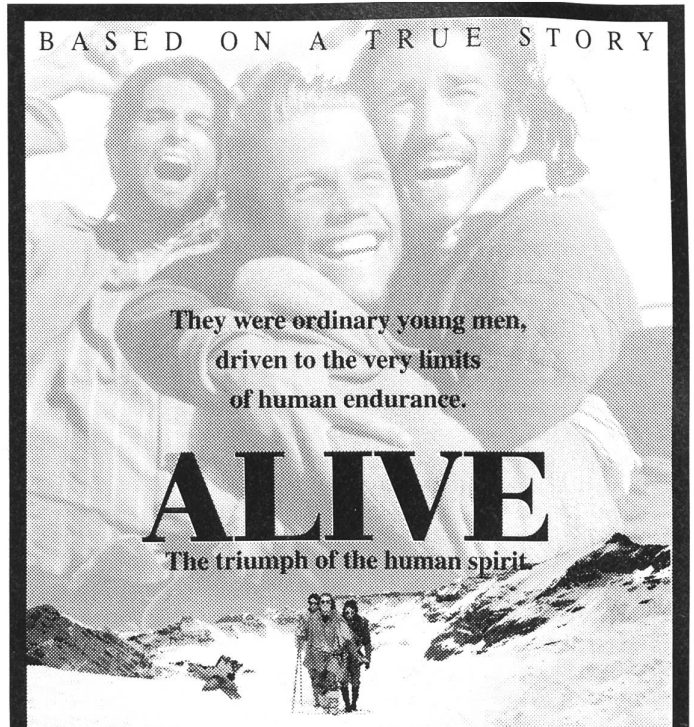
Manche Menschen
kämpfen für ihre
eigenen Wunder.

LORENZO'S
ÖL

UNIVERSAL PICTURES PRESENTS A KENNEDY MILLER FILM
NICK NOLTE SUSAN SARANDON
"LORENZO'S OIL"
PETER USTINOV ZACK O'MALLEY GREENBURG "HOMER" ARNOLD BURL
JOHN SEALE A.C.S. RICHARD FRANCIS-BRUCE MARCUS D'ARCY ASSISTANT: KRISTI ZEA
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY: DOUG MITCHELL EDITOR: GEORGE MILLER EXECUTIVE PRODUCERS: DOUG MITCHELL AND GEORGE MILLER PRODUCED BY: FIN LIPPI UNIVERSAL FILM

JETZT IM KINO.

BASED ON A TRUE STORY



They were ordinary young men,
driven to the very limits
of human endurance.

ALIVE

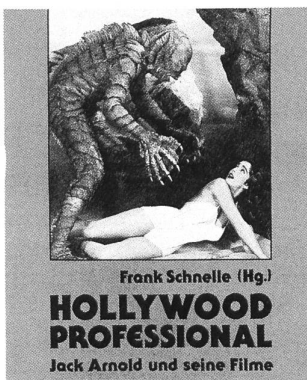
The triumph of the human spirit.

UNITED INTERNATIONAL PICTURES

©1993 Paramount Pictures Corporation and Touchstone Pictures

AB 14. MAI IM KINO.

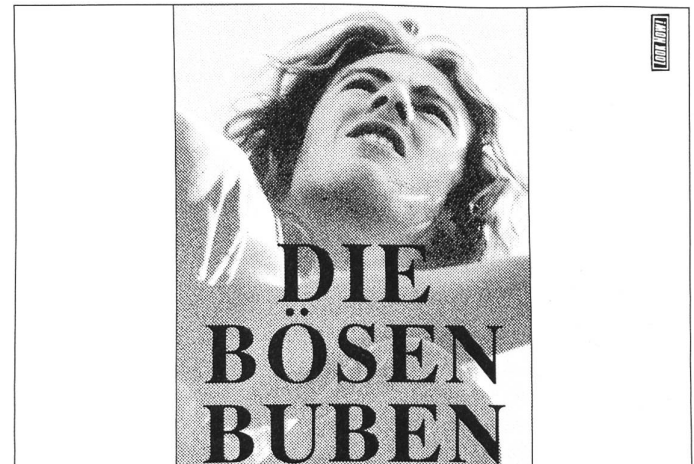
HOLLYWOOD PROFESSIONAL Jack Arnold und seine Filme



In den fünfziger Jahren zählte Jack Arnold zur Riege der Hollywood-Profis, die im Bereich des B-Films mit einem Minimum an Mitteln ein Maximum an Kreativität erzielten. Berühmt gemacht haben ihn vor allem seine Horror- und Science-Fiction-Filme wie IT CAME FROM OUTER SPACE, CREATURE FROM THE BLACK LAGOON, TARANTULA! und THE INCREDIBLE SHRINKING MAN, Arnold drehte jedoch auch Western, Komödien und Melodramen und erwies sich dabei stets als talentierter und ideenreicher Handwerker.

Dieses Buch, die erste deutschsprachige Publikation über Jack Arnold, stellt das gesamte, knapp dreißig Filme umfassende Oeuvre des Regisseurs vor. Einzelne Essays widmen sich den phantastischen Filmen, den Western und der Geschichte von Arnolds "Haus-Studio", den Universal Pictures. Außerdem enthält der Band die komplette Fassung des bekannten TV-Interviews "Jack Arnold erzählt". Herausgegeben von Frank Schnelle. Mit Beiträgen von Frank Arnold, Lars-Olav Beier, Robert Fischer, Norbert Grob, Roland Johannes, Annette Kilzer, Klaus-Peter Koch, Robert Müller, Lars Penning, Dana M. Reemes, Daniela Sannwald, Frank Schnelle, Anke Sterneborg, Bodo Traber. Stuttgart 1993. 174 S., 78 Fotos, Format 21 x 16,5 cm. ISBN 3-924098-05-0. DM 38,-

Verlag Robert Fischer • Uwe Wiedlerother



**DIE
BÖSEN
BUBEN**

EIN FILM VON BRUNO MOLL

Kamera: Edwin Horak, Helena Vagnières
Schnitt: Georg Janett Musik: Armando & Rock Flames
Kommentar: Marianne Fehr, gesprochen von Suzanne Zahnd

■ «Manchmal will die Verletzlichkeit dieser jungen Männer einem das Herz brechen. Manchmal charmieren sie uns mit ihrer kindlichen Sehnsucht nach abenteuerlichen Lebensentwürfen, und manchmal reizen sie uns mit ihrer fordernden Lethargie. Manchmal bringen sie uns mit ihrem Unschulds-Schalk zum Lachen, und manchmal bringen sie uns in ihrer Verlorenheit zum Heulen. Und immer fordern sie uns heraus, darüber nachzudenken, warum die eine oder die andere Existenz für die einen oder die andern erstrebenswert oder unerträglich ist. Warum wir selbst so leben, wie sie selbst nicht leben können, dürfen, wollen ...»
Pia Horlacher, NZZ

JETZT IM KINO!

nur neue Produktionen für das nichtgewerbliche Vorführen von 16mm-Filmen. Mit Sonderpreisen, einer Rabatttafel und konzeptionellen Ideen sollen Filmfans in ihrer Arbeit unterstützt werden.

Die Palette des Programmangebots reicht von Dokumentarfilmen über Filmklassiker bis zu aktuellen und populären Spielfilmen und beinhaltet im besonderen auch sehr viele internationale Kinderfilme.

Das aktuelle Titelangebot, das auch ein reichhaltiges Video-Kaufangebot umfasst, ist erhältlich bei atlas-rialto film, Münchhaldenstrasse 10, 8034 Zürich, Tel. 01-4225377 Fax 01-4223793

Förderungsfonds für Kino und Audiovision 1993

Die Schweizerische Autoren-gesellschaft (SSA), deren Ziel die Wahrnehmung der Urheberrechte für wort-, musikdramatische, choreographische und audiovisuelle Werke ist, lanciert im Rahmen ihres Förderungsfonds für Kino und Audiovision einen zweiten Wettbewerb. Anlässlich der diesjährigen Veranstaltung wird ein Förderungsbeitrag von 10 000.- Fr. verliehen.

Der vor drei Jahren gegründete Förderungsfonds für Kino und Audiovision will Experimente im Bereich der sprachlichen und stilistischen Ausdrucksweise sowie die thematische Wagemutigkeit fördern. Ausgezeichnet werden entweder Projekte oder fertige Filme. Die Eingabe der Projekte und die Anmeldung der beendeten Filme müssen bis spätestens 15. Mai 1993 erfolgen. Die Entscheide der Jury werden im Laufe des Sommers 1993 veröffentlicht.

Teilnahmebedingungen bei: Société Suisse des Auteurs (SSA), Postfach 3893, 1002 Lausanne, Tel. 021-3126571 Fax 021-3126582

Retrospektive Frank Borzage

Vom 1. April bis 9. Mai findet in Paris eine grosse Retrospektive mit den Filmen von Frank Borzage statt. Diese Retrospektive übernimmt im Mai die Cinémathèque Suisse in Lausanne und in Ausschnitten das Filmpodium der Stadt Zürich. Im Rahmen dieser

Retrospektive wird an allen Orten die Monographie von Hervé Dumont, «Frank Borzage. Sarastro à Hollywood», über einen der grossen Vergessenen Hollywoods vorgestellt. In Zürich wird am 14. Mai um 20.00 Uhr Hervé Dumont mit einem Vortrag in das Werk Borzages einführen; anschliessend werden THE RIVER und MAN'S CASTLE zu sehen sein.

Informationen bei:

Cinémathèque Suisse, Casino Montbenon, Avenue Ernest Ansermet 3, 1002 Lausanne

Filmpodium der Stadt Zürich, Stadthaus, 8001 Zürich, Tel. 01-2163111

Retrospektive Luis Buñuel

Mit der Fernsehpremiere des mexikanischen Films UNA MUJER SIN AMOR (1951) begann das Satellitenfernsehen 3sat Mitte April eine grosse, dem spanischen Regisseur Luis Buñuel gewidmete Werkschau, die am Donnerstag, 29. Juli mit seinem ersten in Zusammenarbeit mit Salvador Dalí entstandenen Film UN CHIEN ANDALOU (0.10 Uhr) und seinem letzten Werk CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR (22.30 Uhr) schliesst. Der Schwerpunkt der Reihe liegt auf den unbekannteren älteren Arbeiten Buñuels der fünfziger und sechziger Jahre in Mexiko, – EL BRUTO (Do, 6.5., 22.30 Uhr), EL (Fr, 14.5., 23.05 Uhr), SIMON DEL DESIERTO (Do, 3.6., 22.30 Uhr), VIRIDIANA (Do, 10.6., 22.15 Uhr), EL ANGEL EXTERMINADOR (Do, 17. 6., 22.30) –, zeigt selbstverständlich auch Klassiker wie LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE (Mo, 24.5. 20.00 Uhr), LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE (Do, 8.7., 22.30 Uhr) oder LA VOIE LACTÉE (Do, 22.7., 22.30 Uhr). Ein Filmforums-Beitrag zu Leben und Werk «Luis Buñuel: Atheist von Gottes Gnaden» (Do 3.6., 23.15 Uhr) ergänzt die Reihe.

Caligari Live!

Die Frauenfelder FilmfreundInnen zeigen am 14. Mai im Eisenwerk Frauenfeld DAS KABINETT DES DR. CALIGARI, den Stummfilmklassiker von Robert Wiene aus dem Jahre 1919, mit einer eigens für den engagierten Filmclub komponierten Live-Musik. Die von Marc Gander, Schlagzeug, Räto Harder, Klarinette, Floriano Hugentobler und Franz Huber,

Keyboards, konzipierte Musik begleitet – mal schräg, mal pompös – die Projektion des expressionistischen Meisterwerks.

Informationen bei:

Frauenfelder FilmfreundInnen, Christoph Stillhard, Postfach, 8501 Frauenfeld, Tel. 054-222337 (P) oder 01-2522727 (G)

Filmland Slowakei

Im Rahmen der «Europäischen Kulturtage» wird in Karlsruhe vom 30. April bis 16. Mai das slowakische Filmschaffen in über dreissig Spiel-, Kurz- und Dokumentarfilmen vorgestellt. Einen Schwerpunkt der Retrospektive bilden die Filme der «Neuen Welle» aus der Zeit um 1968. Eingeladen sind unter anderen die Regisseure Dusan Hanak, Juraj Jakubisko und Fero Fencik. Eine umfangreiche Dokumentation ist in Vorbereitung.

Informationen bei:

Arbeitsgemeinschaft Film e.V./Das Kino, Gottesauerstrasse 13, D-7500 Karlsruhe 1, Tel. 0049-721-699693

Dit is belgisch / Histoires belges

Vom 17. bis 22. Mai sind im Kiz Kino im Augarten in Graz eine Reihe repräsentativer belgischer Spielfilme der letzten Jahre (unter anderem von Chantal Akerman, Jacques Brel und André Delvaux) zu sehen.

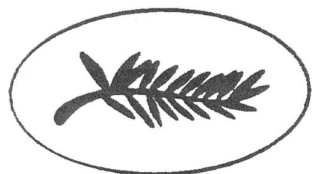
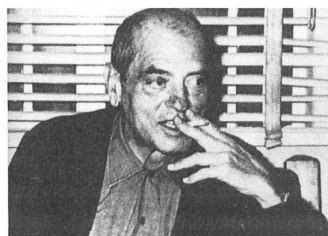
Dieser Einblick in das belgische Film- und Videoschaffen wird vom 24. bis 29. Mai fortgesetzt mit Beispielen aus dem Dokumentar- und Avantgardefilmschaffen Belgiens. Die Veranstaltung ist organisiert von den beiden Filmzeitschriften «blimp» (Graz) und «andere sinema» (Antwerpen) und wird mit Diskussionen und Vorträgen und einer Dokumentation begleitet.

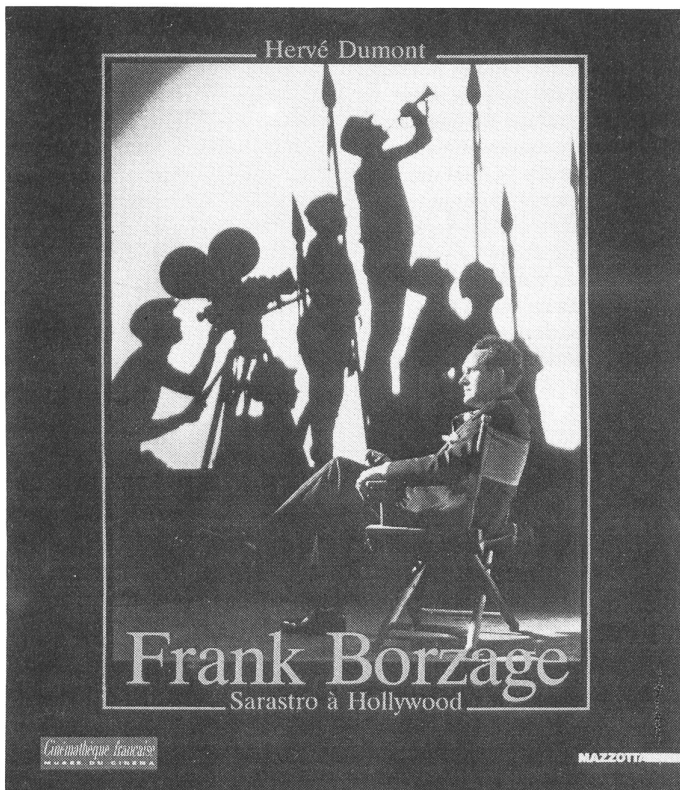
Informationen bei: Grazer

Filmwerkstatt/blimp, Griesplatz 36, A-8020 Graz, Tel. 0043-316-916763

Cannes 1993

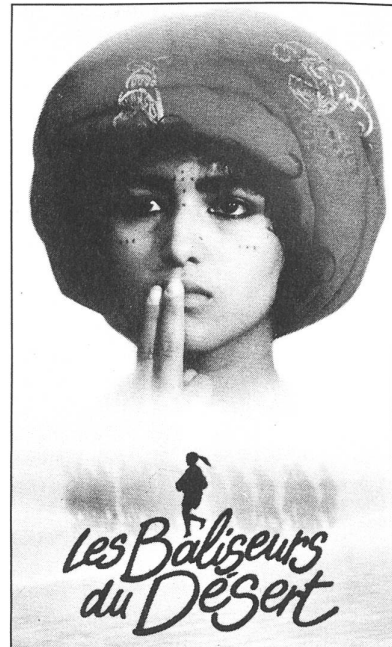
So sicher wie der Frühling kommt im Mai das Internationale Filmfestival von Cannes, heuer zum 46. Mal. Vom 13. bis zum 24. Mai wird sich das Augenmerk der Kinowelt auf





«Frank Borzage est un des plus grands cinéastes américains de tous les temps» a déclaré Samuel Fuller. Pourtant avare de compliments, le génial Josef von Sternberg admit peu avant de mourir que de tous les réalisateurs hollywoodiens, Borzage fut «le plus digne de son admiration illimitée». De Marcel Carné à Yasujiro Ozu, en passant par Bertrand Tavernier, Terence Fisher et le surréaliste André Breton, longue est la liste des inconditionnels de ce grand oublié du septième art. Pour la première fois, un ouvrage tente de cerner l'homme et son œuvre.

La Cinémathèque française et les Editions Mazzotta
présentent:
Frank Borzage. Sarastro à Hollywood
d'Hervé Dumont
Préface Jean-Charles Tacchella
388 pages
440 illustrations noir/blanc et couleur
format 22,5 x 27,5 cm
Prix: environ 95.- sFr
ISBN 88-202-1065-7
Distribué en Suisse par Weber, Genève
Distribué en France par Hazan



von Nacer Khemir, Tunesien
Eine märchenhafte Reise ins
orientalische Reich der Träume
Eine Suche nach der verlorenen Zeit
zwischen Córdoba und Samarkand
Les Baliseurs du Désert
Wanderer der Wüste
Ein Traum von Film

trigon-film

Nach HENRY V und DEAD AGAIN

Peter's Friends

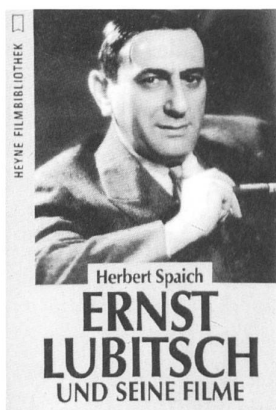
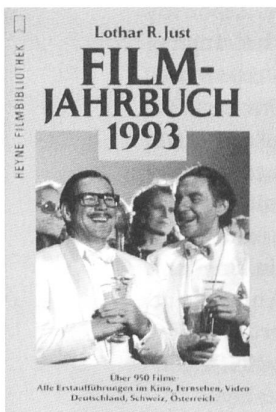
von Multitalent und Oscar-Preisträger
Kenneth Branagh

➔ Eine herrliche Komödie über Freundschaft,
Liebe, Ehe und andere Katastrophen
des menschlichen Lebens.

mit Kenneth Branagh Emma Thompson

JETZT IM KINO

Monopole
Pathé Films



die Ereignisse an der Croisette konzentrieren. Fest steht bereits, dass der französische Regisseur Louis Malle, der mit seinem letzten Film *DAMAGE* die Geister schied, als Präsident der diesjährigen Jury amten wird. Und fürs Programm haben sich auch schon eine ganze Reihe illustrierter Namen bereitgestellt. Bei Redaktionsschluss noch gerüchteweise, also ohne Gewähr, figurieren darunter die neuen Filme von Akira Kurosawa (*MADADAYO*), der Gebrüder Taviani (*FIORILE*), von Jane Campion (*THE PIANO*), von Godard (*HÉLAS POUR MOI*) und Wim Wenders (*FAR AWAY, SO CLOSE*). *SNAPPER* von Stephen Frears soll die Quinzaine des Réalisateurs eröffnen. *RAINING STONES* von Ken Loach wird ebenso erwartet wie *PHILADELPHIA* von Jonathan Demme. Für die Schweiz bewirbt sich Thomas Koerfer mit seiner Adaption von Gottfried Kellers Roman *DER GRÜNE HEINRICH*.

Filmjahrbuch 1993

Soeben ist das in bewährter Manier von Lothar R. Just erarbeitete Filmjahrbuch 1993 des Heyne-Verlags erschienen. Es versammelt Daten, Kurzkritiken und Besprechungshinweise zu rund 950 Film-Erstaufführungen im deutschsprachigen Raum, liefert eine Kurzübersicht über neuere Filmliteratur, listet Film- und Festivalpreisträger des Jahres 1992 auf, führt die Liste der 1992 verstorbenen Filmschaffenden nach und gibt eine Kurzübersicht über filmrelevante Geschehnisse in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Das Jahrbuch erschliesst sich durch ein Gesamtregister und bleibt durch Sorgfalt und Genauigkeit weiterhin ein unentbehrliches Nachschlagewerk.

Lothar R. Just: *Filmjahrbuch 1993*. München, Heyne Filmbibliothek 32/181, 1993. 479 Seiten

Neu bei Heyne

In der Heyne Filmbibliothek sind in letzter Zeit Personenporträts der Schauspieler *Michelle Pfeiffer* (von Cookie Lommel, Bd 170), *Mario Adorf* (von Meinolf Zurhorst und Heiko R. Blum, Bd 176), *Kim Basinger* (von Adolf Heinzlmeier, Bd 177) und *Michel Piccoli* (von Heiko R. Blum, Bd 178)

und der "Sammel"-Band *Die Gesichter der Ufa* (von Friedemann Beyer, Bd 175) erschienen. Die Bände sind, wie so oft in der Reihe, für den "raschen Verzehr" und eher für den Fan bestimmt, sind es doch mehr Materialsammlungen, garniert mit etwas gehobenerem Klatsch und oberflächlicher Charakterisierung, haben aber dank meist (leider nicht immer) ausführlicher Filmographie durchaus ihren Gebrauchswert.

Als Materialsammlung ganz nützlich erweist sich auch der Band von Karsten Prüssmann *Die Dracula Filme* (Bd. 190), der eine Übersicht über die Filme verschafft, die direkt oder indirekt auf den Roman von Bram Stoker zurückgreifen, und wenigstens mit der Literaturliste auf Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit Thematik und Stoff verweist, die er selber aber nicht leistet.

Etwas gewichtiger und reicher an Gehalt für den Filminteressierten ist der Band von Herbert Spaich zu *Ernst Lubitsch* (Bd 174) – trotz einer etwas unsystematischen Gliederung – geworden.

Noch gewichtiger an Umfang wie nutzwertem Gehalt ist das *Heyne Lexikon des Science Fiction Films* geworden. Herausgegeben von Ronald M. Hahn und Volker Jansen versammelt der Band Daten und Kurzbesprechungen zu rund 1500 einschlägigen Filmen von 1902 bis heute. Aufgenommen sind nicht nur reine Filmproduktionen, sondern, durchaus zu Recht, auch deutschsprachige Fernsehproduktionen aus dem Genre, über die man sonst kaum Informationen findet. Erfreulich am auf Breite angelegten Unternehmen ist, dass trotz aller Seriosität kein knochentrockenes Nachschlagewerk entstanden ist, sondern sich die Texte durchaus einer gewissen (Selbst)ironie und – gegenüber dem im Genre doch weit verbreiteten Schrott – der nötigen Distanz und Flapsgigkeit befleißigen. Ein Register der Originaltitel, der Filme nach Regisseuren und Filme nach Themen und eine Bibliographie ergänzen den rund tausend Seiten starken Band.

Filmkatalog der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde

Die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde kann auf rund fünfzigjährige ethnologische Filmarbeit zurückblicken, in deren Zentrum die Dokumentation aussterbenden Handwerks steht. Ein sehr schön gestalteter, als Arbeitsinstrument konzipierter Katalog dokumentiert diese Arbeit. Aufgelistet werden in chronologischer Reihenfolge sämtliche Eigenproduktionen und Ankäufe der Gesellschaft, vorbildlich präsentiert mit den relevanten technischen Daten, ausführlichen Angaben zu Produktion und Verleih, Inhaltsangaben und klaren Wertungen, Hinweisen zu den Filmautoren und auf weiterführende Literatur.

Der Band dokumentiert aufs sorgfältigste das volkskundliche Dokumentarfilmschaffen der Schweiz; von seinen unbeholfeneren Anfängen, eigentlichen Amateurfilmen, deren Quellenwert aber nicht zu unterschätzen ist, bis in die Gegenwart, die von eigentlichen Autorenfilmen wie etwa Yves Yersin (*HEIMPOSAMENTEREI*) oder Jacqueline Veuve (*MICHEL MARLETAZ, BOISSELIER*) in der Romandie und Hans-Ulrich Schlumpf (*UMBRUCH*), Friedrich Kappeler (*DER SCHÖNE AUGENBLICK*) oder Erich Langjahr (*MÄNNER IM RING*) in der Deutschschweiz geprägt ist.

Filmkatalog der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. Herausgeber: Hans-Ulrich Schlumpf; Bearbeitung: Silvia Conzett. Basel, Verlag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, 1993. 254 Seiten, zu beziehen über: Reinhardt Media-Service, Postfach 393, 4012 Basel

Die Wüste lebt

LES BALISEURS DU DÉSERT

(EL HAIMOUNE)

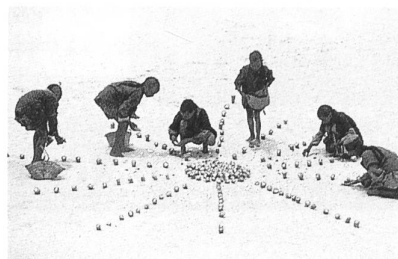
von Nacer Khemir

«Das Leben ist nichts als ein Reittier. Man übergibt es dir bei der Geburt, und du musst es intakt bei der Ankunft wieder abgeben. Du kannst ein wunderbares Tier haben und dennoch ein schlechter Reiter sein; du kannst ein mittelmässiges Tier haben, aber ein perfekter Reiter sein. Man kann machen, was man will, aber das Reittier muss am Ende zurückgegeben werden.»

Nacer Khemir

In einem ist er anders als sein bei uns bereits bekannter zweiter Spielfilm *LE COLLIER PERDU DE LA COLOMBE* (DAS VERLORENE HALSBAND DER TAUBE). *LES BALISEURS DU DÉSERT* (DIE WANDERER DER WÜSTE) vom tunesischen Filmemacher Nacer Khemir spielt in einer vagen Gegenwart. Gleich ist sich sein märchenhafter Charakter, verwandt sind sich viele der Figuren. Sie alle stehen in einer arabischen Erzähltradition, die ohne Anfang und ohne Ende sich über die Jahrhunderte hinweg weiter zu vermitteln scheint. Auch die Gegenwart scheint ausserhalb der Zeit zu stehen.

Schon die ersten Bilder halten dieses Moment fest. Da bewegt sich ein Bus durch die Wüste. Gedankenverloren sitzen einzelne Passagiere im Wagen, einem Raum, der die Bewegung des Rahmens und den Stillstand im Inneren besonders deutlich macht. Draussen zieht in diesem Sinne die Wüste vorbei, die endlose Weite des



Sandes. Drinnen sitzt der Lehrer, gespielt von Nacer Khemir selber: Ein Mann, der aus der Zivilisation der Stadt kommt, ein Bildungsbürger, der auf dem Weg ins Wüstendorf ist, um den Kindern und auch den Erwachsenen dort die grosse Welt näher zu bringen. Ob sie ihn brauchen?

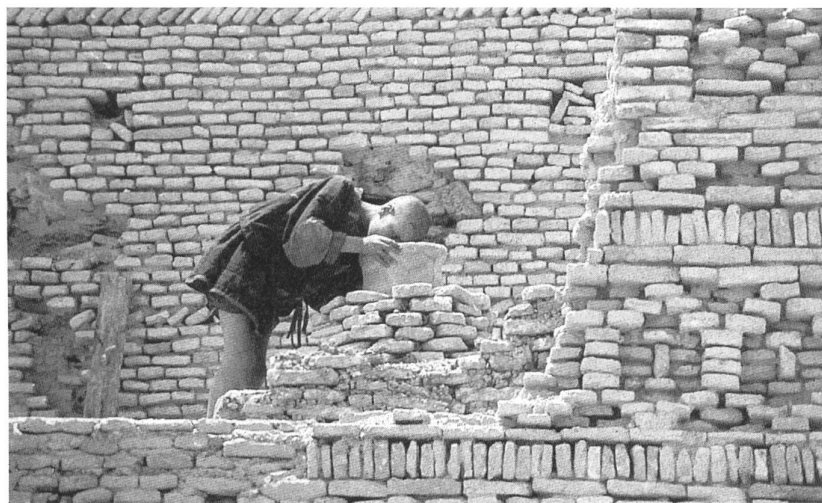
«Es gibt kein Dorf», meint der Buschauffeur. Draussen steckt ein Jeepgerippe schon halb verweht im Sand. Man glaubt es ihm, denn auch die Menschen, die jetzt silhouettenartig am Horizont vorüberziehen, erinnern eher an eine Fata Morgana. Wüstenwanderer. Auch der Lehrer geht jetzt durch die Wüste, im festen Glauben daran, doch jenes Dorf zu finden, das zu suchen er aufgebrochen ist. Erstes Lebenszeichen: Einer schauzelt im Sand. Später erzählt ihm ein Alter eine Geschichte: «Ein Mann wartet in der Wüste. Er wartet, dass jemand kommt. Es reicht, dass ein einziger Mensch kommt, und alle sind da.»

Die Brücke zwischen Orient und Okzident

Nacer Khemir hat den Film seiner "andalusischen Grossmutter" gewidmet, der Vergangenheit, der Tradition, der Brücke zwischen Orient und Okzident. Wie er als Lehrer ins Dorf in der von sandigen Winden durchwehten Wüste fährt, kommt er mit seinem Film als Mittler zu uns. Wie in *LE COLLIER PERDU DE LA COLOMBE* bringt er uns ein Stück arabische Märchenkultur näher,

indem er sie lebt. Präsent in den Köpfen der Menschen sind die Wüstenwanderer, die dann und wann am Horizont auftauchen und dann in die Stadt kommen, wenn die Menschen weg sind. «Wer mit den Wüstenwanderern geht, kehrt nicht wieder», erläutert dem Lehrer eine Frau die Wesen, die keine Ausserirdischen sind, vielmehr Kinder des Ortes. Im Labyrinth der Gassen treffen sich jene Kinder, die noch da sind. Sie suchen Spiegelteilchen, um den Garten zu schaffen. Spiegelungen gleich tastet sich auch Khemirs Film vor durch eine Landschaft der Erzählungen, der Phantasien, der Visionen und Traditionen. Der Schatz, den einer hier im Sand finden kann, ist kein Schatz, es ist der Glaube daran. Und wie der Schatz wird auch das Schicksal zur Glaubensfrage.

Nacer Khemir führt uns bildlich gesprochen ins Leben der Wüste ein. Es ist ein Leben ausserhalb des gängigen Zeitbegriffs. Das Schiff, das da plötzlich vor den Mauern der Stadt liegt, könnte jenes von Sindbad dem Seefahrer sein. Es steht für das Meer, für die Suche nach der Weite, nach dem Anderen hinter dem Horizont. Das Schiff weist seinerseits auf die andalusische Brücke: Cordoba ist da und Samarkand nie fern. Die Baliseurs, die Wüstenwanderer, sie ziehen einher, singen ihre andalusischen Lieder, summen vor sich hin, wie der Wind. «Unsere Kinder», sagt der Alte, «sie gehen nach und nach im besten Alter. Der Fluch reisst sie in seine Fata Morgana und



löscht sie für immer aus.» Die Wüste verschlingt ihre eigenen Kinder. Der Alte hat sein ganzes Leben dem Buch gewidmet, hat die Seiten neu geordnet, hat es wieder entziffert. Die Wüstenwanderer, meint er, sie sollten es lesen, «um den Fluch zu erkennen». Der Lehrer soll ihm dabei helfen, er, der Mittler zwischen Vergangenheit und Zukunft.

Der Traum von einem Ende der Dunkelheit

Einmal mehr lässt uns der Tunesier träumen, einmal mehr zeigt er uns in Gestalt des Uniformierten auch, wie Träume ihre Feinde haben. Der Offizier jedenfalls regt sich auf, fragt erbost, ob es nicht schon genug Geschichten gebe. Geschichten verunsichern ihn in ihrer Offenheit. Er ist es gewohnt, nach festen Regeln zu denken und zu handeln. Er verliert sich am Ende dafür im Dunkel der Wüste, und übrig bleibt ein einziges Rätsel: Die Zeit.

Erinnern wir uns. An den Anfang des Films, zum Beispiel. Der Fahrer des klapprigen Wüstenbusses sagt zum Lehrer, der unterwegs in ein Dorf ist: «Es gibt kein Dorf». Erinnern wir uns. An die Bilder des Filmes zum Beispiel, die wie gemalte Tableaus das Dorf zeigen, das es für denjenigen gibt, der es aufsucht. Es ist verfallen zwar, man müsste es auf den alten Grundmauern wieder errichten, aber es existiert in seinem Kern noch. Da sind die Alten, die ihre Weisheit mit

sich im Kopf herumtragen, die lebendige Tradition, das alte Wissen verkörpern. Da sind die Kinder, die unbekümmert durch die engen Gassen rennen, die es dann und wann ans Licht zieht und die sich einen Sport daraus machen, mit Spiegelscherben den Garten wieder herbeizuzaubern, den sie nur vom Hörensagen kennen.

Es fehlt die Generation dazwischen, eine Generation, die sich verloren hat und die die Kraft wieder finden muss zurückzukehren. «Die Wanderer der Wüste», sagt Nacer Khemir, «sind all jene Generationen der Hoffnung, die sich, allein weil sie hoffen, zum Tod verurteilen, zum Selbstverlust, zum Untergang: Eine Welt, die ihre Wanderer nicht zurückholt, hat keine Zukunft.» Und an anderer Stelle: «Man muss bis ans Ende gehen. Es ist schon ein Glück, ein Ziel zu haben, also gilt es, dieses bis zum Äussersten zu verfolgen. Ich empfinde meine Arbeit so. (...) Es gilt, auf der Höhe zu sein, das heisst: Es ist nicht zwingend, den Traum intakt zu halten. Es ist nicht evident, den Weg fortzusetzen, sich nicht von sichereren Werten einnehmen zu lassen.» Nacer Khemir gehört altersmässig der verlorenen Generation an, nur hat er den Glauben an eine Rückbesinnung und damit die Hoffnung nicht verloren.

Walter Ruggle



Die wichtigsten
Daten zu
DIE WANDERER
DER WÜSTE
LES BALISEURS DU
DÉSERT
(EL HAIMOUNE):
Buch und Regie:
Nacer Khemir;
Kamera: Georges

Barsky; Schnitt:
Moufida Tlatli;
Kostüme: Maud Perl;
Dekor: Arno Heins,
Robert Nardonne;
Musik: Fethi Zgonda;
Ton: Faouzi Tabet.
Darsteller (Rolle):
Soufiane Makni
(Houcine), Nacer

Khemir (Lehrer),
Sonia Icti (Tochter
des Scheichs),
Noureddine Kasbaoui
(Gerichtsschreiber),
Abdeladhim Abdelhak
(Hadj), Hedi Daoud
(Scheich), Hassen
Khalsi (Polizei-
offizier), Jamila

Ourabi (Houcines
Grossmutter),
Abdelkarim Hamdi,
Moshen Zazaa, Anna
Kibovtis, Mohamed
Ayadi, Mongi Tounsi,
Hamadi Laghamani.
Produktion: Latif
Productions Satpec,
Tunis; France Média

S.A., Paris;
ausführender
Produzent: Lotfi
Layouni. Tunesien
1984. Dauer: 95 Min.
CH-Verleih: Trigon-
Film, Rodersdorf.

Grenzüberschreitungen

LOVE FIELD

von Jonathan Kaplan

Eine Reise quer durch die Vereinigten Staaten, von Dallas bis nach Washington D.C., beschreibt dieser Film. Dabei werden nicht nur die Grenzen zwischen den verschiedenen Bundesstaaten überschritten, sondern auch jene zwischen Mann und Frau, Schwarz und Weiss, vor allem jedoch zwischen Form und Inhalt. So wie die Landschaften, die Farben und das Licht sich unmerklich, aber unübersehbar verändern, so gehen auch die Genres in diesem Film fließend ineinander über. Er fängt als Satire an, dann nimmt ein *road movie* seinen Lauf, bis ein Thriller das Tempo drosselt und die Spannung erhöht; im Angesicht der Gefahr beginnen die beiden Hauptfiguren eine Liebesbeziehung, die – so scheint es – nur melodramatisch enden kann. Und wie bei einer Reise bemerken wir den Wechsel meist erst im nachhinein und versäumen stets den Moment oder die Phase, wenn er sich vollzieht.

Als John F. Kennedy am 22. November 1963 in Dallas erschossen wird, bricht für Lurene Hallett eine Welt zusammen. Niemanden bewundert sie so sehr wie die First Lady, bis aufs Haar hat sie sich ihr angeglichen. Nach dem Tod des Präsidenten will sie Jackies Leid teilen und macht sich gegen den Willen ihres Mannes Ray auf den Weg zur Beerdigung. Im Bus lernt sie den Schwarzen Paul Johnson kennen, der mit seiner kleinen Tochter Jonell reist. Als der Bus verunglückt und Johnson von der Polizei verhört wird, erfährt Lurene, dass er tatsächlich Paul Cater heisst, und entdeckt, dass das Mädchen mit Wunden übersät ist. Cater kann sie zwar überzeugen, dass das Kind im Waisenhaus, aus dem er es entführt hat, misshandelt wurde, doch nun ist ihm bereits die Polizei auf den Fersen. Zu dritt flüchten sie.

In der ersten Einstellung des Films sehen wir, wie Lurene aus dem Fenster schaut. Sie wagt einen Blick hinaus aus der kleinbürgerlichen Enge, hinein in die weite Welt. Fortan werden die Figuren – und mit ihnen die Zuschauer – immer wieder durch Scheiben von dem getrennt, was sie

sehen: ob sie im Auto sitzen oder im Bus, ob sie durch ein Schaufenster verfolgen, was in einem Geschäft vor sich geht, oder sich in einem Polizeirevier befinden, in dem zwischen Warteraum und Büro nur eine Glaswand liegt. So verläuft zwischen den Menschen in diesem Film immer eine Grenze, sie können sich betrachten, aber nicht berühren. Diesen Effekt verstärken Kaplan und sein Kameramann Ralf Bode häufig noch durch die Verwendung langer Brennweiten, die die Menschen nur zum Schein zusammenrücken und bei aller Nähe so fern wirken lassen.

Der Zuschauer wird dabei häufig zum Grenzgänger. Als Paul auf dem Revier von einem Polizisten verhört wird, wirft er immer wieder nervöse Blicke durch die Scheibe. Er sieht, wie Lurene seine Tochter bei der Hand nimmt, zu einem Fotoautomaten geht, aus dem Blickfeld ver-



schwindet, wieder auftaucht und die Damentoilette aufsucht. Da er weiss, dass Lurene vor kurzem ihr eigenes Kind verloren hat, fürchtet er, sie könnte Jonell entführen. – Zugleich verfolgen wir das Verhör aus der Sicht von Lurene, die darüber nachdenkt, warum Paul ihr einen falschen Namen genannt hat. In der Damentoilette entdeckt sie dann durch Zufall die Wunden des Mädchens. Kaplan balanciert die Emotionen des Zuschauers – die sich durch den ständigen Wechsel der Perspektive auch verflüchtigen könnten – äusserst geschickt aus und bringt uns tatsächlich dazu, das Misstrauen *beider* Figuren zu teilen. Wenn er gegen Ende des Films die visuelle Struktur dieser Szene genau umkehrt, erleben wir unmittelbar, wie sehr sich die Beziehung der beiden Figuren verändert hat: Paul und Jonell sehen von einem Auto aus mit an, wie Lurene sich mit ihrem Ehemann in einem Motelzimmer streitet und ab und zu suchend aus dem Fenster blickt. Als der Mann gewalttätig wird, kennt nicht nur Paul, sondern auch der Zuschauer keinen Zwiespalt mehr: Paul muss eingreifen, auch wenn dies lebensgefährlich ist.

Die Beziehung zwischen Lurene und Paul ist nicht die einzige, die ständig zwischen Annäherung und Distanzierung oszilliert. Zu Beginn des Films sehen wir Lurene, wie sie Jackie Kennedy auf dem Flughafen von Dallas die Hand zu schütteln versucht, aber um wenige Zentimeter zu kurz kommt: Nie zuvor fühlte sie sich von ihrem Idol weiter entfernt. Als sie am Ende ihrer Odyssee schliesslich Washington erreicht und von der Polizei in Gewahrsam genommen wird, fährt eine Staatskarosse an ihr vorüber: Jackie Kennedy kommt von der Beerdigung. Sie dreht den Kopf und schaut Lurene für ein paar Sekunden lang an, bis der Wagen aus dem Blickfeld verschwindet und mit ihm diese weltliche Epiphanie. Dieser Augen-Blick bedeutet Lurene weitaus mehr, als es eine körperliche Berührung je hätte tun können.

Danach taucht der Film für einige Sekunden ins Schwarzbild ab. Die Aufblende bringt einen Sonnentag zum Vorschein, und wir wissen: die Handlung wird eine weitere Wendung nehmen und in ein Happy-End münden. Paul ist nach einer einjährigen Haftstrafe entlassen worden. Lurene, die sich währenddessen um Jonell kümmerte, passt ihn ab, doch nach einer intensiven Umarmung scheinen sie wieder getrennter Wege zu gehen. Lurene steigt in ihren Wagen, Paul geht ins Haus, um seine Tochter zu begrüßen. Den letzten Blick richtet der Film wiederum aus einem Fenster: Lurene fährt los, der Wagen ver-

schwindet hinter einer Biegung. Doch Kaplan lässt die Einstellung so hartnäckig auf der leeren Strasse verharren, dass er im Grunde schon abblenden könnte, bevor der Wagen wieder auftaucht.

Lars-Olav Beier

Die wichtigsten
Daten zu
LOVE FIELD:
Regie: Jonathan
Kaplan; Buch: Don
Roos; Kamera: Ralf
Bode, A.S.C.; Schnitt:
Jane Kurson, A.C.E.;
Produktionsdesign:
Mark Freeborn;
Kostüme: Peter
Mitchell; Michelle
Pfeiffers Kostüme:
Colleen Atwood;
Musik: Jerry Gold-
smith.
Darsteller (Rolle):
Michelle Pfeiffer

(Lurene Hallett),
Dennis Haysbert
(Paul Johnson alias
Paul Cater),
Stephanie McFadden
(Jonell), Brian
Kerwin (Ray Hallett),
Louise Latham (Mrs.
Enright), Peggy Rea
(Mrs. Heisenbuttal),
Beth Grant (Hazel),
Rhoda Griffis
(Jacqueline Kennedy),
Bob Gil (John F.
Kennedy).
Produktion:
Sanford/Pillsbury
Production;

Produzenten: Sarah
Pillsbury, Midge
Sanford; Co-
Produzent: Don Roos;
assoziierte
Produzentin: Sulla
Hamer; ausführende
Produzenten: Kate
Guinzburg, George
Goodman. USA 1992.
Panavision, Farbe,
Dolby Stereo; Dauer:
104 Min. CH-Verleih:
20th Century Fox,
Genève; D-Verleih:
Columbia Tristar,
München.



Michelle Pfeiffer

Geboren am 29. April 1958 in Santa Ana, Kalifornien

- 1979 **THE SOLITARY MAN**
(Fernsehen) Regie: John Llewellyn Moxey
- 1980 **FALLING IN LOVE AGAIN**
Regie: Steven Paul
- THE HOLLYWOOD KNIGHTS**
Regie: Floyd Mutrux
- 1981 **CHARLIE CHAN AND THE CURSE OF THE DRAGON QUEEN**
Regie: Clive Donner
- CALLIE AND SON**
(Fernsehen)
- SPLENDOR IN THE GRASS**
(Fernsehen) Regie: Richard

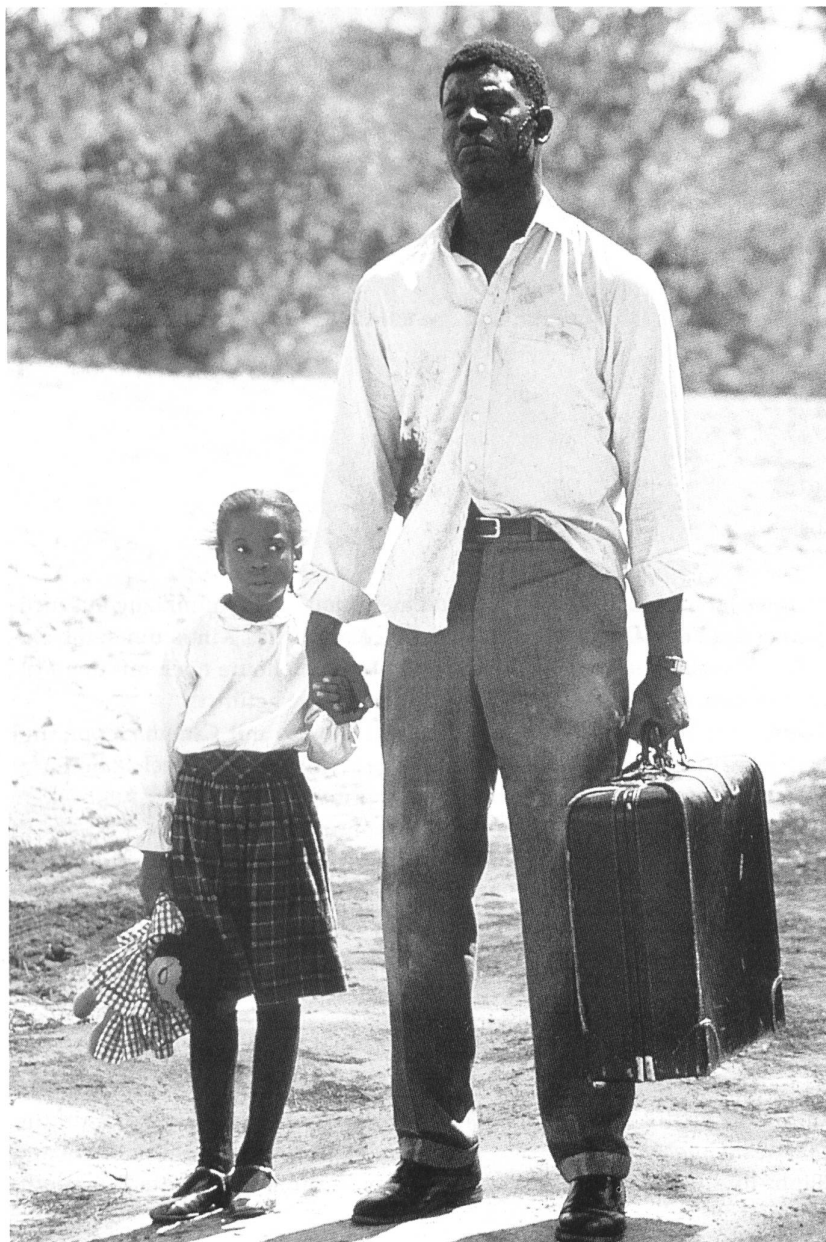
Sarafian

THE CHILDREN NOBODY WANTED
(Fernsehen)

- 1982 **GREASE 2**
Regie: Patricia Birch
- 1983 **SCARFACE**
Regie: Brian De Palma
- 1985 **INTO THE NIGHT**
Regie: John Landis
- LADYHAWKE**
Regie: Richard Donner
- 1986 **SWEET LIBERTY**
Regie: Alan Alda
- 1987 **THE WITCHES OF EASTWICK**
Regie: George Miller
- AMAZON WOMEN ON THE MOON**
Regie: Joe Dante, Carl Gottlieb, Peter Horton, John

Landis, Robert K. Weiss

- 1988 **MARRIED TO THE MOB**
Regie: Jonathan Demme
- TEQUILA SUNRISE**
Regie: Robert Towne
- DANGEROUS LIAISONS**
Regie: Stephan Frears
- 1989 **THE FABULOUS BAKER BOYS**
Regie: Steve Kloves
- 1990 **THE RUSSIA HOUSE**
Regie: Fred Schepisi
- 1991 **FRANKIE AND JOHNNY**
Regie: Garry Marshall
- 1992 **BATMAN RETURNS**
Regie: Tim Burton
- LOVE FIELD**
Regie: Jonathan Kaplan
- AGE OF INNOCENCE**
Regie: Martin Scorsese



.....

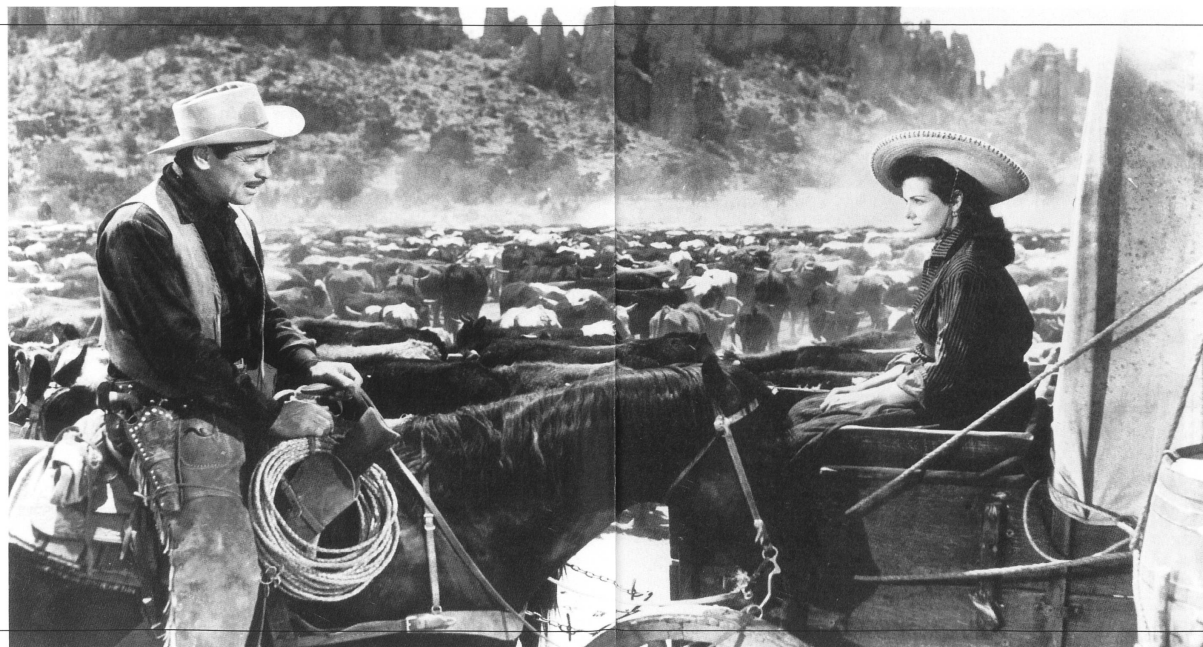
Bigger Than Life

Zu einigen Gestaltungsaspekten
von CinemaScope
Von Jürgen Kasten

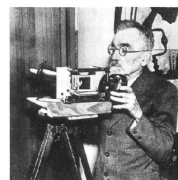
Bereits Anfang der fünfziger Jahre zeichnete sich in den USA der Siegeszug des Fernsehens ab. Dies führte zu beträchtlichen Verschiebungen auf dem Markt für AV-Produktionen. Der Filmindustrie gelang es mit einem letzten grossen Aufbäumen und der Mobilisierung aller technischen Innovationsmittel, diese Auseinandersetzung zumindest vorübergehend für das Kino offenzuhalten. In schneller Folge wurden zu Beginn der fünfziger Jahre der 3-D-Film, Cinerama (ein Breitwandformat, das mit drei Projektoren arbeitete), CinemaScope und der Stereoton weiterentwickelt und in die Kinos gebracht. Besonders die letzten beiden Verbesserungen haben das Publikum für einige Jahre noch einmal stärker an das Kino binden können. Und auch heute sind wieder Bestrebungen im Gange, in den neuen Kino-, Popcorn- und Colasilos (CineMax genannt) einen Saal für die 70mm-Breitwand-Pro-

jektion und mehrkanaligen Raumklang auszurüsten. Der neue Kampf des Kinos um seine Zuschauer wird also auch heute noch mit den Mitteln der fünfziger Jahre geführt.

Wie sehr das Kino mit CinemaScope und dem dazu gehörigen Vier- oder Sechskanal-Magnetton noch einmal zu sich selbst gekommen war, haben nicht nur die französischen Cinéasten der Cahiers du Cinema, haben Truffaut, Rohmer, Rivette oder Bazin bejubelt. Überliefert ist auch die Erinnerung eines ungenannten walisischen Kinogängers, in der etwas von einer fast sakralen Erlebnisehrfurcht angesichts des mächtigen Bildes und Raumklanges deutlich wird: «Die Vorhänge gingen zu. Eine Spannung lag in der Luft. Und eine kleine Welle der Erregung ging durch das Publikum, als die Vorhänge wieder aufgingen und das Zensurzertifikat auf die Leinwand geworfen wurde. Dann tauchten die Twentieth-



THE TALL MEN

HOW
TO MARRY
A MILLIONAIRE

Henri Chrétien

Century-Fox-Scheinwerfer auf. Ich erinnere mich noch deutlich, wie ich innerlich enttäuscht war. Das war doch wohl nicht CinemaScope!? Eine Stimme aus dem Off ertönte: «Ladies and Gentlemen, Twentieth Century Fox is privileged to present the first production filmed in CinemaScope.» Die Fox-Scheinwerfer erschienen erneut, der Kaskiervorhang begann zurückzuweichen und offenbarte eine breite, breite Leinwand. Stereoton erfüllte das riesige Filmtheater mit der berühmten Fox-Fanfane. Nun sass das Publikum mäuschenstill da vor lauter Entzücken. ... Niemals wieder habe ich die Erregung erlebt, die ich seinerzeit beim ersten Anblick der CinemaScope-Leinwand verspürte.»

Die Erfindung eines mit einer zylindrischen oder prismatischen Linse oder einem konvexen Spiegel ausgestatteten Objektivs, das die Bilder bei der Aufnahme seitlich komprimiert und bei

der Projektion wieder entzerrt, reicht bis an das Ende des vorigen Jahrhunderts zurück. Und bereits 1927 hatte der französische Physiker Prof. Henri Chrétien ein funktionstüchtiges Filmobjektiv, ein sogenanntes Hypergonar, entwickelt. Doch vergeblich bot er es der Filmindustrie an, die im Begriff war, auch den Tonfilm umzurüsten und an weiteren einschneidenden kinotechnischen Veränderungen wohl nicht interessiert war. Ausser einigen Versuchen, das sogenannte Triptych-Verfahren von Abel Gance in seinem NAPOLEON (1927) nun auf einen Filmstreifen zu pressen und trotzdem damit drei Leinwände zu füllen, wurde das anamorphotische Objektiv nicht kommerziell ausgewertet. Breitwandfilme entstanden in den dreissiger Jahren trotzdem, etwa Raoul Walshs THE BIG TRAIL (1930). Sie entstanden durch die Verwendung von überbreitem Filmstreifen (in 63, 65 oder auch schon in 70mm)



THE EGYPTIAN



LA DOLCE VITA



RIVER OF NO RETURN



von links nach rechts:
Spyros Skouras, Prof.
Henri Chrétien, Earl
I. Sponable

und erlaubten Projektionen im Bildseitenverhältnis von bis zu 2,3:1. Erst 1952 fand Chrétien mit seinem Patent Interesse bei einer grossen Filmgesellschaft, als sich der Produktionschef der Fox, Spyros P. Skouras, entschloss, das neue Verfahren auszuprobieren. Der von Henry Koster bereits begonnene Bibelfilm *THE ROBE* wurde ebenso wie *HOW TO MARRY A MILLIONAIRE* als Breitwandfilm gedreht. Zwar wurde letzterer zuerst fertig, doch *THE ROBE* kam auf Grund seines spektakulären Stoffes im September 1953 als erster CinemaScope-Film in die schnell umgerüsteten Kinos. Da beide Filme mit externem Vier-Kanal-Magnetton ausgestattet waren, konnten sie im Bildseitenverhältnis 2,66:1 projiziert werden. Die Tonspur wurde jedoch bald auf den Filmstreifen zurückverlegt, so dass sich das Format von 2,35:1 für CinemaScope, wie der von Fox patentgeschützte Markenname lautete, einbürgerte. Die vier 1953 von der Fox realisierten Scope-Filme waren so erfolgreich, dass die Gesellschaft ankündigte, nur noch in diesem Format zu produzieren. Über zweihundert Filme hat sie in diesem Format bis 1967 herstellen lassen. Die meisten grossen Gesellschaften folgten zumindest für einen Teil ihrer Produktionen zunächst mit einer

CinemaScope-Lizenz von Fox, später mit eigenen, vergleichbaren anamorphotischen Systemen, die etwa die Namen WarnerScope, Totalscope (in Italien), Dyaliscope und Franscope (in Frankreich), Sharpscope (Japan) oder Sovscope (UdSSR) trugen. Wesentlich verbessert wurde das CinemaScope dann vor allem durch die im Kamera- und Objektivbereich leistungsstärkere Panavision-Technik, die seit 1967 die Breitwandfilm-Produktion dominiert.

Die ersten CinemaScope-Filme setzen in Stoff und Inszenierung vor allem auf ihre spektakulären Sujets und den damit verbundenen dekorativen Schauwerten und Aktionen. Sie orientieren sich, wie die frühen Stummfilme, an einem naiven Schauvergnügen, einem Kino der Attraktionen. Henry Koster ist in *THE ROBE* nicht sehr darum bemüht, die Passionsgeschichte neu zu interpretieren, auch wenn die Erzählperspektive (aus der Sicht des römischen Tribuns, der Jesus ans Kreuz schlagen lässt und unter diesem Würfel spielt) unkonventionell ist. Vielmehr beherrscht Koster der Umstand, einen um fast fünfzig Prozent breiteren Filmraum füllen zu müssen. Das Bemühen, die breite Leinwand keinen Spalt breit unausgefüllt zu lassen, merkt man heute et-

Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass die ersten Scope-Filme Regisseuren anvertraut wurden, die eher einen ruhigen Schnittrhythmus und zentralperspektivischen Bildaufbau bevorzugten.

wa daran, dass die wenigen Nahaufnahmen vor einem neutralen Hintergrund (etwa wenn Richard Burton als Tribun Jean Simmons, seine Geliebte, im blaugrauen, konturlosen Nebel verlässt) wie ein Einschnitt wirken. Auch ein so erfahrener Regisseur wie Michael Curtiz neigt in *THE EGYPTIAN* (1954) dazu, im Zweifel noch eine Säule, ein Menschentableau oder einen gemalten Dekorprospekt des historischen Ägyptens zu setzen. Das Ausschmücken vor allem der Bildränder scheint ein wenig an Prinzipien der Triptychon-Malerei zu erinnern, doch leider erreichen nicht allzu viele Bilder der frühen CinemaScope-Filme die kompositorische Geschlossenheit dieser Tafelbilder. Auch in *THE EGYPTIAN* wirkt ein still dahintreibender kleiner Segler vor einer ruhigen Flusslandschaft in seiner unangestregten Bildpoesie auf den heutigen Betrachter intensiver als die kunsthandwerklichen Panoramen Palästinas oder römischer Paläste.

Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass die ersten Scope-Filme Regisseuren anvertraut wurden, die eher einen ruhigen Schnittrhythmus und zentralperspektivischen Bildaufbau bevorzugten, neben Koster und Curtiz etwa Vincente Minnelli, George Cukor oder Otto Preminger. Dessen

Musical *CARMEN JONES* (1954) weist mit durchschnittlich 43 Sekunden eine extrem lange Einstellungsverweildauer auf, die dem Zuschauer genügend Zeit gab, die hyperformatigen Bilder zu betrachten. Auch Minnelli liess in *BRIGADOON* mit durchschnittlich 26 Sekunden pro Einstellung beträchtliche Betrachtungszeit. Diese beiden Filme sind jedoch extreme Beispiele. Robert Aldrich bewies in *VERA CRUZ* (1955), dass auch in CinemaScope schnelle Schnittfrequenzen möglich sind. Und in den folgenden Jahren entwickelten sich die Scope-Schnittgewohnheiten hin zu einer Frequenz, die nur noch leicht über dem Standard anderer Filme lag. Richtig ist jedoch André Bazins frühe Bemerkung, dass im Breitwandfilm die artifiziellen Montageformen und -rhythmen in ihrer Bedeutung relativiert wurden. Ähnliches wäre vielleicht auch für einen Teil der Kamerabewegungen zu notieren. Und auch die Gross- und Nahaufnahmen büssen ein wenig von ihrer herausragenden Besonderheit ein, isolieren sie doch im breiten Format nicht mehr in dem Masse wie im normalen Massstab.

Ein wesentlicher Gestaltungsaspekt der Scope-Filme ist, angesichts der immensen Breite einem flachen Bildeindruck entgegenzuwirken



BIGGER THAN LIFE

So einfache Lösungen wie die Vervielfachung von Marilyn Monroe mit Hilfe von gestaffelten Spiegeln drängten sich nicht immer auf. Hier gelang es, die ganze Breite zu füllen und durch den witzigen Spiegeleffekt zumindest einen indifferenten Raumeffekt zu setzen.



HOW TO MARRY A MILLIONAIRE



DUEL IN THE SUN

und Plastizität, räumliche Suggestion und Tiefenschärfe nicht zu vernachlässigen. Dies bereitete bei den frühen Scope-Filmen wegen der dafür nur eingeschränkt verwendbaren 50mm-Objektive und der Körnigkeit des Filmmaterials durchaus Schwierigkeiten. So einfache Lösungen wie die Vervielfachung von Marilyn Monroe mit Hilfe von gestaffelten Spiegeln drängten sich nicht immer auf. Hier gelang es, die ganze Breite zu füllen und durch den witzigen Spiegeleffekt zumindest einen indifferenten Raumeffekt zu setzen. Neben den Aufmärschen und Audienzen in Königspalästen oder einem atemberaubenden Wagenrennen (wie in *THE ROBE*) ist vor allem die auf dem Diwan lang hingestreckte femme fatale zu einem Bildtopos von Scope-Filmen geworden. Noch Federico Fellini variierte ihn in *LA DOLCE VITA* (1960) auf seine Art. Etwas skeptischer glossierte Bosley Crowther in der New York Times diese Szenen anlässlich von *HOW TO MARRY A MILLIONAIRE*: «10,50 Meter von dieser süßen Blondine, wie sie hingestreckt auf einer 15 Meter langen Chaiselongue stereophonisch süsse Nichtigkeiten in einen Telefonhörer von 1,10 Meter schnurrt – das ist etwas, was genau dem heutigen Faible für al-

les Grosse entspricht.» Billy Wilder (der selbst mit *THE APARTMENT* einen wenig dimensionsangestregten Scope-Film gemacht hat) fügte dieser Einschätzung bei seinem Berlin-Besuch eine weitere Glosse bei: «CinemaScope ist gut, wenn Sie einen Film über das Leben von zwei Dackeln machen.» Ob Dackel oder mondäne Damen: Nicht nur dem Faible für alles Grosse, für das *bigger than life*, entspricht CinemaScope. Deutlich wurde auch, dass Film – trotz aller vordergründiger Genauigkeit im Detail – ein durch und durch am Künstlichen orientiertes Medium ist. Dass aber gerade in den Übersteigerungen der Charaktere, Gefühle, Konflikte, Tableaus, Bauten und Objekte etwas von ihrem Wesen kenntlich wird, was in den gewöhnlichen Mustern, Verläufen und organischen Formen wahrscheinlich nicht zu sehen ist.

Das Problem der zu sehr horizontal betonten Bilder und Aktionen schien sich vor allem bei Western nicht zu stellen, die vor überwältigenden Naturpanoramen spielen. Hier sah es so aus, als ob der Abbildungsgegenstand selbst das Format diktiert. *RIVER OF NO RETURN* (1954) präpariert dafür mit dem reissenden Fluss und den darüber sich erhebenden Felsen, auf denen Indianer pa-

trouillieren, ein perfektes Ambiente, zumal der Konflikt sowohl in seiner dramatischen wie örtlichen Entwicklung in horizontalen Bewegungen verläuft. Raoul Walsh war dies für *THE TALL MEN* (1958) nicht genug. Er hetzt nicht nur Clark Gable, Jane Russel und Robert Ryan mitsamt ihres Dreieckskonflikts in diese gewaltige Landschaft, sondern mit ihnen eine riesige Rinder- und Pferdeherde, die Flüsse und Berge überqueren muss, um schliesslich in einem Stampede den von Indianern gehaltenen Pass zu durchbrechen. Henry King waren in *THE BRAVADOS* (1958, einem interessanten Rache-Epos, in dem Gregory Peck recht brutal Selbstjustiz an fälschlich Verdächtigten übt) die Hügel und Täler der Sierra Nevada nicht tief und breit genug. Die kleine Kirche eines Dorfes liess er innen in den Dimensionen eines Domes bauen, um dem reuigen Peck in Form eines vom Altar herunterstehenden Pfarrers die Verwerflichkeit seiner Tat zu bestätigen und Absolution zu erteilen. Unübersehbar wurde vor allen in den Western auf die quantitativen Reize des Scope-Formats gesetzt.

Ob dazu auch Walshs merkwürdig ausdauernde Vorliebe, Jane Russel beim Ausziehen ihrer Schuhe und Strümpfe zu zeigen, gezählt werden

kann, ist allerdings zu bezweifeln. Erheblich genauer hat Preminger die Beziehung von Robert Mitchum und Marilyn Monroe in *RIVER OF NO RETURN* beobachtet. Im grossen Format sieht man endlich, wie er sie bei ihrem ersten Zusammentreffen distanziert umkreist, wenn er in einem grossen Bogen um ihre Bühne herumgeht, sie dabei jedoch nie völlig aus dem Blick verliert, obwohl er – auf der Suche nach seinem Sohn – des interessiert gegenüber ihrem wundervollen Song «One Silver Dollar» und ihrer kaum zu übersehenden Reize zu sein scheint.

Wie der Zusammenprall von mächtigen Breitwandeffekten und nahen, fast unscheinbaren Bildausschnitten eine ebenso differenzierte wie effektvolle Dramatik entfalten kann, hat Samuel Fuller mit *FORTY GUNS* (1957) gezeigt. Die urplötzlich aus der Tiefe des Bildes in einem weiten Bogen hereinbrechenden vierzig Reiter Barbara Stanwycks (die auf einem mächtigen Schimmel voranprescht) konstituieren bereits in der Anfangssequenz den Konflikt zu den harmlos auf einer Kutsche dahinfahrenden Männern, die ihrem gesetzlosen Regiment ein Ende bereiten werden. Fuller hat mit diesem Film die sich einschleifende Scope-Ästhetik gründlich reformiert.



THE ROBE

The First Production Filmed In
CINEMASCOPE
 You see it without the use of special glasses
 ... RICHARD HUTTON - JEAN SEVERIN - VICTOR MATTHEW - MICHAEL BERRY
 ... RICHARD HUTTON - JEAN SEVERIN - VICTOR MATTHEW - MICHAEL BERRY
 ... RICHARD HUTTON - JEAN SEVERIN - VICTOR MATTHEW - MICHAEL BERRY

Das Bemühen
 Henry Kisters,
 die breite
 Leinwand
 keinen Spalt
 breit unausge-
 füllt zu lassen,
 merkt man
 heute etwa

darin, dass die
 wenigen
 Nahaufnahmen
 vor einem
 neutralen
 Hintergrund wie
 ein Einschnitt
 wirken.



CARMEN JONES

Er nutzt Schwarzweiss, meidet vordergründige Bildopulenz zugunsten asketischer, fast geometrischer Bildlinien, er arbeitet mit kurzen Takes, harten Schnitten, scheut sich auch nicht vor extremen Draufsichten oder Einstellungswinkeln und bringt eine extreme Grossaufnahme der Augen des Regierungsagenten, die nicht nur seinen Duellgegner erstarren lässt. Die riesige Breite nutzt Fuller am eindringlichsten in einer eher kleinen Szene. Die Beerdigung eines Regierungs-marshalls zeigt er durch einen ganz langsamen Schwenk von der Witwe (die unmittelbar zuvor noch im Hochzeitskleid zu sehen war) auf den unendlich langen schwarzen Leichenwagen zu einem Baum am anderen Bildrand, an dem ein Sänger das Totenlied singt.

Mit ähnlich klar gegliederten Bildkompositionen, wenigen, aber genau gebauten oder beleuchteten (Symbol-)Objekten, abgezirkelten Bewegungen im Bild sowie kontrastreichen Farben oder Helldunkel gelingt es auch King Vidor in *DUEL IN THE SUN* und vor allem Nicholas Ray in *BIGGER THAN LIFE* (1956) und *PARTY GIRL* (1958) das Grossformat zu bändigen. Letzterer ist durch Hell und Dunkel, Farbe und Nichtfarbe (mit einem der Heldin zugeordneten kräftigen Rot als

Leitmotiv), durch Raumöffnungen und Verstellungen klar strukturiert. Besonders der Film von 1956 weist regelrecht hermetische Räume auf, in denen Treppen, Geländer oder Möbel James Mason den Weg in den Wahn und den Tötungsversuch des eigenen Sohns leiten. Als er dessen Tür öffnet, taucht Ray die gesamte breite Leinwand in ein ausfliessendes Rot. Er scheut sich nicht an anderer Stelle, breite Inseln im Bild oder an den Rändern in ein tiefes Dunkel zu tauchen. Bei den so choreographierten furiosen Tanznummern von Cyd Charisse in *PARTY GIRL* sticht ihre Erotik, Vitalität, aber auch ihre Bedrohung nur um so schärfer heraus.

Eine sinnfällige dramaturgische Staffelung des Raumes, der die monumentalen Charaktere, Handlungen und Konflikte spiegelt, misslingt überraschenderweise Fritz Lang und auch Douglas Sirk. Beide sind eigentlich gerade für ihre Raumbeherrschung, ihre atmosphärische Dichte in der Lichtsetzung und Dekorauswahl bekannt. Leider haben sie für ihre CinemaScope-Filme Stoffe gewählt (oder bekommen), die ihnen nicht sehr liegen. Entsprechend uninspiriert sind die Inszenierungen. Sirks *SIGN OF THE PAGAN* (1954) ist ein

Eine sinnfällige dramaturgische Staffelung des Raumes, der die monumentalen Charaktere, Handlungen und Konflikte spiegelt, misslingt überraschenderweise Fritz Lang.



PARTY GIRL

Hunnenfilm, der sich an den Attraktionen des historischen Spektakels (vor allem die brandschatzenden Reiterscharen) zu orientieren hatte und weniger an der Tragik individueller Konflikte. In *MOONFLEET* (1956) konnte Lang weder mit der doch sehr englischen Gothic-Novel-Stimmung und schon gar nicht mit der Erzählperspektive aus der Sicht eines Kindes etwas anfangen. Aus den Hügeln, schiefen Ebenen, Winkeln und Wirtshäusern einer schottischen Heidelandschaft, die Cedric Gibbons nur mit Routine ausstattete, wusste Lang nicht viel mehr Bildopulenz zu pressen als die üblichen spukhaften Entdeckungsgänge des Kindes oder ungelenke Fahrten mit und einen flauen Überfall auf eine Kutsche. Ein so bezwingendes Bild wie das von hinten und mit Untersicht aufgenommene majestätische Stoppen einer Kutsche wie in *DER MÜDE TOD* (1921) gelang ihm hier nicht.

Ausgewählte Scope-Filme

1953 **THE ROBE**
Regie: Henry Koster; Buch: Philip Dunne; Kamera: Leon Shamroy; Darsteller: Richard Burton, Jean Simmons, Victor Mature; Format: CinemaScope; Farbe: Technicolor

1953 **HOW TO MARRY A MILLIONAIRE**
Regie: Jean Negulesco; Buch: Nunnally Johnson; Kamera: Joe MacDonald; Darsteller: Marilyn Monroe, Betty Grable, Lauren Bacall, William Powell; Format: CinemaScope; Farbe: Technicolor

1954 **RIVER OF NO RETURN**
Regie: Otto Preminger; Buch: Frank Fenton; Kamera: Joseph LaSelle; Darsteller: Robert Mitchum, Marilyn Monroe, Rory Calhoun; Format: CinemaScope; Farbe: Technicolor

1954 **GARDEN OF EVIL**
Regie: Henry Hathaway; Buch: Frank Fenton; Kamera: Milton Krasner, Jorge Stahl jr.; Darsteller: Gary Cooper, Susan Hayward, Richard Widmark; Format: CinemaScope; Farbe: Technicolor

1954 **THERE'S NO BUSINESS LIKE SHOW BUSINESS**
Regie: Walter Lang; Buch: Phoebe und Henry Ephron; Kamera: Leon Shamroy; Darsteller: Ethel Merman, Donald O'Connor, Marilyn Monroe; Format: CinemaScope; Farbe: De Luxe

1955 **THE SEVEN YEAR ITCH**
Regie: Billy Wilder; Buch: Billy Wilder, George Axelrod; Kamera: Milton Krasner; Darsteller: Tom Ewell, Marilyn Monroe, Evelyn Kayes; Format: CinemaScope; Farbe: De Luxe

1955 **THE TALL MEN**
Regie: Raoul Walsh; Buch: Sidney Boehm, Frank Nugent; Kamera: Leo Tover; Darsteller: Clark Gable, Jane Russell, Robert Ryan; Format: CinemaScope; Farbe: De Luxe



PIERROT LE FOU

1955 LOLA MONTES

Regie: Max Ophüls; Buch: Max Ophüls, Jacques Natanson, Annette Wademant, Franz Geiger; Kamera: Christian Matras; Darsteller: Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook; Format: CinemaScope; Farbe: Eastmancolor

1956 BIGGER THAN LIFE

Regie: Nicholas Ray; Buch: Cyril Hume, Richard Maibaum; Kamera: Joe MacDonald; Darsteller: James Mason, Barbara Rush, Walter Matthau; Format: CinemaScope; Farbe: De Luxe

1957 FORTY GUNS

Regie und Buch: Samuel Fuller; Kamera: Joseph Biroc; Darsteller: Barbara Stanwyck, Barry Sullivan, Dean Jagger; Format: CinemaScope; Schwarzweiss

1957 THE TARNISHED ANGELS

Regie: Douglas Sirk; Buch: George Zuckerman; Kamera: Irving Glassberg; Darsteller: Rock Hudson, Robert Stack, Dorothy Malone; Format: CinemaScope; Schwarzweiss

1958 PARTYGIRL

Regie: Nicholas Ray; Buch: George Wells; Kamera: Robert Bronner; Darsteller: Robert Taylor, Cyd Charisse, Lee J. Cobb; Format: CinemaScope; Farbe: Metrocolor

1958 GIGI

Regie: Vincente Minnelli; Buch: Alan Jay Lerner; Kamera: Joseph Ruttenberg; Darsteller: Leslie Caron, Maurice Chevalier, Louis Jourdan; Format: CinemaScope; Farbe: Metrocolor

1958 KAKUSHI TORIDE NO SAN-AKUNIN (DIE VERBORGENE FESTUNG)

Regie: Akira Kurosawa; Buch: Shinobu Hashimoto, Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Akira Kurosawa; Kamera: Kazuo Yamasaki; Darsteller: Toshiro Mifune, Misa Uehara, Takashi Shimura; Format: Tohoscope; Schwarzweiss

1959 LA DOLCE VITA

Regie: Federico Fellini; Buch: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi; Kamera: Otello Martelli; Darsteller: Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée; Format: Totalscope; Schwarzweiss

1960 THE APARTMENT

Regie: Billy Wilder; Buch: Billy Wilder, I. A. L. Diamond; Kamera: Joseph LaSelle; Darsteller: Jack Lemmon, Shirley MacLaine, Fred MacMurray; Format: Panavision; Schwarzweiss

1961 L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD

Regie: Alain Resnais; Buch: Alain Robbe-Grillet; Kamera: Sacha Vierny; Darsteller: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff; Format: Dyaliscope; Schwarzweiss

1961 JULES ET JIM

Regie: François Truffaut; Buch: François Truffaut, Jean Gruault; Kamera: Raoul Coutard; Darsteller: Jeanne Moreau, Oscar Werner, Henri Serre; Format: Franscope; Schwarzweiss

1963 LE MÉPRIS

Regie und Buch: Jean-Luc Godard; Kamera: Raoul Coutard; Darsteller: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance; Format: Franscope; Farbe: Technicolor

1965 PIERROT LE FOU

Regie und Buch: Jean-Luc Godard; Kamera: Raoul Coutard; Darsteller: Jean-Paul Belmondo, Anna Karina; Format: Techniscope; Farbe: Eastmancolor

Den Eindruck des walisischen Kinogängers fand ich durch Hilfe von Martin Erlenmaier bei Derek J. Southall: CinemaScope. In: Focus on Film 31, Nov. 1978. Hier findet sich auch eine Filmographie zumindest der CinemaScope-Filme der Fox.

Die Angaben zu den Einstellungslängen früher Scope-Filme wurden der lesenswerten, ungemein materialreichen Technik- und Stilgeschichte von Barry Salt: Film Style and Technology. History and Analysis entnommen. Das bisher einzigartige Werk gibt einen Überblick über die Verschränkungen der technischen und ästhetischen Entwicklung des Films. Es offeriert daneben eine Vielzahl von statistischen und analytischen Befunden, die es erstmals erlauben, sich den filmsprachlichen Standards einer Zeit begründet anzunähern. Salts Buch ist gerade in einer erweiterten zweiten Auflage bei STARWORD, 3 Minford Gardens, London W14 0AN, erschienen.

Bei der diesjährigen Retrospektive der Berliner Filmfestspiele waren von über sechshundert CinemaScope-Filmen fünfundfünfzig (überwiegend aus den fünfziger Jahren) zu sehen, von denen jedoch leider nur acht original Scope-Kopien waren.

Anlässlich der Retrospektive ist eine Dokumentation erschienen: Helga Belach/Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): CinemaScope. Zur Geschichte der Breitwandfilme. Berlin, Volker Spiess, 1993, 247 Seiten. Der Band enthält eine lesenswerte (Technik-)Geschichte der Breitwandfilme nebst einem Glossar der verschiedenen Systeme (von Gert Koshof), einige wenige, schlecht übersetzte zeitgenössische Texte zum CinemaScope (unter anderen von Jean Negulesco und Eric Rohmer), fünf übergreifende Essays und 58 Filmbesprechungen, die nicht immer dem vom Buch nahegelegten Betrachtungswinkel stringent folgen. Anmerkungen fehlen in diesem Buch ebenso wie eine Filmographie und eine Literaturliste.

Celui qui doit mourir

PETER'S FRIENDS

von Kenneth Branagh

Nicht, dass Vergleichbares nicht schon da und dort im Kino zu sehen gewesen wäre. Zuletzt war das zum Beispiel, meiner Erinnerung nach, in *LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN* der Fall (aber mir kommt auch der etwas entferntere *L'INVITATION* wieder in den Sinn). In jenem denkwürdigen kanadischen Film (um vom Schweizer Beispiel nun einmal nicht weiter zu reden) versammeln sich, wie jetzt in dem englischen von Kenneth Branagh, einige sozial Privilegierte – typische Erstwelt-Menschen, denen eigentlich alles ein bisschen leichter fallen müsste – für einige Zeit bei einem der Ihren auf dem Lande.

Es wird ein bisschen gefeiert, etwelches getrunken, es wird viel geredet. Man lernt einander kennen oder wieder kennen oder je nachdem auch ganz anders kennen. Die Gruppe ist, wiewohl keineswegs neu gebildet,

nur scheinbar vertraut und stabil. In Wahrheit unterliegt sie von jeher ständiger überraschender Veränderung. Zehn Jahre sind es zum Beispiel in *PETER'S FRIENDS* her, dass man sich nach einer Abschlussfeier geschlossen hat fotografieren lassen. In der Zwischenzeit sind die Kontakte keineswegs so spontan und lebendig gewesen, wie alle es einander versprochen hatten. Wieso man sich eigentlich wieder treffe, ist nicht die erste Frage, die gestellt wird, aber es ist sehr wohl eine der letzten. Man mustert einander neugierig. Wer will da eigentlich was von wem erreichen?

Divergenz der Rollen

Es kommt beim Wiedersehen natürlich zum Vorschein, dass die ganze saturierte Kultiviertheit, der ostentative Wohlstand, der scheinba-

re oder tatsächliche Erfolg im Leben zwar nichts Verachtenswertes sind. Aber sie vermögen doch nicht mehr als eine täuschende Fassade zu bilden, und alle schönen Vorrechte helfen ihren Inhabern letztlich nicht wirklich aus einer gewissen Hilflosigkeit heraus. Der Ton, auf dem sich das alles abspielt, ist überwiegend komödiantisch, und das ist nicht zuletzt auch darum der Fall, weil in den Kreisen der bewussten Art der Humor als Bildungsausweis traditionell besonders hoch geschätzt wird. Aber immer wieder schlägt die gepflegte Leichtigkeit, alles Spielerische, die saloppe Fitness in betretenen Ernst um, und ungebeten tritt das ganz und gar nicht Komische, weder individuell noch sozial Erwünschte im Leben jedes einzelnen zutage. So gesehen, wird die Spannung aus der Divergenz der beiden Rollen bezogen, die jeder einzelne



wechselnd einnimmt, indem er nämlich die eine seinem Privatbereich vorbehält, die andere seiner weiteren Umgebung.

Und unbeirrbar strebt dann die Tragikomödie auf die Frage zu, die still – und kaum je von jemandem freiwillig aufgeworfen – über jeder Gruppe schwebt, nämlich der, welcher aus der Mitte der Versammelten wann als erster nicht mehr zu dem Kreis wird gehören können. Der eine oder andere kommt ganz einfach dadurch abhanden, dass er sich unmöglich macht und sich entweder selber entfernt oder entfernt wird. Denn die Gruppe will sich ja immer teilen, im Grenzfall sogar auflösen und ähnlich den zehn kleinen Negerlein mindestens jemanden ausgrenzen. Aber darüberhinaus muss dann auch immer einer ganz schicksalhaft «celui qui doit mourir» sein, früher oder später, und dem Leben überhaupt verloren gehen. Wen also holt er sich, wenn es ihn, den Sensenmann, gelüstet?

Dem Ableben geweiht ist aber in solchen Situationen kaum je einer der Abgänger. Im Gegenteil, das Entsetzliche am Tod, der da vorspricht wie in einer Poeschen Novelle, ist gerade, dass er sich jemanden aus dem scheinbar festen Bestand des Kreises aussucht. Die randständigen Figuren hingegen, die den Kern vielleicht nur

kurz gestreift haben und die jetzt lieber wieder ihrer eigenen Wege gehen, sind eher die Zäheren mit der höheren Lebenserwartung, die Seichtereren vielleicht auch, denen's weniger ausmacht. Wessen Tage aber schon gezählt scheinen, der bleibt der Gruppe solange erhalten (und sie vielleicht auch ihm), als er sich selbst noch erhalten bleibt. Er sucht und braucht die andern, und vielleicht zum ersten Mal können sie dieses Bedürfnis nun auch verstehen.

Ensembleleistung

Branagh lässt offen, ob Peters Freunde nicht nur die fällige Bestürzung und die erwartete Anteilnahme zeigen, sondern sich auch über den ersten Schock hinaus werden bewähren können. Dieses weitere Kapitel des Dramas aufschlagen zu wollen, hiesse zweifellos, dass die Einheit des Ortes und der Zeit zu sprengen wäre, die einigermaßen strikt eingehalten ist. Das grundlegende Thema des Films ist die Freundschaft, und zwar im doppelten Sinn, nämlich als hoffnungsloser Fall und lauter vergeudete Zeit wie auch als einer der raren wahren Werte im Leben. Doch aktualisiert sich auf die kurze Sicht immer nur die eine, die skeptisch stimmende Seite. Erst die Jahre können zeigen, ob

es mehr als einer – als eben der eine bewusste – wirklich ernst gemeint hat.

Es braucht im übrigen keiner einem frühen Tod bestimmt zu sein, um die Freunde ernsthaft als Rückhalt zu benötigen. Der eine oder andere stellt im Verlauf des Stücks fest, dass es durchaus genügt, gerade wieder einmal einen schwereren Fehler zu begehen: zum Beispiel in einer aussichtslosen Liebesbeziehung zu verharren oder sich von Schuldgefühlen wegen einer unglücklichen, aber schon zurückliegenden Geschichte überwältigen zu lassen. Die stumme Missbilligung, die von der Gruppe in derlei Fällen ausgeht, tut garantiert ihre Wirkung.

Vom Shakespeare-Drama HENRY V und dem Thriller DEAD AGAIN her ist bekannt, was für ein höchst formbewusster Regisseur Kenneth Branagh sein kann. Bei PETER'S FRIENDS steckt er, beweglich wie alle wahrhaft Begabten, statt in Kamera und Schnitt fast den gesamten inszenatorischen Aufwand, wie es auf dem Theater der Brauch ist, in die Kohärenz der Schauspielertuppe. Wieder ist sie mit dem kurzgewachsenen Briten persönlich und mit seiner nach Komödiantinnenart stets gutgelaunten, bisweilen clownesken Gattin Emma Thompson prominent besetzt. Dennoch wird das



Bestreben spürbar, diesmal niemandem einen Star-Rang zuzugestehen. Homogenität des Ensembles, ja demonstrative demokratische Gleichheit sind die gefragten Qualitäten.

Was die Besetzung (über alle andern Vorzüge von Stück und Inszenierung hinaus) vor allem virtuos beherrscht, ist das flinke Umschlagenlassen der kollektiven Spannungen und Stimmungen, die zwischen Ausgelassenheit, Gelangweiltsein, Peinlichkeit, Betrübnis und Schock schwanken. Heikel-komplexe Situationen werden da durchexerziert, die spürbar den Beteiligten selbst nur allzu gut aus dem eigenen bürgerlichen Heldenleben geläufig sind. Alle wissen, was es heisst, in einer Truppe einen bestimmten Part spielen und in einer Gruppe, den allgemeinen Erwartungen entsprechend, einen bestimmten einzelnen verkörpern zu müssen; was es heisst, sich mit einer Truppe oder Gruppe gegen einen einzelnen zu wenden oder sich auch einmal (seltener) für ihn einzusetzen. Ob in der Kunst oder in der Realität, die Schwierigkeiten sind mindestens teilweise die gleichen.

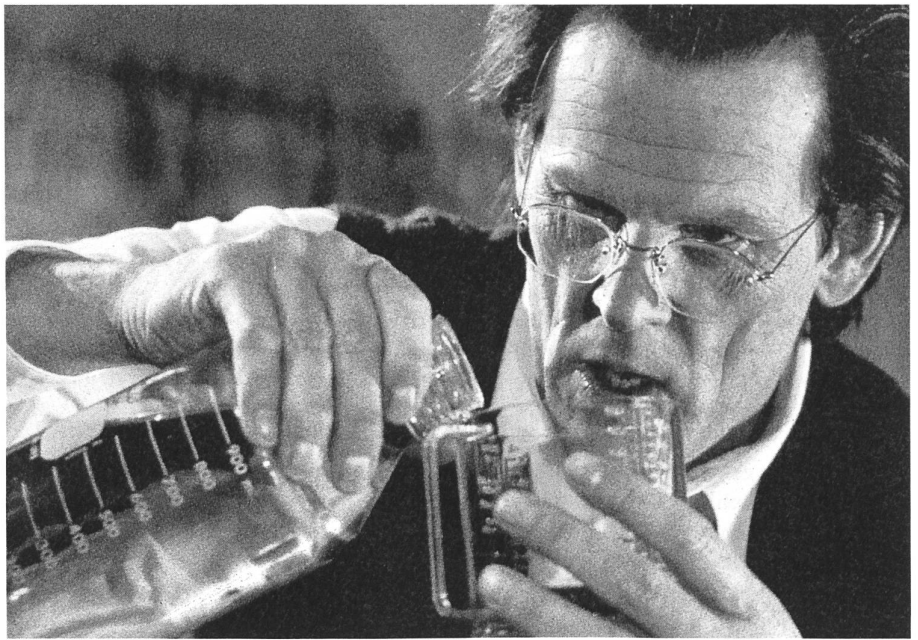
Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu PETER'S FRIENDS:
Regie: Kenneth Branagh; Buch: Rita Rudner, Martin Bergman; Kamera: Roger Lanser; Kamera-Assistenz: Gary Turnbull, Simon Starling, Toby Plaskitt, Angela Conway; Schnitt: Andrew Marcus; Ausstattung: Tim Harvey; Kostüme: Susan Coates; Make-up: Peter Frampton; Frisuren: Martin Samuel; Musik: Jacques Offenbach «Orpheus in der Unterwelt», «The Way you look tonight»; «Everybody Wants to Rule The World» von Tears for Fears, «My Baby Just Cares For Me» von Nina Simone, «You're My Best Friend» von Queen, «Girls Just Want to Have Fun» von Cyndi

Lauper, «Hungry Heart» von Bruce Springsteen, «Don't Get Me Wrong» von den Pretenders, «What's Love Got to Do With It» von Tina Turner, «Give Me Strength» von Eric Clapton, «Let's Stay Together» von den Pasadenas, «Rio» von Michael Nesmith, «As the Days Go By» von Daryl Braithwaite; musikalische Leitung: Gavin Greenaway; Ton: David Crozier. Darsteller (Rolle): Hugh Laurie (Roger), Imelda Staunton (Mary), Stephen Fry (Peter), Emma Thompson (Maggie), Kenneth Branagh (Andrew), Alphonsia Emmanuel (Sarah), Rita Rudner (Carol), Phyllida Law (Vera), Alex Lowe (Paul), Tony Slattery (Brian), Richard Briers (Peters Vater),

Alex Scott (Paul), Edward Jewesbury (Peters Anwalt), Hetta Charnley (Frau im Flughafen), Annie Davies (Babysitter), Magdalena Buznea (Katzensitter), Chris Pickles (Chauffeur), Nicki Wright (Miranda - Brians Frau), Bill Parfitt (Ben, 1 Jahr alt). Produktion: Renaissance Films Production; Samuel Goldwyn Company in Zusammenarbeit mit Channel Four Films; Produzent: Kenneth Branagh; ausführender Produzent: Stephen Evans; Co-Produzent: Martin Bergman. Grossbritannien 1992. Farbe: Technicolor, Dauer: 101 Min. CH-Filmverleih: Monopole Pathé Films, Zürich.





Leidensprüfung

LORENZO'S OIL
von George Miller



1983 kehren der Ökonom Augusto Odone und seine Frau Michaela mit ihrem vier Jahre alten Sohn Lorenzo nach einem dreijährigen Aufenthalt in Ostafrika an den Sitz der Weltbank zurück. Ende 1983 gibt es erste Anzeichen dafür, dass mit Lorenzo irgendetwas nicht in Ordnung ist: Er hat unkontrollierte Wutausbrüche und epileptische Anfälle. Im Frühjahr 1984 diagnostizieren die Ärzte bei ihm Adrenoleukodystrophie (ALD), eine äusserst seltene, mütterlicherseits vererbte Krankheit, die den Fetthaushalt des Blutes aus dem Gleichgewicht bringt, was sukzessiv zur vollständigen Lähmung des Nervensystems und, innerhalb von zwei Jahren, zum Tode führt.

Lorenzos Eltern wollen sich mit dieser Tatsache nicht einfach abfinden. Sie informieren sich auf eigene Faust über die dazumal nur wenig erforschte Krankheit und organisieren schliesslich im November 1984 das erste ALD-Symposium, an dem Wissenschaftler aus aller Welt ihre Erfahrungen austauschen. Im April 1985 hat Augusto Odone die zündende Idee: man muss dem Jungen eine reine ungesättigte Fettsäure zuführen, um seinen Fetthaushalt wieder auszugleichen. Der Londoner Biochemiker Don Suddaby gewinnt die Substanz aus raffiniertem Rapsöl. Im September 1986 wird das Öl Lorenzo erstmals verabreicht. In der Folge normalisieren sich die Blutwerte, der weitere Krankheitsverlauf kann aufgehalten werden.

Die Geschichte hat sich tatsächlich zugetragen. Sie ist eine jener "true stories", mit denen Hollywood so gerne hausieren geht, um immer wieder aufs neue zu demonstrieren, dass das Leben selbst die unglaublichsten Geschichten schreibt. Reality-Cinema sozusagen, nur eben professionell ausgeleuchtet und im

Breitleinwandformat. Lorenzos Schicksal ist aber auch jenes – und ich meine das nicht pietätlos, sondern versuche lediglich, die Dinge aus der Warte eines kühl kalkulierenden Studiobosses zu sehen –, das sehr publikumswirksam ist: Ein Kind, das hilflos einer heimtückischen Krankheit ausgeliefert ist, und ein Elternpaar, das sämtliche Hebel in Bewegung setzt, um sein Kind zu retten, sind der Stoff, der die Zuschauer zu Tränen rührt und die Kassen klingeln lässt.

Zumindest in der Theorie. Praktisch nämlich hat George Miller den Fall zu einem Film verarbeitet, der nur selten ans Herz, dafür um so mehr an die Nieren geht. Mit Hollywood-Geldern, aber fernab der Hollywood-Maschinerie (es wurde hauptsächlich in der Umgebung von Pittsburgh gedreht) hat der MAD-MAX-Vater und früher selbst einmal praktizierende Arzt erstaunlicherweise einen medizinischen Report realisiert, der peinlich genau Protokoll führt über die Abfolge der Ereignisse, der den Betrachter mit wissenschaftlichen Erklärungen bombardiert und der kein falsches Mitleid erweckt. LORENZO'S



OIL ist die spröde, in ihrer Konsequenz beeindruckende Chronik eines angekündigten Todes und der Anstrengungen, die es alle Beteiligten kostet, damit dieser Tod nicht eintritt.

Wie wenig Miller mit dem beim Thema Kranksein oder Sterben sonst üblichen US-Betroffenheitskino am Hut hat, wie nüchtern er die Zuschauer mit den Fakten konfrontiert, veranschaulicht besonders die Szene, in der Augusto und Michaela Odone erfahren, wie es um ihren Jungen tatsächlich steht. Sowenig, wie der Arzt um den heißen Brei herumredet und nach beschönigenden oder tröstlichen Worten sucht, verklärt der Film den schmerzlichen Augenblick, etwa durch die Untermalung mit sentimentaler Musik. Vielmehr vergegenwärtigt er ihn mit schneidender Kälte als das, was er für die Odone vermutlich war (und wohl auch für alle anderen Eltern an ihrer Stelle gewesen wäre): die Verlesung eines Todesurteils.

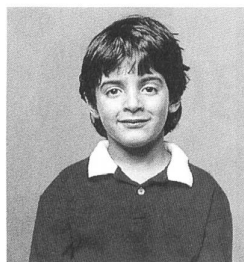
Bezeichnend an dieser Szene ist auch, dass dem Zuschauer die Reaktion der Eltern auf die Diagnose geschildert wird, jene des Direktbetroffenen aber (sofern man ihm denn

überhaupt die Wahrheit gesagt hat) vorenthalten bleibt. Millers Interesse am Schicksal Lorenzos ist in erster Linie dasjenige eines Mediziners, für den eine noch weitgehend unbekannte Krankheit eine fachliche Herausforderung darstellt. Nicht, was es für den Jungen bedeutet, an einer als unheilbar geltenden Krankheit allmählich zugrunde zu gehen, ist für Miller von Belang, sondern wie ihm zu helfen ist. Daher ist es nur verständlich, wenn der Film wenig auf Lorenzo eingeht und ihn wie ein Forschungsobjekt, ja beinahe wie ein Versuchskaninchen behandelt, anhand dessen gezeigt werden soll, wie weit es Menschen bringen, wenn sie sich für eine Sache einsetzen.

Womit klar ist, wer die wahren Helden von LORENZO'S OIL sind: die Eltern, die nicht locker lassen und sich durch nichts und niemanden beirren lassen, bis sie ihr Ziel erreicht haben. Ihre verbissene Suche nach einer Heilungsmethode für ihren Sohn ist der Motor der Handlung und verwandelt das quasiauthentische Dokudrama streckenweise in einen packenden medizinischen Krimi, ohne dass darunter

die Faktentreue zu leiden hat: Jeder erfahrene Kriminalist weiss, dass nur, wer den Sachverhalt eines Falles genauestens studiert, der Lösung des Rätsels auf die Spur kommt. Miller wird bei der medizinischen Enquete um Leben und Tod nicht nur zu einer Art Assistent, der ganz im Dienste der Odone steht, sondern auch zu einem Verbündeten. Insbesondere dort, wo Lorenzos Eltern gegen die festgefahrene Denkweise der Medizinwissenschaft Sturm laufen, scheinen sie Miller geradezu aus dem Herzen zu sprechen.

Setzt der Film auch inhaltlich nur spärlich emotionale Höhepunkte – formal ist er dafür um so mehr darauf bedacht zu emotionalisieren. Und zwar mit einer ungeheuer dynamischen, expressiven Bildsprache, wie man sie in einemammerspielartigen menschlichen Drama eigentlich nicht erwarten würde. Da merkt man, dass Miller von einem Genre herkommt, das vorwiegend in Bildern denkt. Der Anfang ist in dieser Hinsicht ein Muster- und Meisterbeispiel: Der Film nimmt sich – abgesehen von einigen Szenen aus Ostafrika noch während



des Vorspanns – keine Zeit für eine Exposition. Statt dessen fährt er gleich mit den ersten Krankheitssymptomen ein – Schlag auf Schlag, in kurzen Einstellungen und in extrem kurzen Brennweiten, die plastisch vor Augen führen, wie fremd Lorenzo seinen Eltern wird; mit Aufnahmen aus der Schräge zudem, die deutlich machen, dass die Verhältnisse nie mehr so sein werden wie früher.

Später dann, nach der Krankheitsdiagnose, verlangsamt sich das Tempo in zunehmendem Masse (entsprechend dem Verlauf der Krankheit), neigt der Film auch da und dort etwas allzu sehr zu faktischer Breite. Doch der innere Drive, die Ruhelosigkeit bleiben durch die sinnige Strukturierung der Geschichte in knappe Szenen, die am Ende jeweils ins Schwarze abgeblendet werden, erhalten.

Wenn *LORENZO'S OIL* dennoch nicht restlos überzeugt, dann deshalb, weil die Wirklichkeitsnähe, die Miller anstrebt (und noch zusätzlich dadurch untermauert, dass zum Beispiel der Forscher Don Suddaby sich selbst verkörpert), immer wieder untergra-

ben wird. Zum einen durch die affektierte Art samt einstudiertem italienischem Akzent, mit der Nick Nolte Lorenzos Vater spielt, so dass dieser lächerlich, wie ein Hofnarr der Medizin, dasteht. Und zum anderen durch die vage Religiosität, die der Geschichte förmlich aufgefropft wird. Indem einzelne Szenen mit Kirchengesängen unterlegt sind, erhält der Schicksalsschlag von Lorenzos Krankheit fast unweigerlich etwas Gottgewolltes. Er wird zu einer Leidensprüfung, die es zu bestehen gilt. So gesehen, könnte man sogar sagen, der Film lege die Passionsgeschichte neu aus. Nur eben: Erweist Miller der Sache, dem vorbildlichen Kampf gegen das schier Unmögliche, nicht einen Barendienst, wenn er die Odones heiligspricht?

Roland Vogler

Die wichtigsten
Daten zu *LORENZO'S OIL* (*LORENZO'S ÖL*):
Regie: George Miller;
Buch: George Miller,
Nick Enright;
Kamera: John Seale,
A.S.C.; Kamera-
Assistenz: Brian W.
Armstrong; Schnitt:
Richard Francis-
Bruce, Marcus
D'Arcy, Lee Smith;
Ausstattung: Kristi
Zea; Art Directors:
Dennis Bradford,
John Wingrove;
Kostüme: Colleen
Atwood. Ton: Lee
Smith.
Darsteller (Rolle):
Nick Nolte (Augusto
Odone), Susan
Sarandon (Michaela
Odone), Peter
Ustinov (Professor
Nikolais), Kathleen
Wilhoite (Deirdre
Murphy), Gerry
Bamman (Doktor Ju-
dalon), Margo
Martindale (Wendy
Gimble), James
Rebhorn (Ellard
Muscatine), Ann
Hearn (Loretta
Muscatine), Maduka
Steady (Omouri),
Noah Banks, Michael
Haider, Christin
Woodworth, Billy
Amman, E. G. Daily,
Zack O'Malley
Greenburg (Lorenzo),
Don Suddaby (sich
selbst).
Produktion:
Universal; Produ-
zenten: Doug
Mitchell, George
Miller; ausführender
Produzent: Arnold
Burk. USA 1992.
Farbe, Dauer: 135
Min. CH-Verleih:
UIP, Zürich; D-Ver-
leih: Universal,
Frankfurt am Main.

«Ich war mehr an der emotionalen Reise der Charaktere interessiert.»

Gespräch mit George Miller

FILMBULLETIN Zwischen den MAD-MAX-Actionspektakeln, mit denen Sie bekannt geworden sind, und LORENZO'S OIL liegen Welten. Was hat Sie zum "Kurswechsel" bewogen?

GEORGE MILLER Eigentlich ist LORENZO'S OIL gar nicht so weit von den MAD-MAX-Filmen entfernt. Ich habe mich immer schon sehr für die «heroische Reise» interessiert, wie sie Joseph Campbell (ein amerikanischer Mythologe, 1904 – 1987, Autor unter anderem von «The Power of Myth» und «The Hero with a Thousand Faces») beschreibt. Und in einem geistigen Sinne handelt LORENZO'S OIL von einer ebensolchen Reise, ausser dass die Szenerie eine ganz andere ist. Das hat mich hauptsächlich an dem Stoff fasziniert: eine gute Story mit einer heroischen Dimension. Jemand hat mir gesagt, LORENZO'S OIL sei die MAD-MAX-Version für Erwachsene, und ich glaube, das stimmt. Es ist sicher ein Erwachsenenfilm.

Auch im wirklichen Leben führen die Menschen im wesentlichen ja ein – im klassischen mythologischen Sinn – heroisches Leben. Sehen Sie sich nur einmal Lorenzos Eltern an: Sie sind in gewisser Weise Aussenseiter, die durch die Krankheit ihres Sohnes in ein Abenteuer verwickelt werden, die ein Niemandsland betreten, über das sie rein gar nichts wissen. Sie bestehen schreckliche und unglaubliche Abenteuer, bis sie an den Punkt gelangen, wo man sie auffordert, doch endlich aufzugeben. Sie aber schaffen es irgendwie, nicht egoistisch zu sein, und rafften sich nochmals auf und gehen einen Schritt weiter, bis sie den entscheidenden Durchbruch geschafft haben. Und zwar nicht für sich selber, sondern für den Rest der Welt. Das

nenne ich eine «heroische Reise».

FILMBULLETIN Wenn Sie sagen, Sie hätten mit LORENZO'S OIL einen Erwachsenenfilm gedreht, heisst das, dass Sie nun die Nase voll haben von Actionfilmen?

GEORGE MILLER Nein. Mein nächster Film beinhaltet eine Menge Action. (Zögert und überlegt lange.) Einer der Gründe, weshalb es mich zu den MAD-MAX-Filmen hingezogen hat, ist ja, dass ich mich schon immer mit Gewalt und unserem Umgang damit beschäftigt habe. Aber abgesehen davon: ich interessierte mich früher für die Syntax von Filmen rein um ihrer selbst willen und dachte, dass die Bildsprache in Verfolgungs- und Actionfilmen eben am perfekten zum Ausdruck käme. Erst später begann ich mich dann auch für die Handlung und die Darstellung zu interessieren. Und heute reizt mich vermutlich am meisten das Drehbuchschreiben, weil es etwas vom Geheimnisvollsten und Schwierigsten ist. Niemand kennt sich da wirklich aus.

FILMBULLETIN Wie haben Sie denn das Drehbuch zu LORENZO'S OIL erarbeitet?

GEORGE MILLER Am Anfang stand ein Artikel in der «Sunday Times» über Lorenzos Schicksal. Darauf sind Nick Enright und ich nach Washington geflogen, um mit den Odone zu sprechen. Wir sind alle Akten durchgegangen, die in den letzten acht bis zehn Jahren zum Fall angelegt worden sind. Dann haben wir während rund vier Monate alle Ärzte interviewt und viele andere Eltern von Kindern mit ähnlichen Krankheitsbildern. Wir haben mit Biochemikern gesprochen, mit praktisch jedem, der ein Experte auf dem Gebiet ist. Nach diesen Recherchen haben wir schliesslich

mit dem Drehbuch begonnen.

FILMBULLETIN War Ihnen Ihr Medizinstudium eine grosse Hilfe beim Drehbuchschreiben? Ich meine, es ist ja schon auffallend, wie anschaulich es Ihnen gelingt, selbst die kompliziertesten Vorgänge des menschlichen Organismus zu erklären.

GEORGE MILLER Das ist interessant: Als ich die Geschichte zum erstenmal gelesen hatte, war ich auf Grund der Tatsache, dass ich selbst Arzt bin, ein wenig skeptisch. Als wir dann aber mit den Recherchen begannen und merkten, dass alles wahr ist, war für uns gleich klar, dass das ein Stoff ist, der für das Kino wie gemacht scheint: eine medizinische Detektivstory, in deren Verlauf Lorenzos Eltern eine Entwicklung durchlaufen von vollkommener Ignoranz hin zu einem beachtlichen Wissensstand. Wir brauchten im Grunde also nur den Odone zu folgen, wie sie das Rätsel der Krankheit ihres Sohnes lösen, und schon hatten wir eine packende Handlung.

Gerade da ich Medizin studiert hatte, wusste ich aber auch, dass es in der Wissenschaft stets um Erläuterung und um Vereinfachung geht. Es bringt nichts, sich hinter hochtrabenden Worten zu verstecken. Man muss sich Modelle ausdenken, muss ein Problem assoziativ anpacken, um es lösen zu können. Die Idee mit dem Spülbecken zum Beispiel (ein Modell dafür, wie der Fettsäuregehalt in Lorenzos Blut buchstäblich bachab geht) stammt nicht von mir, sondern von Augusto Odone selbst. Auf diese Weise ist er das Problem angegangen. Oder nehmen Sie das Modell mit den Büroklammern (um die Fettsäurenkette zu veranschauli-



SUISSIMAGE

SUISSIMAGE
Société suisse pour
la gestion des droits
d'auteurs d'œuvres
audiovisuelles

**Vos contrats:
avec nous,
un jeu d'enfant!**

Nous proposons des contrats-types portant sur tous les secteurs de l'activité cinématographique (scénario, réalisation, achat de droits, coproduction).

Adressez-vous à notre bureau romand à Lausanne: les modèles de contrat sont gratuitement à votre disposition.

SUISSIMAGE
Neuengasse 23
Postfach
3001 Bern
Tel. 031/21 11 06
Fax 031/22 21 04

SUISSIMAGE
bureau romand
rue St-Laurent 33
1003 Lausanne
Tél. 021/23 59 44
Fax 021/23 59 45



chen): Auch das ist im Prinzip eine Erfindung Augustos. Seine Analogie war nur etwas komplexer, und ich dachte, Büroklammern seien allgemeinverständlicher und einfacher.

FILMBULLETIN Sie haben vorhin gesagt, LORENZO'S OIL sei für Sie eine «medizinische Detektivstory». Ist das der Grund für den ungewöhnlich dynamischen, visuell fesselnden Einstieg in den Film?

GEORGE MILLER Irgendwie muss ich ja das Interesse des Publikums wecken.

FILMBULLETIN Wieso ändern Sie dann Ihre Strategie nach der Diagnose von Lorenzos Krankheit und werden in Ihren filmischen Ausdrucksmitteln wieder konventioneller?

GEORGE MILLER Ich wollte, dass der Stil Schritt für Schritt widerspiegelt, was die Odone durchmachen. Deshalb wird der Film nach der Diagnose stiller und klaustrophobischer.

Ausserdem war es von Anfang an meine Absicht, Lorenzo abzusondern. Für viele seiner Dialogstellen und all sein Schreien benutzte ich die Stimme einer Frau, die sonst Kindercartoons synchronisiert. Wenn man den Film genau anschaut, sieht man von Lorenzo eigentlich gar nicht so viel.

FILMBULLETIN Bezeichnenderweise fährt die Kamera in der ersten Szene nach dem Vorspann, die Michaela Odone mit ihrem Sohn in Washington zeigt, nicht auf das Kind zu, sondern auf die Mutter.

GEORGE MILLER Genau. Der Film handelt ja von der Desintegration eines Kindes. Kommt hinzu, dass ich mit meinem Film unter anderem die Frage aufwerfen wollte, ob der kranke Lorenzo noch als ein Lebewesen im eigentlichen Sinne betrachtet werden kann. Es gibt selbst heute noch Leute, die Lorenzo ansehen und sagen: Was ist denn das überhaupt noch für ein Leben? Ich weiss aber von Lorenzo selbst, dass er leben möchte; ich weiss auch, dass seine Eltern wollen, dass er lebt. Der Zustand von Lorenzos Leben ist besser als derjenige vieler anderer Kinder auf der Welt.

FILMBULLETIN Indem Sie die Person Lorenzos wie ausklammern, verunmöglichen Sie es dem Zuschauer aber zugleich, sich mit

dem Jungen zu identifizieren. Man kann an seinem Schicksal keinen Anteil nehmen, weil man nicht weiss, was in ihm vorgeht.

GEORGE MILLER Nach der Theorie von Joseph Campbell, die ich, wie schon gesagt, für meinen Film übernommen habe, verkörpert Lorenzo die «magische Figur», die die Menschen in ein Abenteuer verwickelt. In diesem Sinne ist der Junge also «nur» ein Katalysator.

Natürlich hätte ich die Krankheit auch aus der Sicht Lorenzos betrachten können: Was es zum Beispiel für ein Kind bedeutet, seine Körperfunktionen zu verlieren. Es gab sogar tatsächlich eine Szene, in der wir uns in Lorenzo zu versetzen versuchten und darüber spekulierten, was in seinem Kopf vorgegangen sein mag. Aber ich fand das ungemein anmassend und war im Grunde auch mehr daran interessiert, was denn die Eltern dazu bewogen hat, ihren Kampf gegen alle Widrigkeiten unablässig fortzusetzen. Hätten sie aufgegeben, als ihnen jedermann dazu geraten hat, gäbe es keine Hoffnung mehr für ALD-kranke Menschen.

FILMBULLETIN Das hört sich fast wie ein Spruch aus der Bibel an. Überhaupt erhält die Geschichte durch die musikalische Untermalung mit Kirchenchören eine recht aufdringliche religiöse Note.

GEORGE MILLER Ich persönlich glaube, dass gewöhnliche Menschen ebenso befähigt sind, sich auf eine epische Reise zu begeben wie die grossen mythologischen Vorbilder. Und deren Motive waren nun einmal hauptsächlich christlichen Ursprungs. Obwohl ich selbst nicht Katholik bin, wollte ich diese Dimension in den Film einbringen, ohne sie allerdings zu forcieren. Das Publikum soll darüber spekulieren können. Deshalb auch die Einstellungen, in denen die Kamera quasi Gottes Standpunkt einnimmt und von oben auf die Figuren herablickt.

Ohne die religiösen Untertöne hätte ich den Film viel stärker als knallharte Dokumentation angelegt. In dem Falle wäre dann vermutlich ein Fernsehfilm ohne filmische Schnörkel entstanden. Ich wollte jedoch gerade weiter gehen als eine einfache Dokumentation.

FILMBULLETIN Sind Sie zufrieden mit



der Art, wie Nick Nolte Lorenzos Vater spielt?

GEORGE MILLER Ja, sehr. Viele Leute haben offenbar Probleme mit seinem italienischen Akzent ...

FILMBULLETIN Nicht nur das, er trägt viel zu dick auf. Man vergisst in keinem Augenblick, dass man einen Schauspieler vor sich hat.

GEORGE MILLER Da sollten Sie erst einmal Augusto Odone sehen. Er ist sehr ähnlich. Abgesehen davon ist Nick Nolte ein sehr gründlicher Schauspieler. Er verwendete viel Zeit darauf, Augustos Stimme aufzunehmen und sie sich immer wieder anzuhören. Zudem machte er auch Videoaufnahmen von ihm. Für mich wurde Nick tatsächlich zu Augusto, und zwar nicht nur äusserlich. Das ging so weit, dass ich eine Zeitlang die beiden nicht mehr auseinanderhalten konnte. So kam eines Tages Augusto auf das Set, und ich behandelte ihn, als ob er Nick Nolte wäre.

Vor den Dreharbeiten hatte Augusto nur zwei Bedingungen gestellt: Erstens musste er von einem Italiener dargestellt werden. Denn er war davon überzeugt, dass einzig ein Italiener so hart für sein Recht kämpfen würde, was natürlich nicht stimmt. Zweitens sollte die Wahrheit respektiert werden. Augusto wollte keinen traditionellen Hollywood-Film, der die Geschichte trivialisieren würde, was auch gar nie meine Absicht war. Für mich war aber zugleich klar, dass die Eltern von Stars gespielt werden mussten. Und abgesehen von Marcello Mastroianni, der zu alt ist, gibt es halt nun einmal keine italienischen Filmstars.

FILMBULLETIN Haben Sie nie einen italienischstämmigen Schauspieler wie beispielsweise Al Pacino in Betracht gezogen?

GEORGE MILLER Al Pacino ist von einem anderen Kaliber. Er ist ein Italoamerikaner, geradeheraus. Augusto dagegen ist ein intellektueller Mensch.

FILMBULLETIN Dem Vernehmen nach war Susan Sarandon nicht Ihre erste Wahl für die Rolle der Mutter, sondern Michelle Pfeiffer.

GEORGE MILLER Ja, das stimmt. So, wie mir sogleich Nick Nolte in den Sinn kam, als ich Augusto zum erstenmal traf, dachte ich sofort an Michelle Pfeiffer, als ich Michaela kennenlernte. Sie hat dieselbe eisige

Qualität. Doch als Michelle dann Michaela persönlich traf, überkam sie irgendwie ein ungutes Gefühl.

Um es kurz zu machen: Susan Sarandon brachte alle Erfordernisse für die Rolle mit. Sie ist selbst Mutter, hat drei Kinder, ist irisch-katholisch, sehr intellektuell, sehr aggressiv, wie Rambo, sie geht ohne Umschweife auf ein Problem zu. Sie ist also Michaela sehr ähnlich.

FILMBULLETIN War es Ihnen ein Anliegen, dass die Zuschauer mehr über ALD erfahren? Oder wollten Sie mit Ihrem Film eventuell bewirken, dass mehr Mittel in die ALD-Forschung gesteckt werden?

GEORGE MILLER ALD ist eine sehr seltene Krankheit, und es geht mir im Grunde gar nicht so sehr um diese spezielle Krankheit. Sie ist in gewisser Weise das, was Hitchcock den «MacGuffin» nannte: ein Vorwand, um die Geschichte zu erzählen. Ich war mehr an der emotionalen Reise der Charaktere interessiert.

Andererseits hat mir auch die aussergewöhnliche Fähigkeit der Odone imponiert, Autorität in Frage zu stellen. Sie akzeptierten nicht, dass etwas, nur weil die Ärzte es gesagt haben, auch so sein muss. Deshalb nenne ich den Film oft ein «Handbuch für mutiges Verhalten»: Er ist ein Leitfaden, wie man in einer Welt vorgeht, in der alles hoffnungslos scheint.

Zudem glaube ich, dass der Film sehr interessanten Unterricht im Problemlösen gibt: Leute mit verschiedenen Aufgabengebieten kommen zusammen und tauschen ihre Erfahrungen aus, um gemeinsam ein Problem zu lösen. Dabei spielt es keine Rolle, ob es nun um eine rare Krankheit wie ALD geht oder um den Kampf gegen Aids. Ich denke sogar, dass man noch weiter gehen kann: Vielleicht könnte man auf diese Weise auch das Problem der Umweltzerstörung oder des Wirtschaftsniedergangs in den Griff bekommen.

FILMBULLETIN Im Grunde aber ist Ihr Film doch eher kritisch gegenüber dem Kollektiv eingestellt. Sie sagen, man könne kein Vertrauen in die Wissenschaft haben, sondern müsse sein Schicksal in die eigenen Hände nehmen.

GEORGE MILLER Nein, ich sage, dass wir alle zusammenarbeiten

müssen, um Probleme zu lösen, dass wir uns nicht darauf verlassen dürfen, dass Politiker oder irgendwelche Autoritätspersonen und Institutionen unser Schicksal in ihre Hände nehmen, denn wir sind Teil dieses Schicksals. Viele Ärzte, die den Film gesehen haben, sagten zu mir: Ich wäre froh, meine Patienten wären wie die Odone. Anstatt passiv dazusitzen und den Arzt zu bitten, Gott zu spielen, wurden sie Mitarbeiter am Problem ihrer Krankheit und informierten sich selbst.

FILMBULLETIN Könnte man so weit gehen und sagen, dass die Odone selber versuchten, Gott zu spielen? Es gibt da eine merkwürdige Dialogstelle in Ihrem Film – kurz nachdem Michaela Odone erfahren hat, dass ALD nur mütterlicherseits vererbt werden kann –, in der es heisst: Lorenzos Mutter sei «von Gott ausgestochen worden». Folglich könnte man doch ihren verbissenen Kampf um das Leben ihres Sohnes auch dahingehend lesen, dass sie es Gott gleichtun will.

GEORGE MILLER Wenn das Schicksal selbst in die Hand nehmen bedeutet, eine Art Gott zu werden, ist das von mir aus in Ordnung. Warum auch nicht? Uns bleibt ja nichts anderes übrig. Sonst können wir nicht stark sein.

Das Gespräch mit George Miller führte Roland Vogler

Eigensinnige Grandeur

WIR KÖNNEN AUCH ANDERS

von Detlev Buck



Mit KARNIGGELS hat Detlev Buck, Jahrgang 1962, in Deutschland Erfolge gefeiert und sein Publikum in der Schweiz verblüfft. Das war ungewohnt – eine lustige deutsche Komödie für die Stockzähne und das Herz.

Köppe und Konsorten waren ulkige Typen ohne Ulk, liebenswert auch im Episodischen, vor allem aber lakonisch und unvorhersehbar. Der Film beschränkte sich auf eine Art lokalen Kreisverkehr und lebte ausschliesslich von seinen Figuren.

Kipp exponiert sich selbst

WIR KÖNNEN AUCH ANDERS fängt wieder mit dem postkartenartig gemalten Boje-Buck Logo an, dem Karniggel mit der erlegten Schlange im Maul, und das scheint nun besonders gut zum Titel zu passen. Es folgt: Kipp, Rudi, einfach «Kipp» genannt. Er steht da und wartet, in einem dunklen Anzug vorvorletzten Zu-

schnitts, mit einem grossen Trauerkranz am Arm. Die Kamera mag ihn und weist eigens auf seine blankgeputzten Schuhe hin, über die in diesem Augenblick ein grün-goldener kleiner Käfer krabbelt.

Danach hält die Kamera mit Kipp Ausschau. Auf der anderen Seite der Strasse blickt ein Landvermesser durch sein eigenes kleines Objektiv. Kipp geht hin und vollendet für uns seine Exposition: Die spöttischen Fragen des Vermessers und Kipps ruhige, selbstbewusste Antworten erklären, dass er sein bisheriges Leben in dem Heim, das auch weiterhin im Hintergrund zu sehen ist, verbracht hat, dass er dort für die Schweinehaltung zuständig war, dass jetzt seine Oma im Osten verstorben sei und ihm und seinem Bruder ihr Haus vermacht hätte. Kipp hat eine beruhigende Art zu sprechen. Nicht ganz so flüssig, er macht an unerwarteten Stellen kleine ..., ... Pausen, wie ein

Primarschüler beim Lesen. Aber Lesen hat er ohnehin nie gelernt, wie sich bald herausstellen wird.

Aus dem Heim in die Gegenwart

Der Landvermesser denkt jedenfalls, er wisse jetzt Bescheid und fragt den erstaunten Kipp, ob er vielleicht gedenke, Bürgermeister zu werden. Das bringt ihm eine trockene Ohrfeige ein. Kipp zieht seine Hand zurück, präsentiert die im Schwung erlegte Fliege und meint freundlich: «Das nimmt aber langsam überhand mit dem ..., ... Ungeziefer.»

Somit hat der kleine Käfer die Exposition überlebt, die Schmeissfliege nicht, und auf der Strasse im Hintergrund brummt der alte Pritschenwagen von Moritz Kipp, genannt Most, heran.

Der Heimleiter hat Kipp zwar die Route nach Wendelohe auf einer



Karte eingezeichnet, aber weder Kipp noch Most haben lesen gelernt. Sie fragen sich durch, verfahren sich in der Nacht und landen mit etwas überlastetem Motor an einer Tankstelle. Während Most sich hingebungsvoll der Maschine widmet, geht Kipp in den kleinen Laden und erwirbt zwei Speiseeis für sich und seinen Bruder.

Als er zurückkommt, sitzt allerdings ein junger russischer Soldat neben Most, mit einer drohenden Kalaschnikow. Kipp steigt zu, Most fährt los, und Kipp offeriert dem Russen das zweite Eis, weil Most offensichtlich schon mit finsterem Fahren überbeschäftigt ist.

Bewegung nach Osten

Damit ist die Roadmovie-Situation, deutschen Gegebenheiten entsprechend, exponiert. Zwei Figuren mit einem klar definierten, aber unbekannten Ziel und eine dritte, mit einer eher unbekannten, aber klar definierten Wegvorgabe haben sich zu finden. Viktor, der desertierte Soldat und grossherzige Entführer spricht zwar kein Wort deutsch, dafür kann er Strassenschilder lesen.

Roadmovies sind grundsätzlich episodisch, das Publikum kann sich einzig an den Protagonisten orientieren. Nun sind aber weder Kipp noch Most auch nur halbwegs bekannte Grössen. Die beiden Brüder haben offensichtlich keine deutschen Standard-Biographien und legen auch kein stereotypen Verhalten an den

Tag. Kipp ist weltoffen, geduldig, selbstbewusst und entwaffnend naiv mit einer eigensinnigen Grandeur.

Er ist geprägt von jener Aufbruchstimmung, wie sie in Deutschland kurz nach dem Krieg geherrscht haben mag. Seine Sprache ist die der naiven Zukunftsgläubigkeit, er ist der Optimist des Wirtschaftswunders und der Völkerversöhnung. Das muss er sich im Heim erhalten haben.

Most dagegen ist gutmütig, selbstgenügsam, misstrauisch und zurückhaltend. Beide Brüder sind immer wieder für eine Überraschung gut. Ob nun Kipp, der Aufrechte, auf einer Raststätte eine Lastwagenladung kleiner Schweine freilässt, weil der Fahrer sich weigert, die durstigen Tiere zu tränken, oder ob Most, der Senkrechte, sich in seinem Hunger plötzlich zum gewandten Trickdieb wandelt: Stets erfolgt die Überraschung so, dass sie im Nachhinein völlig einleuchtet und perfekt zur Figur passt.

Nur Viktor bleibt konstant. Der Russe ist freundlich und fröhlich und offensichtlich einfach froh, der Armee entkommen zu sein.

Das seltsame Trio fährt Richtung Osten und gerät an eine Gruppe von unwahrscheinlichen Wegelagerern, abenteuerlichen Gestalten mit einem kanariengelben BMW, die kettenraselnd und stöckeschwingend mitten auf der Strasse stehen – Endzeitfiguren mit MAD-MAX-Geruch.

Viktors Kalaschnikow erweist sich als hilfreich und die Wegelagerer



werden samt BMW rückwärts in einen Baggersee getrieben.

«Wir können auch ..., ... anders» stellt Kipp trocken fest.

Outlaws!

Nach diesem gemeinsam bestandenem Abenteuer ist das Verhältnis zwischen Viktor und seinen Entführungsothern ganz anders. Kipp besorgt dem Russen zivile Klamotten («Geld spielt keine Rolle», sagt er und meint es auch), und gemeinsam suchen sie nun den Weg nach Osten. Most und Kipp wollen in Wendelohe ihr ererbtes Haus übernehmen, und Viktor soll von dort aus nach Russland zurückgeschleust werden.

Wendelohe enttäuscht allerdings die Erwartungen, das erhoffte Haus ist eine kleine Ruine. Einziger Lichtblick ist die Notiz vom «freundlichen Makler Moser», es bestünde Interesse am Grundstück.

In der Dorfkneipe «Mittelpunkt der Erde» eskalieren dann die Ereignisse (immer mit der diesem Film inhärenten Gemächlichkeit). Um der anrückenden Polizei zu entkommen, entführen sie die Servierdame Nadine, die Viktors Lächeln ohnehin ihrer Skinhead-Kundschaft vorzieht. Und ab jetzt ist wieder alles anders. Die drei Clydes haben ihre Bonnie, und die bestimmt ab sofort das Tempo.

«Das Weib sprengt die Gruppe» stöhnt Most und rollt sich prügelnd mit Kipp am Boden. Viktor und Nadine bleiben ein paar Büsche weiter ausser Sichtweite der Kamera, kommen später aber sehr zufrieden ins Bild zurück.

Am Nordseestrand kommt die Flucht ans Ende, die Helikopter der Armee zum fruchtlosen Einsatz und das Meer zu seinem Recht: Der Piratenfilm ist die Fortsetzung des Roadmovies mit anderen Mitteln. Ein Fischkutter tut es aber auch.

Zum Schluss finden sich die vier jedenfalls «am stillen Don» beim Feiern mit fröhlichen Russen. Bloss kann Kipp nicht mehr bremsen: Da erzählt er von den Errungenschaften der Wirtschaftswunder-Gesellschaft, von Versandhandel und Hosenkauf im Eigenheim. «Da laberst du nun wieder das gleiche wie gestern!» schimpft Most, während sich die Russen köstlich amüsieren.

Charakterteppich mit Fransen

WIR KÖNNEN AUCH ANDERS trifft auf diesen Film schon zu. Er ist anders als andere deutsche Komödien. Die Figuren sind feiner angelegt (und gespielt), die Komik entspringt zum weitaus grössten Teil den Charakteren. Kipp ist ein überlegener Eulenspiegel mit viel praktischem Verstand, kein tragischer Hanswurst. Most ist ein solider Charakter mit weissen Flecken.

Selbst Viktor, der als Ausbund von natürlichem, meist sprachlosem Charme etwas im Hintergrund bleibt, hat einige unkomödiantisch intensive Szenen. Die schönste beschert ihm Most: Beim Kaffeetrinken füllt dieser dem Russen die Mokkatasse mit Süswürfeln fast auf, weil diese für den korpolenten Most offenbar den Inbegriff kunstvoll synthetisierter Freiheit bedeuten. Viktor rührt um, trinkt die süsse Sosse unter dem gönnerisch-begeisterten Blick von Most – und strahlt ihn dann anerkennend an.

Freiheit ist im Kopf

Viktor teilt die Freude, wenn schon nicht den Genuss. Das scheint mit dem «Freiheitsbegriff» in diesem Film perfekt zu korrespondieren. Ein tragisches Lied (geschrieben von Co-Autor Ernst Kahl) erzählt vom kleinen Vogel, dem die winterliche Freiheit zum Verhängnis wurde, und alle Bilder erzählen das Gegenteil. Das befreite Schweinchen findet gleich eine wilde Familie im Wald; der in die Unsicherheiten des Lebens aus dem Heim entlassene Kipp meistert alle Widrigkeiten mit Bravour, und die «entführte» Nadine erinnert schon von der ersten Einstellung auf ihre selbstbewusst-sexy Erscheinung an eine vorwärtsstürmende «Liberté».

Nadine ist überhaupt eine erstaunliche Frauenfigur. Kaum kommt Sophie Rois ins Bild, dominiert sie mit aller Selbstverständlichkeit die Szenen – weitgehend passiv. Die Frau wirkt mit ihrer Präsenz allein wie ein ironischer Dauerkommentar zu all der halborganisierten männlichen Pseudo-Aktivität. Wenn Most auf ihre Anwesenheit so beleidigt reagiert wie ein amerikanischer Filmheld der misogynen siebziger Jahre, betrifft das weder sie noch den Film: Most muss einfach noch was dazulernen.

Ihren grössten Auftritt hat sie in einer der letzten Szenen. Während





Die wichtigsten
Daten zu
**WIR KÖNNEN AUCH
ANDERS:**
Regie: Detlev Buck;
Buch: Ernst Kahl,
Detlev Buck; Kamera:
Roger Heereman;
Kamera-Assistenz:
Susanne Philipp,
BVK; Schnitt: Peter
R. Adam; Schnitt-
Assistenz: Maria
Speth; Ausstattung:
Ute Rohrbeck;
Kostüme: Lore Tesch;
Maske: Katharina
Oertel; Musik: Detlef
Petersen; Ton:
Wolfgang Schukrafft;
Casting: An Dorte
Braker.
Darsteller (Rolle):
Joachim Kröl (Rudi
Kipp, genannt Kipp),
Horst Krause (Moritz
Kipp, genannt Most),
Konstantin Kottjarov
(Viktor), Sophie Rois
(Nadine), Heinrich
Giskes (Kommissar),
Lutz Weidlich
(Landvermesser),
Doris Bierett,
Christine Harbort

(Cafédamen), Hans
Martin Stier
(Tankstellenverkäu-
fer), Jan-Gregor
Kremp, Uwe Dag
Berlin, Rainer
Gladosch, Christian
Schild, Tom Uhrig
(Wegelagerer),
Reinhard Krökel,
Ronald Sutta
(Assistenten des
Kommissars), Henry
Suckert (Bestattungs-
unternehmer),
Angelika Ritter
(Imbisslady), Hanno
Thurau (Spendier-
hose), Ernst Kahl
(Getränksmann).
Produktion: Boje
Buck Produktion
GmbH in Co-
Produktion mit dem
WDR; Produzent:
Claus Boje;
Redakteur: Martin
Wiebel. Deutschland
1992. Format: 1:1,85,
Dolby Stereo; Dauer:
92 Min. CH-Verleih:
Filmcooperative,
Zürich; D-Verleih:
Delphi-Filmverleih,
Berlin.

die Männer etwas kopflos versuchen, den rettenden Fischkutter zu erreichen, marschiert sie schnurstracks zu den Reihen der bereitgestellten Armee-Einheit, weist deren Kommandanten lächelnd in die falsche Richtung und nimmt auf dem Rückweg noch eine beiläufige Truppenparade ab, die zu den Höhepunkten des Films gehört.

Die integrale Selbstverständlichkeit dieser Frauenfigur ist in der zeitgenössischen Kinolandschaft einzigartig. Sie ist weder männerbedrohender Gegenpart noch kumpelhafte Ergänzung, sondern erinnert eher an die eigenständige Rolle von Katharine Hepburn in Howard Hawks' *BRINGING UP BABY* vor fünfundfünfzig Jahren.

Doppelimpulse

WIR KÖNNEN AUCH ANDERS entwickelt eine doppelte Aktivität. Zur unberechenbaren, unterspielten, überraschenden Charakterisierung von Kipp und Most kommt die episodenhafte Energie des Roadmovie, die Begegnung mit Ereignissen eben.

Die Genre-Elemente, auf die Buck bei *KARNIGGELS* verzichten konnte, zerlegen seinen neuen Film in nicht minder komische Blöcke. Aber wo Köpfe in *KARNIGGELS* Spannungsherd und Ruhepol in sich vereinigte, springt die Aufmerksamkeit des Publikums im neuen Film zwischen den Figuren und den durchaus gekonnten Genreszenen hin und her. Der Hinterhalt der Strassenräuber beschwört

beispielsweise unverkennbar George Millers *MAD MAX* und die Eröffnung von Sergio Leones *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* – weniger als Zitat, denn als konventionalisierten Mythen-Komplex.

Noch deutlicher wird dieses Vorgehen, wenn Buck die ganze Kneipenszene im «Mittelpunkt der Erde» als klassische Saloon-Szene einführt. Dazu passt auch das Schild am Ortseingang von Wendelohe: «Fremder, folge unseren Gesetzen – sonst folgen wir dir.»

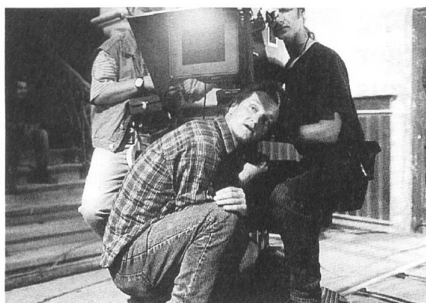
Der Satz definiert den Bruch im Film: Zu den Figuren als Angelpunkt gesellt sich die Reise mit ihren Begegnungen. Die hypnotische Eigenwilligkeit von Kipp erfährt Konkurrenz durch die beruhigenden Genre-Brocken. Das wird auch nicht durch den Umstand überbrückt, dass die Sympathieträger unfreiwillig, beiläufig und mehrfach zu Mördern werden, weil dieses Element, anders als etwa in Ridley Scotts (und Callie Khouries) *THELMA AND LOUISE* völlig unfruchtbar bleibt.

Aber auch wenn er die wortkarge Kompaktkomik von *KARNIGGELS* nicht erreicht: *WIR KÖNNEN AUCH ANDERS* trifft zu. Insbesondere, da Detlev Buck den Titel partout nicht auf den deutschen Film ..., ... bezogen haben möchte.

Michael Sennhauser

«Drehbücher nicht alleine schreiben, um Gottes Willen»

Gespräch mit Detlev Buck



FILMBULLETIN Seit bald zehn Jahren machst du Filme, hast aber immer noch den Ruf eines Jungfilmers.

DETLEV BUCK Na, das auf jeden Fall nicht. So bis dreissig kann man noch von einem Jungfilmer reden. Aber das hat immer so einen Touch von Ausprobiererei, wackelnder Kamera und schlechtem Ton. So was mache ich ja nun nicht mehr.

FILMBULLETIN Im Vergleich zu anderen deutschen Filmen der letzten Jahre hat deine jüngste Produktion einen perfekt abgemischten Ton.

DETLEV BUCK An einem Seminar zum Stereoton habe ich den Cutter Peter Adam getroffen. Der hat als erster hier in Deutschland angefangen, digitalen Tonschnitt zu machen. Ich habe ihn angefragt, und er meinte, er würde gerne was mit mir zusammen machen. So haben wir dann wirklich Töne montiert für den Film. Wenn du da einen Schuss hörst, dann ist der zusammengesetzt aus vier Schüssen: da ist ein Querschläger drin, da ist ein heller Schuss drin, ein dumpfer und noch ein Base-Drum oder so was. Eine Atmosphäre besteht etwa aus Serengeti, Ghana, irgendwas aus Argentinien, einer Kröte und sonst noch was. Am Schluss werden da zweiundzwanzig Tonspuren in der Mischung zusammengefahren.

Es ist eine sehr langwierige Arbeit. Aber mir bringt es Spass. Das Ohr, das habe ich aus einem anderen Seminar, ist eigentlich empfindlicher als das Auge. Das Ohr hat viel mehr

Gefühle. Du weinst eher, wenn du eine traurige Musik hörst, als wenn du ein trauriges Bild siehst. Das Ohr hat mehr Erinnerung.

FILMBULLETIN Deine Produktionen professionalisieren sich zusehends. Für das Casting ist in der Stabsliste deines neuen Films An Dorte Braker aufgeführt, die erste und wohl immer noch einzige Casting-Agentin Deutschlands. Bei deinen früheren Filmen hast du dir die Leute wohl noch selbst gesucht?

DETLEV BUCK Nee, ich habe bei KARNIGGELS schon mit ihr zusammengearbeitet, da steht sie bloss hinten drin. Ich habe den Ingo Naujocks, der den Elle in KARNIGGELS spielte, über sie kennengelernt. Es ist auch nicht so, dass sie die Rollen besetzt, sie wählt aus und schlägt vor. Da hat sie für Kipp zwanzig Leute und schlägt einen für Most vor. Ich treffe den Most, den sie vorgeschlagen hat, und ich sage «nein, das geht nicht», dann schlägt der mir einen Kipp vor, und sie sagt «ach so meinst du das ...». Sie kennt einfach mehr Schauspieler als ich.

FILMBULLETIN Gibt es ein «Wendelohe», das ursprüngliche Reiseziel von Kipp und Most?

DETLEV BUCK (grinst) Nee, Wendelohe gibt's nicht. Und den Kneipennamen «Mittelpunkt der Erde» habe ich einmal auf einer Recherchefahrt gefunden. Ich fand das einen tollen Namen.

FILMBULLETIN Die Wegelagerer mit dem gelben BMW und die Skinheads im «Mittelpunkt der Erde» haben zu

Mit Kevin Costner für Demokratie, mit Heidi ins Abenteuer, mit Gustaf Gründgens in die Abgründe der Seele

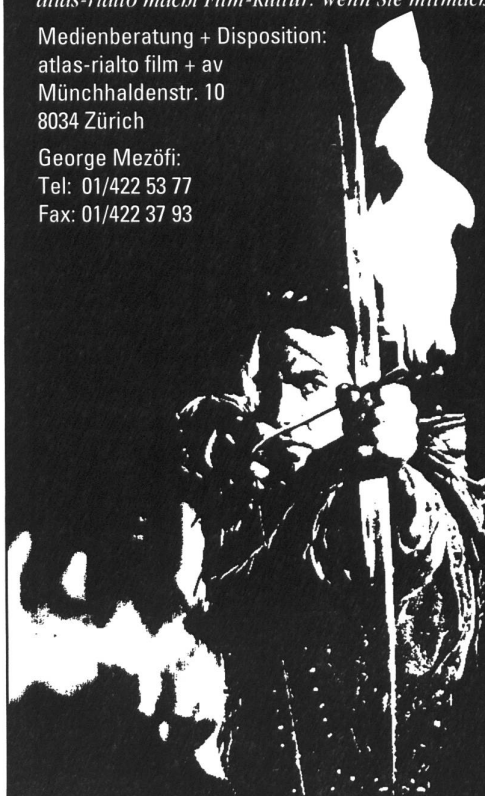
Bildung, Aufklärung und Unterhaltung - das sind keine Gegensätze. atlas-rialto film beweist das mit einem engagierten Kino der Erlebnisse.

- * Die besten Filme auf 16mm und Video vom Klassiker bis zum aktuellen Top-Hit
- * Ein reichhaltiges Angebot an sehenswerten Kinderfilmen
- * Kompetente Beratung in allen Fragen der nichtgewerblichen Filmarbeit
- * Angebote zum preisgünstigen Filmeinsatz
- * Unterstützung von Bibliotheken, Bildungseinrichtungen, Bildstellen u.ä. beim Aufbau von Medienbeständen

atlas-rialto macht Film-Kultur. Wenn Sie mitmachen.

Medienberatung + Disposition:
atlas-rialto film + av
Münchhaldenstr. 10
8034 Zürich

George Mezöfi:
Tel: 01/422 53 77
Fax: 01/422 37 93



atlas- rialto film

B E S T E L L C O U P O N

Bitte Bestell-Coupon schicken an:
atlas-rialto film + av, Münchhaldenstr. 10, 8034 Zürich

- ☐ für 16mm/Video-Katalog 1993/1994
Schutzgebühr SFR 10,—

Zahlungsweise:
☐ gegen Rechnung oder
☐ per Einzahlungsschein
auf Postscheckkonto
80-20842-0, Zürich

Name/Institution

PLZ

Ort

Straße

Datum

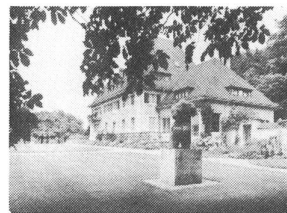
Unterschrift

Museen in Winterthur

Bedeutende Kunstsammlung
alter Meister und französischer Kunst
des 19. Jahrhunderts.

Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

Öffnungszeiten: täglich von 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

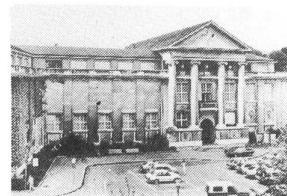


Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.

Roni Horn
Rare Spellings, Zeichnungen 1985–1992
bis 16. Mai 1993

Kunstinuseum

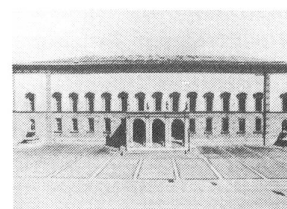
Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
sowie
Dienstag 10.00–20.00 Uhr
(Montag geschlossen)



Im grafischen Kabinett
der Stiftung:
Henri de Toulouse-Lautrec

Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

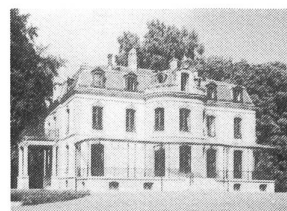


VON DER ANTIKE
ZUR GEGENWART

1243 Silbermünzen aus einem
römischen Gutshof
bis 22. Dezember 1993

Münzkabinett

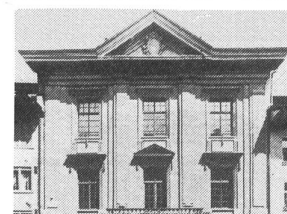
Öffnungszeiten: Dienstag bis Samstag
von 14–17 Uhr



Uhrensammlung
von weltweitem Ruf

Uhrensammlung Kellenberger im Rathaus

Öffnungszeiten: täglich 14–17 Uhr,
zusätzlich Sonntag 10–12 Uhr
(Montag geschlossen)



Wissenschaft und Technik
in einer lebendigen Schau

**Phänomenale Mathe-Magie –
Zauberformen, Zauberzahlen**
bis 9. Januar 1994

Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr





dem gepasst, was viele Journalisten an den Berliner Filmfestspielen im deutschen Film gesucht haben. Aber sonst hältst du dich eher zurück. Liegt das einfach an der erzählten Geschichte oder bist du bewusst vorsichtig in bezug auf deklariert "relevante" Themen? Es kommen zum Beispiel keine Asylanten vor in dem Film.

DETLEV BUCK Der chinesische Ober könnte ja auch ein Asylant sein. Aber ich muss doch nicht all die brisanten Themen einer Zeit in einem Film unterbringen. **WIR KÖNNEN AUCH ANDERS** ist nicht politisch, trotzdem hat er vielleicht auch was zum Asylthema zu sagen – wenn man das so sehen will. Wenn Kipp da sagt: «Und wir bleiben alle zu Hause und lassen uns Kataloge kommen und bestellen», dann kann man das so verstehen. Wir haben es uns zwar nicht so gedacht. Das sagt Kipp, weil er von Hosen spricht und nicht von Asyl. Kipp ist ein weltgewandter Mann. Kipp ist nicht typisch deutsch, er ist ja nicht steif. Ich kenne ganz wenig Deutsche, die sagen würden: «Geld spielt keine Rolle».

Ich finde es traurig, wenn man sagt, in jedem deutschen Film müssen jetzt fünf Minuten für das Asylthema gegeben werden.

Der Dokumentarfilm kann viel schneller reagieren. Wenn wir einen Film endlich finanziert und geschrieben haben, dann ist vielleicht das nächste Thema schon wieder die Überbevölkerung.

FILMBULLETIN Wenn das Trio auf der Flucht das Kleinmotorrad vom "freundlichen Makler" plattfährt, steckt da eine Absicht dahinter?

DETLEV BUCK Wir hatten zuerst einen schwarzen Mercedes, aber das ging ja nicht. Wenn die den rammen, dann ist ihre Pritsche Schrott und der Mercedes ist auch Schrott. Da haben wir uns gesagt, eigentlich sind ja die Makler von Haus aus so, dass sie sich volksnah geben und eigentlich die letzten Schlitzohren sind. Wahrscheinlich hat dieser freundliche Makler Moser mit seinem Moped zu Hause einen Mercedes stehen.

Das eins zu eins finde ich langweilig. Einen Hauch von Umdrehung braucht es.

FILMBULLETIN Es ist spannend, wie sich bei dir die Figuren in ein

logisches Gefüge einpassen. So müssen zum Beispiel Kipp und Most in einem deutschen Roadmovie Analphabeten sein, denn «die anderen kapieren die Schilder und sind in sechs Stunden da, wo sie hin wollen» (Buck). Kam dir diese Idee, bevor du die Figuren erfunden hast oder nachträglich?

DETLEV BUCK Die Figuren waren zuerst da. Die Grundidee war die: Zwei Leute werden vom Weg abgebracht von einem Dritten. Wer ist der Dritte? Nun sage ich immer, wenn da Figuren einfach eine Pistole rausholen, dann glaube ich das nicht. Aber bei dem Russen mit seiner Kalaschnikow macht es Sinn.

FILMBULLETIN Macht ihr immer ein komplettes Storyboard?

DETLEV BUCK Ja, zweihundertachtzig Seiten dick war es diesmal. Aber wir können's nie total umsetzen, weil etwa das Wetter Kapriolen schlägt. Wir haben noch ein Seminar gemacht, mit Michael Ballhaus, der zwei Tage in Berlin war. Da fragte ich den: «Wenn ihr ein Storyboard habt, und das nicht ganz schafft, was macht ihr da?» Sagt der: «Wir kommen am nächsten Tag wieder.» Sage ich: «Na, das müssen wir auch.» (mit einem strahlenden Grinsen)

Da gibt es immer wieder tolle Ideen für eine Einstellung, die funktionieren dann einfach nicht, oder werden zu kompliziert für die Zuschauer, oder man kann es sich eben nicht leisten, am nächsten Tag wiederzukommen.

FILMBULLETIN Es hat ja noch genügend Szenen mit guten Kameraeinfällen. Zum Beispiel die, in welcher der Russe auf der Karte zeigt, wo er hin will, und sich dabei immer weiter von der Karte entfernt, und die Kamera macht das auch, geht weit, weit zurück, bis man die drei in der Ferne noch knapp vor dem Heuhaufen sehen kann.

DETLEV BUCK Genau. Und Most stöhnt: «Wo will der denn hin? Russland! Da fahr' ich nicht hin. Ich nicht!» Die Figur Most stimmt hier ja auch. Früher war Russland ja einfach ein Feindbild. Das hat Kipp nicht mitgekriegt in der Anstalt.

FILMBULLETIN Kipp ist also eigentlich gerade daher weltoffener als Most, weil er dem ganzen Unsinn nie ausgesetzt war im Heim.

Der Filmtitel **WIR KÖNNEN AUCH ANDERS** provoziert die Nachfrage



«Anders als wer, oder gar was?» Der deutsche Film wird ja wohl nicht gemeint sein?

DETLEV BUCK Nein, das ist nicht auf den deutschen Film bezogen. Das wäre ja fürchterlich! Deutschland im Frühling. Hah!

FILMBULLETIN Aber wie stehst du da im deutschen "Fördermarathon"?

DETLEV BUCK Bei diesem Projekt ging es jetzt schnell – wegen KARNIGGELS. Der hatte vierhunderttausend Besucher. Das war viel für einen deutschen Film.

FILMBULLETIN Gilt in Deutschland auch das amerikanische Wort «Du bist nur so gut wie dein letzter Film?»

DETLEV BUCK Ich bin noch nicht so wahnsinnig erfahren. Wenn ich mit Ernst Kahl – meinem Drehbuch-Co-Autor – schreibe, dann höre ich immer wieder wahnsinnig gern zu, was er mir erzählt, zum Beispiel über Malerei. Aber ich werde keinen Film über Malerei machen. Wichtig ist aber das Interesse im Kopf, solange das da ist, entstehen auch Geschichten. Und nicht alleine schreiben, um Gottes willen! Mit Ernst, das war wunderbar.

FILMBULLETIN Und dann die Filme nicht perfektionieren, bis sie tot sind, sondern drehen, solange die Ideen noch frisch sind?

DETLEV BUCK Ja, das muss schnell gehen. Andererseits müssen wir uns vorher, beim Schreiben, auch zu Pausen zwingen. Für KARNIGGELS habe ich einen Monat recherchiert. Dann war ich völlig fertig: Wie soll ich denn daraus nun noch einen Film machen? Jetzt sage ich mir, ich will nur noch bedingt recherchieren. Man

lernt ja auch dazu. «Man ist immer nur so gut wie der letzte Film» stimmt natürlich hinten und vorne nicht. Da sind immer irgendwelche Bedingungen im Spiel. Nur wenige Leute können allerdings erkennen, wenn bei einem was vorhanden wäre, das aber noch nicht so richtig abgezwitchert ist.

Die Leute sind nicht sehr aufmerksam. Da gibt es welche, für die ist WIR KÖNNEN AUCH ANDERS ein nordeutscher Film und ein Bauernfilm – bloss wegen dem Schwein! Aber wenn du ein ganz diffiziles Ding machst, dann wird das wieder nicht wahrgenommen. Also musst du ein bisschen ballern. Ballerst du aber, dann ist das Klischee ...

FILMBULLETIN Magst du Kino? Grundsätzlich?

DETLEV BUCK (grinsend) Nee. Ich schau mir nur meine eigenen Filme an. Und dann gehe ich morgens gehobenen Hauptes aus dem Haus.

FILMBULLETIN Das ist wohl das, was uns manchmal fehlt in der Schweiz.

DETLEV BUCK Das ist eh so ein Ding, jetzt immer nur bezogen auf Filme: Die Jungs gehen ja schwer mit gesenktem Haupt herum, alle. Es ist immer eine totale Unsicherheit. Selbstbewusstsein wird ja auch immer als Koketterie oder Verkaufstrick ausgelegt. Ich meine, ich gucke mir natürlich nicht meine eigenen Filme an.

FILMBULLETIN Gibt es für Leute, die erfolgreich sind, innerhalb der europäischen Filmszene noch eine Chance kleine Filme zu machen?

DETLEV BUCK Wenn das mal so

wäre, dass sie dann sagen, «jetzt kommen wir mit einem ganz anderen Stoff daher». Aber die sagen eher, «der kennt sich mit Komödien aus, lassen wir ihn mal da bleiben».

Ich selber langweile mich sehr schnell. Und das sieht man dann auch dem Film an. Ein Stoff muss mich sozusagen von Haus aus interessieren. Ich will mich ja auch selber überraschen können. Das ist ja das traurige, dass einer immer auf dem Weg weitermachen soll, den er mal beschritten hat.

FILMBULLETIN Für KARNIGGELS haben Claus Boje und du 1991 die «Boje-Buck Filmproduktion» gegründet. Für WIR KÖNNEN AUCH ANDERS zeichnet jetzt aber eine «Boje Buck Produktion GmbH».

DETLEV BUCK Das Risiko wurde einfach immer grösser. Da fängst du schon an zu schwitzen, wenn die Beträge immer höher werden und bei der GmbH hängst du weniger voll drin. Irgendwie musst du den Mittelweg finden. Total ausgebügelte Hollywood-Produktionen wie SOMMERSBY könnten ja toll sein. Aber mit all dem Geld und dem Aufwand muss eben Perfektion her. Ich mache meine Filme lieber etwas schneller und mit Kompromissen, so dass ich nicht anfangs, mich zu langweilen, bevor die Sache überhaupt abgedreht ist.

Das Gespräch mit Detlev Buck führte Michael Sennhauser

Natur als Balsam für die Seele

ENCHANTED APRIL und INTO THE WEST
von Mike Newell



London in den goldenen zwanziger Jahren: Es regnet in Strömen. Den Damen der sogenannten besseren Gesellschaft drückt das elende Wetter als Melancholie auf das zarte Gemüt. Eine kleine Anzeige in «The Times», die ein Castello im sonnigen Italien zur Vermietung anbietet, vermag alle Hoffnungen auf ein liebevolleres Leben zu bündeln. Seifenblasen gleich steigen im feucht-tristen Klima Englands Träume auf. Zwei Ladies, unsicher darüber, ob ihre Ehen oder nur ihre eigenen Nerven zerrüttet sind, verzehren sich fast vor Sehnsucht nach Romantik und Harmonie. Wenn da nur nicht die materielle Abhängigkeit von ihren Ehemännern wäre. Doch das Fernweh wächst ins schier Unermessliche, die Ladies wagen den Eklat, mieten das italienische Traum-

haus für April und machen sich auf die Suche nach gleichgesinnten Frauen nach dem Motto, geteilte Harmonie ist doppelte Harmonie, geteilte Kosten sind halbe Kosten. So treffen im mittelalterlichen Schloss schliesslich vier grundverschiedene Frauen aufeinander, die jedoch alle dasselbe suchen: den Einklang mit sich selbst und die Energie, die von Innen kommt. Nach wenigen Tagen bereits löst sich die Anspannung, die Frauen tanken Licht, Luft und vermögen wieder zu atmen. Sobald sie vor Energie zu sprühen beginnen, zieht es sie wieder zu ihren Männern zurück, vor denen sie recht eigentlich geflohen sind. Als wäre das wiedergewonnene Selbstvertrauen ohne Ehemann nutzlos, werden die Partner benachrichtigt, und diese treffen auch bald ein-

mal im Schloss ein. Trotz amouröser Verstrickungen kommt es nicht zum Frühlingsnachtsdrama. Die Paare finden sich wohlgeordnet wieder und alles löst sich in Minne auf.

Eine idyllische Geschichte. Auch wenn die Versöhnung der Ehepaare, die innerhalb kürzester Zeit von der traurigen Entfremdung zur innigen und sinnlichen Liebe finden, etwas gar rasant fortschreitet und beispielsweise aus einem fast zur Karikatur überzeichneten, widerlich-lieblosen Ehemann allzu unvermittelt ein treuliebender, zartbesaiteter Gatte wird, so ist doch erstaunlich, wie die romantische Geschichte kaum in den Kitsch abgleitet. Wir sind immer nahe an den Empfindungen der vier Frauen, sehen ihnen zuweilen ins Herz, wenn sie uns ihre geheimen Gedan-



ken mitteilen, und übernehmen auch hie und da für kurze Zeit ihren Blickwinkel: Wenn die überaus empfindsame Lottie im düsteren Ehealltag Londons ewig auf den passenden Moment warten muss, bis sie ihren Gatten in ihre Unabhängigkeitspläne einweihen kann, so hören wir die satte Selbstzufriedenheit des gemütlich schlemmenden Ehemanns nicht nur, wenn er manierlich und doch gefräßig auch noch die Portion seiner Frau aufisst, sondern wir sehen gross diesen kauenden Mund. Den Ekel der Frau vor diesem Mund, der kein liebes Wort über die Lippen bringt und nur mit Essen beschäftigt ist, wird damit förmlich spürbar. Und wenn die Damen dann erst in der Natur Italiens ihre Seelen zu öffnen beginnen, so spürt auch das Publikum unwillkürlich den langsamer schlagenden Puls. Wenn Rose im Gras liegt und sich eine Eidechse in ihrem rotblonden langen Haar wie ein lebendig geworde-

Die wichtigsten Daten zu ENCHANTED APRIL (VERZAUBERTER APRIL): Regie: Mike Newell; Buch: Peter Barnes nach dem gleichnamigen Roman von Elizabeth von Arnim; Kamera: Rex Maidment; Schnitt: Dick Allen; Produktionsdesign: Malcolm Thornton; Musik: Richard Rodney Bennett. Darsteller (Rolle): Miranda Richardson (Rose Arbuthnot), Josie Lawrence (Lottie Wilkins), Joan Plowright (Mrs. Fisher), Polly Walker (Lady Caroline Dester), Alfred Molina (Mellersh Wilkins), Jim Broadbent (Frederick Arbuthnot), Michael

Kitchen (George Briggs), Neville Phillips (Vicar), Stephen Beckett (Jonathan), Mathew Radford (Patrick), Davide Manuli (Beppo), Vittorio Duse (Domenico), Adriana Fachetti (Francesca), Anna Longhi (Costanza). Produktion: BBC Theatrical Films Production in

Zusammenarbeit mit Miramax Films, Greenpoint Films; Produzentin: Ann Scott; ausführende Produzenten: Mark Shivas, Simon Relph. Grossbritannien 1992. 35mm, Farbe, Dauer: 99 Min. CH-Verleih: Elite Film, Zürich; D-Verleih: Ascot Filmverleih, München.



Die wichtigsten Daten zu INTO THE WEST: Regie: Mike Newell; Buch: Jim Sheridan, nach einer Story von Michael Pearce; Kamera: Tom Sigel; Schnitt: Peter Boyle; Produktionsdesign: Jamie Leonard; Art-Director: Mark Geraghty; Kostüme: Consolata Boyle; Musik: Patrick Doyle;

Ton: Peter Lindsay. Darsteller (Rolle): Gabriel Byrne (Papa Riley), Ellen Barkin (Kathleen), Ciarrán Fitzgerald (Ossie), Ruaidhrí Conroy (Tito), David Kelly (Grossvater), Johnny Murphy (Tracker), Colm Meaney (Barreller), John Kavanagh (Hartnett), Brendan Gleeson (Inspektor Bolger),

Jim Norton (Superintendent O'Mara), Anita Reeves (Mrs. Murphy), Ray McBride (Mr. Murphy), Dave Duffy (Morrissey), Stuart Dannell (Conor Murphy), Becca Hollinshead (Birdy Murphy), Bianca Hollinshead (Angela Murphy), Owen O'Gorman (Cafferty),

Mark O'Regan (Wohlfahrtsmann), Phelim Drew (Sergeant Brophy), Sean Madden (Schulinspektor), Vinnie McCabe (Besitzer des Videogeschäfts). Produktion: Majestic Film, Miramax Film, Film Four International, Newcomm, Little Bird Production, Parallel

Films. Grossbritannien 1992. Produzenten: Jonathan Cavendish, Tim Palmer; ausführende Produzent: James Mitchell; Co-Produzent: Jane Doolan. Farbe, Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.



spielerführung, andererseits auch eine ähnliche Art, die Natur zu inszenieren. In diesem Zigeunermärchen bewegen wir uns zwar in einem ganz anderen Milieu und lernen einen anderen Menschenschlag kennen, doch auch hier zeigt sich eine magisch erscheinende, heilkräftige Natur.

Ein Fahrender kehrt dem Zigeunerleben den Rücken und zieht mit seinen zwei Buben ins Ghetto des sozialen Wohnungsbaus. Doch der Stolz des «Königs der Zigeuner» ist gebrochen. Als Entwurzelter sucht er im Alkohol das Vergessen. Keine Städter mit Oberschichtsalüren wie in ENCHANTED APRIL werden hier porträtiert, sondern Menschen am Rande der Gesellschaft. Die beiden Jungen von Papa Riley fliehen mit einem weissen Zauberpferd in die irische Traumlandschaft. Der Vater sucht reumütig die Seinen und findet mit der Hilfe der Zigeunerin Kathleen nicht nur die Spur seiner Söhne, sondern auch den

Weg zurück zu seiner angestammten Kultur. Nicht nur die Ausritte durch das irische Grün vermitteln Naturnähe, vielmehr sind auch das Feuer der Fahrenden, der kräftige Wind in den Haaren und die Wellen des Meeres als Naturgewalten inszeniert, die den magischen Glauben der Zigeuner auch für Ungläubige spürbar machen.

Auch hier verbinden sich Frauenhaare übrigens organisch mit der Natur und gemahnen an ein Jugendstilgemälde: Der Geist einer verstorbenen Seele zeigt sich im tosenden Meer als langes Frauenhaar und als zarte, helfende, von wallenden Gewändern umspielte Hand.

Sabina Brändli

.....

Echte Leidenschaft für Menschen

Frank Borzage

Schlüssel zu einer kinematographischen
Alchemie

*Charles Farrell
und Janet Gaynor
in SEVENTH HEAVEN*



«Zeigt der Finger
zum Mond,
schaut der Unwissende
den Finger an»
Zen-Spruchwort



«Frank Borzage was just like his films», hat der Kameramann William H. Clothier mehrfach versichert, ein «Streiter» des Objektivs, der in Gesellschaft von John Ford und John Wayne den Wilden Westen vermäss. Diese Äusserung setzt zunächst stillschweigend voraus, dass die Filmographie von Frank Borzage (um die hundert Filme) einen innern Zusammenhang und offensichtliche Konstanten aufweist. Man kann sogar sagen, dass Borzage sein ganzes Leben lang immer wieder den gleichen Film gemacht hat und dass seine markantesten Werke die immer gleichen Beschäftigungen vertragen. Stil und Themen seiner Filme waren weder der Ästhetik noch dem Programm eines bestimmten Studios – Fox, Metro-Goldwyn-Mayer, Columbia, Paramount, Universal, RKO, Warner, United Artists und Republic – unterworfen, für die er in den achtundvierzig Jahren seiner Tätigkeit arbeitete. Dieser Zusammenhalt sowohl in thematischer wie formaler Hinsicht ist als solcher ziemlich aussergewöhnlich, vor allem im Hollywood der ersten fünf Jahrzehnte, und zeugt von einem echten Autor. Seit 1923 Produzent-Regisseur war Borzage Teil jener winzigen Minderheit, die weitgehend die Kontrolle über ihre Filme bewahrte; dieses Privileg ermöglichte ihm auch, sich im Lauf der Jahrzehnte treu zu bleiben.

Das Verständnis der Filme kann nicht ohne eine Ahnung von der Persönlichkeit des Schöpfers einhergehen – und umgekehrt. «Sein Gesicht widerspiegelte die Sanftmut, die ihn zu einem Meister von Liebesszenen machte», schrieb Raoul Walsh in seinen Erinnerungen. «My beloved

friend», überbietet Tay Garnett. «A most unique man», schätzt George Sidney. Für den Assistenten Arthur Jacobson war Frank Borzage «der freundlichste Mann des Berufs», und die Witwe von «Wild Bill» Wellman hat uns lachend vertraut, «mein Mann hatte den Charakter eines Schweins und mochte nicht viele Leute, aber er bewunderte Frank: das heisst wohl alles!» Man weiss von keinem Feind. Beschwingt vom Lyrismus seiner Bilder haben ihn seine europäischen Bewunderer irrtümlicherweise mit der Marke des rimbaudschen «créateur maudit», des durch den Machiavellismus der Studios hart angefassten Dichters, ausstaffiert.

Den habgierigen Umtrieben setzt er eine unverwütlische Gelassenheit und ein inneres Gleichgewicht gegenüber, das ihn in einer von Neurotikern heimgesuchten Welt wie einen Marsmenschen erscheinen lässt! Marlene Dietrich sagt von ihm, er sei die einzige Person in Hollywood gewesen, die «unaffected by the galloping "jealousy virus"» war. Leicht zugänglich, sucht er vor allem die Gesellschaft einfacher Leute. Sein Vermögen verhilft ihm zu vielen «fair weather friends», die übermässig von seiner Grosszügigkeit und seiner Gutgläubigkeit profitieren, aber ohne dass dies sein Verhalten verändern würde. Sein Humor ist schalkhaft, sein Lachen ansteckend. Komplimente anderer lassen ihn erröten wie einen Schuljungen, und, obwohl energisch, muskulös und selbstsicher, lässt er weder von seinem Gemütsleben noch von seinen tiefsten Überzeugungen etwas sichtbar werden. Die wenigen Vertrauten halten ihn für sehr verletzlich, aber niemals spricht er von dem, was ihn trifft. «Borzage ist ein Rätsel», staunt Bob Baker. «Seine Porträt-Fotos

als junger Filmschauspieler zeigen ihn so sanft, so vertrauensvoll, dass man ihn vor den Gefahren der Welt schützen möchte. Aber auf eine gewisse Art, seine Filme beweisen es, wird er sich diese Eigenschaften der Güte und Freundlichkeit bis zu seinem Ende erhalten. Er muss ein zauberhaftes Leben geführt haben, es sei denn, er wäre der grösste Schwindler aller Zeiten gewesen!»

Schwindler sicher nicht. Aber vielleicht gibt es durchaus eine Art von Geheimnis. Borzage ist in erster Linie ein Aussenseiter, der sich am Rande der grossen Strömungen Hollywoods, mit ihrer Vorliebe für die Handlung und ihrer realistischen Neigung, aufhält. Er will das Unsagbare filmen, als naiver Barde vom Wesentlichen singen, getragen von einem romantischen Temperament, dessen nicht zu unterdrückender Atem die Leinwände entflammen wird. Modisches lässt ihn souverän gleichgültig, einzig was «überall» und «immer» gilt zieht ihn an. Von 1920 bis 1940 hat er, aus welchen Gründen auch immer, Rückenwind und erreicht den Gipfel seiner Karriere scheinbar ohne Anstrengung. Aber als die Art seiner Geschichten nicht mehr gefragt ist, der Geschmack des Publikums sich ändert und die Kritiker abtrünnig werden, beeinträchtigt die kommerzielle Rezession seine Freiheit. Borzage segelt eine Zeit lang gegen den Wind, dann, unerschütterlich, verlässt er den Film für den Sport im Freien. Nicht ein einziges Mal versucht er durch Konzessionen an den ängstlichen Pessimismus, an die morbiden Obsessionen der Nachkriegszeit neue Zuschauer einzufangen. Seine Geschichten sind so wie sie sind zu akzeptieren. Paradoxerweise haben sie ein breites Spektrum von sozialen Schichten, ideolo-



1933



«Blitze der
Liebe im Morast
der Liebeleien
der Bahnhof-
kioske!»

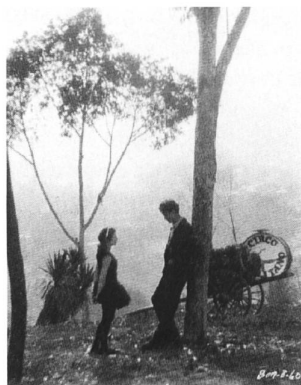
Die Liebe
verwirklicht das
Verschmelzen
der Seelen,
gebiert das
wirkliche Leben.

«L'amour sublime»

Das zentrale unveränderliche Thema der Filme von Borzage ist die Liebe, ein Wort, das man hier versucht ist, in Grossbuchstaben zu schreiben. Die Liebe, betrachtet sowohl als einziges Objekt wie einziges Thema seiner Filme. «Man hat Borzage im Verdacht, mit grösserer Intensität geliebt zu haben als ein gewöhnlich Sterblicher», bemerkt Dan Sallitt ein klein wenig neidisch, und es scheint, dass sich dieses Kino ständig auf jenen Begriff des «amour sublime» bezieht, wie ihn Benjamin Péret in «Anthologie de l'Amour sublime» entwickelte. Gemäss diesem Surrealisten enthält dieses «heilige» Gefühl «den höchsten Grad der Erhöhung, den Grenz-Punkt, wo sich die Vereinigung aller Sublimationen, welchen Weg sie auch eingeschlagen haben, abspielt, der geometrische Ort wo Geist, Fleisch und Herz zu einem unveränderlichen Diamanten verschmelzen. (...) Die erhabene Liebe erscheint als ein Gefühl, das das ganze Leben des Subjekts erfüllt, das im geliebten Wesen die einzige Quelle des Glücks erkennt. Das Liebesobjekt ist dem Herzen ebenso wesentlich geworden wie die Luft dem physischen Leben.»



Leslie Howard
und Mary Pickford
in SECRETS



Charles Farrell
und Janet Gaynor
in STREET ANGEL

Der Walzer der Etiketten hat Borzage mit den Bezeichnungen «Poet des Paares», «Prinz des Melodrams», «Filmland's Fairy Tale King» versehen, die Kinotrailer der MGM stellen ihn als «Hollywood's Number 1 Director of Love Stories» vor ... Der Filmemacher scheint eine Vorliebe für eines der zentralen Themen der romantischen Dichtung entwickelt zu haben: Die Liebe verwirklicht das Verschmelzen der Seelen, gebiert das wirkliche Leben. In den Augen des Surrealisten Ado Kyrou sind seine Meisterwerke «Blitze der Liebe im Morast der Liebeleien der Bahnhofkioske!» Seine berühmtesten Filme haben, in der Tat, etwas von Märchen. Aber Märchen für die Erwachsenen. Es ist eindrücklich festzustellen, dass der Filmemacher seit seinen ersten Regiearbeiten (1915/16), sich an ein

erwachsenes Publikum wendet, befähigt, den Verwicklungen, Widersprüchen und Verwirrungen, die jede menschliche Beziehung modulieren, zu folgen. Es gibt bei ihm nichts vom «Zeitalter der Unschuld», nichts vom «Kindlichen», das Edward Wagenbrecht zum Beispiel der Stummfilmära anheftet («The Movies in the Age of Innocence», 1971). Seine Werke sind nicht naiv, sondern von einer unausrottbaren Suche nach Reinheit belebt. Sie haben den Charme und die Grausamkeit der Märchen. Daraus stammen die familienlosen Helden ohne Familie, voll uneingeschränkter Aufrichtigkeit, die mit eigenständigem Leben begabten Gegenstände (Taxis, Talismane und so weiter) und insbesondere diese Kraft der Erschütterung, die das Publikum der ganzen Welt berührt. Seine Filme sind «wie Träume, voller paradiesischer Süsse und unaussprechlicher Schrecken» (Richard Griffith), ein Vergleich, den Jean-Pierre Coursodon aufgreift, wenn er Borzage als «den vollkommensten Träumer Hollywoods» bezeichnet, der imstande ist «jede verächtliche Konnotation des Ausdrucks "Traumfabrik"» auszulöschen. Kein Zweifel: der Filmemacher besass die aussergewöhnliche Gabe, die Märchen wirklich zu machen und aus ihnen die uralte Botschaft zu gewinnen, deshalb scheint mir die offenbar widersprüchliche Formulierung «romantisches Ausströmen in den Farben der Wirklichkeit», die Claude Beylie vorschlägt, ideal. Man kann sich des Eindrucks nicht entziehen, dass sein Wunderbares nicht zufälliger Natur ist. Borzage weiss nichts von Parapsychologie und andern spiritistischen Nichtigkeiten. Seinen «Romantismus» muss man in der Nähe von Novalis, nicht von Hölderlin und Hoffmann situieren. Die «Hymnen an die Nacht» von Borzage dienen nicht als Ausflucht in ein Anderswo der Phantasie, es sind die Gesänge eines Visionärs, für den die Dunkelheit nur das Los der Blinden ist: seine Nacht beherbergt das Geheimnis der Sonne. Die Alpträume sind das Vergängliche. Und der Tod. Was als Delirium erscheint, ist Ekstase, nicht Wahnsinn. «In Ihren Augen ruhte die Ewigkeit», sagt Novalis von seiner «Geliebten» ... «Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter. An ihrem Halse weint ich dem neuen Leben entzückende Thrä-

nen. – Es war der erste, einzige Traum – und erst seitdem fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte.» («Hymnen an die Nacht», 1797) Es gibt bei Borzage aber auch kein «Kino der verlorenen Illusionen», wie man geschrieben hat. Sein Werk kennt keine Bitterkeit, nur Traurigkeit. «Ich habe die deprimierenden Erzählungen nie gemocht», bestätigte er am Ende seiner Karriere. «Es kommt nicht darauf an, ob sie gut oder schlecht enden, sofern man am Schluss einen Zug ins Höhere (a lift) spürt.»

Seine Filme bleiben trotzdem unklassifizierbar. Die Sehnsucht nach Absolutem, die seine Geschichten ausströmen, hört nicht auf, den rationalistischen Zuschauer gestern wie heute zu verwirren. Die Kühnheit seiner Schlussfolgerungen verleugnet mit Grossartigkeit alle Gesetze der Wahrscheinlichkeit, indem sie die formale Eleganz mit einer seltenen fantasmatistischen Kraft vereint.

Der «Sohn des Lichts»

Frank Borzage war ein sehr schwiegener Mensch. Man weiss praktisch nichts über seine innersten Überzeugungen, er hat sich nicht einmal seiner eigenen Frau gegenüber geöffnet. Eine einzige Bemerkung aus dem Jahr 1940: es sei vor allem die spirituelle Dimension seiner Filme, die ihn interessiert habe, und im Beruf habe man ihn gerne als Mystiker eingeschätzt. Ohne weiteres gibt dieses Indiz denjenigen recht, die bei ihm eine Art metaphysischer Suche angenommen haben, die durch seine gesamte Laufbahn, von *THE FORGOTTEN PRAYER* (1916) bis *THE BIG FISHERMAN* (1959), spürbar ist. 1972 notiert John Belton in seinem berühmten Borzage-Essai «Souls Made Great by Love and Adversity», dass im Unterschied zu Griffith, der an der Wiederherstellung der familiären Zelle interessiert war, «die grundlegende Sorge von Borzage das Heil seiner Helden ist.» Nach uns ist es aber Michael Henry, der bis heute die angemessenste Sicht des Werkes vorschlägt, das er als «Prozess hin zum Licht» bezeichnet. «Was Borzage gern suggeriert, welches Drehbuch ihm man immer auch zuweist,» schreibt Henry in einem beachtenswerten Text von 1976 mit dem Titel

«Le Fra Angelico du mélodrame», ist, «dass seine Geschöpfe einem zweiten Leben versprochen sind. Sie haben sich also hier unten nicht zu rechtfertigen.»

Der Ansatz von Borzage steht über den Cliques. Der Regisseur war nicht getauft und gehörte auch keiner Kirche an. Vertrauliche Mitteilungen seiner Familie haben uns erlaubt, den Schleier über dieses Rätsel etwas zu lüften. Wie sein Bruder Bill war Frank seit seinem fünfundzwanzigsten Altersjahr Freimaurer und nahm aktiv an den nach dem Ritus der «Ancient and Accepted Scottish Rite» organisierten Arbeitssitzungen teil. Er wurde an der «Los Angeles Lodge of Perfection», der Loge von Culver City, in die drei ständischen Grade Lehrling am 6. Februar 1919, Geselle am 20. Juli 1920 und Meister am 14. September 1920 eingeweiht. Seine Beharrlichkeit in Logenangelegenheiten hat ihn schliesslich bis zum zweithöchsten Grad, dem 32., der Hierarchie des Schottischen Ritus gebracht, der den beeindruckenden Titel «Master of the Royal Secret» trägt. Jeder Grad wurde durch besondere Riten erworben, die Einweihung besteht in Belehrung, Unterweisung, Passworten und besonderem Gestus. Die Inhaber der drei letzten Grade («weisse Freimaurerei») haben äusserst wichtige Befugnisse und lenken die Arbeiten der höheren Freimaurerei. Frank Borzage ist also einer der höchst seltenen Fälle eines Regisseurs in Hollywood, dessen spirituelle Einstellungen direkt auf das Werk abfärben; wir sehen nur noch den ihm vergleichbaren Fall von Rex Ingram, der im Zuge seiner filmischen Rundreisen in Nordafrika zum Islam übertrat. In Hollywood bildeten die Freimaurer nie eine eigentliche pressure-group, eine Lobby: Die Zugehörigkeit war Teil der persönlichen Überzeugungen, und sogar so bekannte Brüder wie Walt Disney, D. W. Griffith, Harold Lloyd, John Ford, William Wyler, Frank Capra, Merian C. Cooper oder Donald Crisp blieben bezüglich dieses Themas sehr verschwiegen. Ihre Schöpfungen lassen sich nicht unfehlbar gemäss einem strengen freimaurerischen Raster beschreiben, denn die Vertiefung der Lehre bleibt Gegenstand der persönlichen Neigung; so hat Marcel Oms nahegelegt, dass das Werk von Griffith davon eine eher philosophische Sicht

zeigt, während Borzage unzweifelhaft die vertikale Dimension, das heisst die spirituelle, bevorzugt hat.

Symbolisch geht die Freimaurei auf die Schöpfung der Welt zurück, sie hat einen Kalender übernommen, der im Jahr 4000 vor Christus beginnt, und feiert den Bau des salomonischen Tempels in Jerusalem als ihr erstes grosses Werk. Das letzte Ziel des Freimaurers ist der «Bau des idealen Tempels» in sich selbst, das ganze Ritual ist auf eine metaphysische Transposition im Namen des «Allmächtigen Baumeisters aller Welten» (gleichgesetzt mit der göttlichen Natur Christi) ausgerichtet. Obwohl sie sich zu einer allumfassenden Religion bekennt, bleibt die anglo-amerikanische Freimaurei unwiederbringlich mit den dem Judentum und dem Christentum gemeinsamen deistischen Dogmen verbunden; die Bibel («das grosse Licht») liegt auf dem Altar der Logen, aber die durch die Vorschriften verlangte vollkommene Toleranz schliesst den Sektarismus aus und damit jede Form eines religiösen Proselytismus. Gleich wie in den Filmen von Borzage.

Man hat gesagt, dass die Suche nach der Liebesverbindung, die Trunkenheit der Gefühle bei ihm metakosmische Dimensionen annehmen. Zunehmend vergeistigt strebt die Liebe eine Glückseligkeit an, die sie transzendiert. Für die Liebenden bei Borzage ist die Liebe nicht eine Antwort in sich, sondern ein Mittel, zu ganzheitlicher Harmonie zu gelangen, weil sie die geistige Wiedergeburt hervorbringt und schlussendlich die Erlösung der Geschöpfe. Diese «unio mystica» ist nicht nur «ideell», denn die Körper werden ebenso wie die Herzen in Anspruch genommen. Bei Borzage folgt die Erlösung auf die sexuelle Vereinigung, sei sie konkretisiert (MAN'S CASTLE, A FAREWELL TO ARMS, CHINA DOLL) oder nur erträumt (TILL WE MEET AGAIN). Ein subtiler Erotismus quillt aus der Abfolge der Bilder selbst, ohne dass es nötig wäre, mehr als einen Knöchel, eine Schulter zu entblößen; seine Liebenden leben in Aussicht auf die Vereinigung der Körper. Ein Paar zu zeigen, das sich verlustiert (vorausgesetzt die Zensur hätte so etwas gestattet) sagt nichts über seine Gefühle aus, beweist nichts. «Sex? Sicher braucht es davon

eine starke Dosis, aber es muss eine romantische Sexualität sein!» unterstreicht Borzage. Die Essenz der Vereinigung kann nicht visuell umgesetzt werden, und wie David Thompson bemerkt, weiss der Filmemacher, dass «die Sexualität eine Seinsform ist, seine Bilder hören nicht auf in ihrem Klang zu vibrieren», einen Eindruck, den Mitry hübsch zusammenfasst durch «die delikate Keuschheit eines entblösten Begehrens».

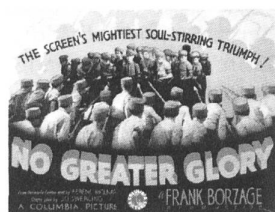
Sarastro und der freimaurerische Symbolismus

Der Filmemacher bevorzugt einen Typus der Erzählung, der das Märchen, die Liebe unter verschiedenen Aspekten und das, was man übermenschliche Weisheit nennen könnte, einschliesst. Das Scharnier-Werk von Borzage, SEVENTH HEAVEN (1927) – und in der Folge alle jene Filme, die sich von nah oder fern darauf beziehen (VON MAN'S CASTLE (1933) bis CHINA DOLL (1957) – weist frappante Analogien mit jenem Freimaurer-Märchen schlechthin auf, wie es «Die Zauberflöte» von Mozart ist. Ähnlichkeiten nicht auf der Ebene der Ereignisse, natürlich, sondern symbolischer Art. Neben Borzage gab es mehrere Freimaurer unter den Leitern der Fox, der Film-Gesellschaft, die SEVENTH HEAVEN produzierte, so dass die Parallele, die wir zu ziehen wagen, zwar unerwartet, sogar befremdend, aber nicht völlig ausser Frage ist. Der zutiefst freimaurerische Charakter der Oper von Mozart, Schikaneder und andern stillen Mitarbeitern ist anderswo analysiert worden. «Es genügt, wenn die Menge am Spektakel Vergnügen findet», schrieb Goethe, selber Freimaurer, «den Eingeweihten wird gleichzeitig seine hohe Bedeutung nicht entgehen.» In ihren grossen Linien setzt die Intrige Tamino in Szene, einen Prinzen auf der Suche nach seinem Liebesideal, der Prinzessin Pamina, Tochter der Königin der Nacht. Bevor sie sich im Schoss des Tempels der Isis vereinigen können, muss das Paar, getrennt, dann gemeinsam eine Reihe geheimnisvoller Prüfungen erleiden, die ihnen der Hohe Priester Sarastro auferlegt. Tamino und Pamina sind in der Tat der Mann und die Frau, die ausersehen sind, das Paar in der höchsten Bedeutung des Wortes zu bilden (wie es der «Spielleiter» Sarastro der Versammlung des Tempels

erklärt). Andererseits, wovon spricht SEVENTH HEAVEN? Von Chico, einem Pariser Müllarbeiter, der in den Abwasserkanälen arbeitet, aber im obersten Stock, im siebten, eines elenden Wohnblocks wohnt, und von Diane, einer Waise, die durch ihre Schwester zu einer kriminellen Existenz gezwungen wird. Der junge Mann rettet die arme Kreatur und beherbergt sie widerwillig unter den Dächern der Stadt (ein Ort der wortwörtlich mit dem «Paradies» gleichgestellt wird). Das Paar nähert sich mehr und mehr einander an, doch im Augenblick des eigentlichen Erblühens ihrer Liebe sieht sich diese mit dem Hass der sadistischen Schwester, den Nachstellungen Brissacs, eines Offiziers, und vor allem dem Krieg konfrontiert, der die beiden physisch trennt. Jeden Tag zur selben Stunde – der «höchsten Stunde» – stehen Chico und Diane gegenseitig geistig in Verbindung. In den Augen der Welt gilt Chico als in den Schützengräben gestorben, aber er kommt blind und doch «sehend» zu Diane. Ein übernatürliches Licht umhüllt das Paar, das sich im «siebten Himmel» umarmt.

Um besser zu fassen, was SEVENTH HEAVEN im Grunde mit der märchenhaften Oper von Mozart gemeinsam hat, ist eine kurze Abschweifung in den Symbolismus nötig. Nach der traditionellen, sowohl hermetischen wie freimaurerischen Kosmogonie ist die menschliche Existenz regiert vom Wechsel von Sonne und Mond, den «zwei Lichtern» der freimaurerischen Lehrlings-Tafel. In «Die Zauberflöte» versinnbildlicht Sarastro (Zoroaster) die Sonne (die er als Emblem auf der Brust trägt), also das Gold, und verkörpert das Prinzip des Guten. Seine Widersacherin ist die «unheilvolle» Königin der Nacht, versinnbildlicht durch den Mond und seinen alchemistischen Gegenwert, das Silber. Die grundlegende Beziehung zwischen Sarastro und der Königin der Nacht reduziert sich nicht auf das Aufeinandertreffen von Vernunft und Instinkt, sondern symbolisiert, in seinem höchsten Sinne, die Beziehungen zwischen Intellekt und Psyche, letztere gemäss ihrer Natur ersterem unterworfen. Hochmütig möchte die Königin der Nacht (die zentrifugalen Tendenzen der Seele) die Überlegenheit des Geistes (im theologalen Sinne) abschaffen; an

1934



Für die Liebenden bei Borzage ist die Liebe nicht eine Antwort in sich, sondern ein Mittel, zu ganzheitlicher Harmonie zu gelangen, weil sie die geistige Wiedergeburt hervorbringt und schlussendlich die Erlösung der Geschöpfe.



Janet Gaynor
und Charles Farrell
in LUCKY STAR

1934



1936



Den Regeln des Einweihungsmärchens gehorchend sind Borzages Helden zwangsläufig «leuchtend schöne Paare im Kampf mit einer hässlichen Welt». Im Gegensatz zu den puritanischen Helden von Griffith geht diese Schönheit mit einer starken Sinnlichkeit einher.

dem Tag, an dem ihre eigene Tochter ihr entrissen wird, um mit dem erwählten Mann an ihrer Erhöhung teilzunehmen und das vollkommene Paar zu bilden, explodiert ihr Zorn, denn der Triumph der Liebenden zieht unwiderruflich «das Auslöschen der Nacht» und die «Erlösung im Unerschaffenen» (Meister Eckehart) nach sich.

Sarastro ist der Wächter des Lichts, oder, in theologischen Begriffen, der Mittler zwischen Gott und den Menschen. Wie Borzage, der «seiner Figuren in der beinahe mystischen Ewigkeit ihrer Liebe einsetzt» (Jacques Lourcelles), führt er sein Paar zu seiner hierogamischen Hochzeit. Die Vereinigung ist «so, dass ihr statt zweier einer seid», wie Hephaistos im «Gastmahl» von Platon eröffnet, «und, so lange ihr lebt, beide zusammen als einer lebt, und wenn ihr gestorben seid, auch dort in der Unterwelt nicht zwei, sondern gemeinsam gestorben ein Toter seid.» Symbolisch (selbstverständlich verstehen wir diesen Begriff im Sinne von René Guénon oder Titus Burckhardt und nicht von C. G. Jung) ist diese Heirat der Prinzipien von Sonne und Mond, des Königs und der Königin, eines der Schlüsselthemen der Alchemie, denn die innere Vereinigung des «Mannes» und der «Frau» (Schwefel und Quecksilber) entspricht der Wiederherstellung des paradiesischen Zustandes.

Das von Sarastro und der Königin der Nacht regierte, geoffenbarte Universum ist aus den vier Elementen gebildet, die selbst in zwei komplementären Dyaden gruppiert sind. In der Dyade der Sonne befindet sich das Feuer (Tamino) und unter ihm die Luft (Papageno); in der des Mondes das Wasser (Pamina) und, weiter unten, die Erde (der Mohr Monostatos, Diener der Nacht). In SEVENTH HEAVEN übernimmt zum Beispiel Chico die Rolle Taminos, Diane die der Pamina; Papageno wird zum Strassenbesprenger Gobin und Monostatos nacheinander zu Nana, der sadistischen Schwester, dann zum Verführer Brisac. Erinnern wir uns, dass Papageno, unempfindlich gegenüber den mystischen Zielen seines Abenteuergefährten, die «gewöhnliche» Menschheit verkörpert, die keinen Zugang zum Licht hat (was der Natur von Gobin im Film, besonders in der letzten Se-



Janet Gaynor
und Charles Farrell
in SEVENTH HEAVEN

quenz entspricht). Monostatos ist der "falsche Bruder", der Versucher, der sich mit den Zügen der Weisheit ausstaffiert, aber ihr eine von allem authentischen Gefühl losgelöste Wollust vorzieht. Das "Tages"-Wesen von Chico scheint in seinem Drang nach Höherem (aus den Abwasserkanälen zur Strasse, von der Strasse zu seinem siebten Himmel) durch, der "nächtliche" Aspekt von Diane stammt aus ihrer trüben Vergangenheit. Tamino-Chico und Pamina-Diane müssen sich erst suchen, dann, wenn sie sich gefunden haben, ihren Naturzustand in einer Reihe von Prüfungen überwinden. Der erste, indem er sich als fahrender Ritter (wie die vielen Vagabunden bei Borzage) vom von der Königin der Nacht stammenden Schleier der Illusionen (die "falschen Werte") befreit. Die zweite, indem sie alle Erinnerungen an ihre "nächtliche" Herkunft abwirft, was, bei Borzage, ausser Diane übrigens auch Angela (STREET ANGEL), Rosalee (THE RIVER), Mary (LUCKY STAR) oder Trina (MAN'S CASTLE) tun. In den Logen sind die aufeinanderfolgenden Prüfungen der Bewerber durch eine reinigende Reise durch die vier Elemente und ihre entsprechenden "Gefahren" verkörpert. Diese Umwandlung bedeutet, an seinem alten Leben zu sterben, um für ein neues geboren zu werden, eine Bedeutung, die die Freimaurerei übrigens jeder Erreichung eines neuen Ranges, einem neuen Grad der Erkenntnis, zuschreibt. Wenn Mozart die zwei letzten Etappen der Reise deutlich darstellt (Wasser- und Feuerprobe), so steht natürlich für Borzage ausser Frage, diese Zeremonien getreu abzubilden. Er übersetzt sie in romanhafte, leicht zu entziffernde und immer wieder auftretende Situationen.

Die Apotheose des Paares

Die Kunst Borzages ist eine pneumatische Kunst (im gnostischen Sinne des Begriffs), das heisst, sie veranschaulicht Verwandlungen und sie ist ausgerichtet darauf, jene zu verwandeln, die dafür empfänglich sind. Wie die Figuren Mozarts sind seine Liebenden von Grund auf für die höchste Vereinigung *vorherbestimmt*. Zuvor müssen sie jedoch zwei Eigenschaften besitzen. Erstere ist die Fähigkeit, lieben zu können bis zur Selbstvergessenheit; nötigenfalls, bis

zum letzten Opfer. Die zweite Fähigkeit ist, eine geschützte Enklave aufbauen zu können («eine Sicherheitszone» sagt Trina in MAN'S CASTLE), in deren Innerem das Paar zu den alchemistischen Verfahren schreiten kann. Denn obwohl "berufen", das heisst innerlich vor dem Schmutz der Welt geschützt, sind die Protagonisten Borzages weit davon entfernt, vollkommen zu sein. Das Leben mag sie zur Unterschlagung, zum Diebstahl, zur Prostitution gezwungen haben. Am Anfang verwechseln sie Verlangen nach Unabhängigkeit mit Unverantwortlichkeit und Egoismus, halten ihre Prahlerei für Beherztheit; verschiedene Verletzungen bilden lange einen Damm gegen eine reale Liebesverbindung (THE RIVER, BAD GIRL); manchmal entdecken sie die Natur ihrer gegenseitigen Gefühle erst *nachdem* sie miteinander geschlafen haben (was die empfindlichen Zensoren aufspringen liess). Die Grundsituation präsentiert sich leicht wie ein Duett aus zärtlicher Leidenschaft und leidenschaftlicher Zärtlichkeit unter Verwandten von Pygmalion und Galatea. Der Mann zeigt den Weg, gibt die Richtung an, aber in der kritischen Stunde ist es die Frau, die die entscheidende Kraft und den Mut entwickelt. Bei Mozart ist es Pamina, die Tamino in den Prüfungen leitet, und die Liebenden dürfen die Schwelle zum Tempel der Isis nicht getrennt überschreiten. All dies mag den Habitués von Woody Allen, Antonioni oder Fassbinder altmodisch scheinen, aber es entspricht trotzdem grundlegenden symbolischen Schematas, die ihren Ursprung in der Komplementarität Yin-Yang finden. Sehr schnell stellt sich heraus, dass die Liebenden einander nötig haben, dass sie sich gegenseitig offenbaren und dass nur eine gemeinsame Anstrengung, die die Zeit, den Raum, ja vielleicht den Tod überwindet, zum erlösenden Gleichmut führt. Bevor sie zu diesem Zustand gelangen, legt ihnen Borzage Hindernisse in den Weg, weder aus zufälligen noch sich selbst genügenden Gründen, vielmehr sollen sie den Helden ermöglichen, über ihre eigenen Schwächen zu triumphieren, eine Selbstinfragestellung provozieren, die den Panzer des Ego pulverisiert, die individuellen Grenzen ausradiert. Die Liebenden sind in ein Netz von Widersprüchen geworfen, das sie harmonisieren müssen, bevor sie selbst eins werden können.

Der Regisseur liefert selbstverständlich keine "Formel", keine Exegese, sondern setzt uns vor vollendete Tatsachen in der Form einer visuellen Apotheose. Frederick Lamster fügt, diesen Prozess kommentierend, hinzu: «In den meisten Filmen ist der (spirituelle) Weg unbewusst. Erst gegen das Ende werden die Schlussfolgerungen des zurückgelegten Weges für den Zuschauer geklärt, und, noch wichtiger, für die betroffenen Personen. Die Katharsis des szenischen und literarischen Melodrams ist respektiert, aber es ist weniger das Böse, das ausgemerzt worden ist, als die Liebe, die erkannt, und die unmittelbare Wirklichkeit, die überwunden wird.»

Den Regeln des Einweihungsmärchens gehorchend sind Borzages Helden zwangsläufig «leuchtend schöne Paare im Kampf mit einer hässlichen Welt» (Ado Kyrou); ihre physische Schönheit ist die Ausstrahlung der spirituellen Energie, die in ihnen schlummert und die darauf wartet, geweckt zu werden, denn wie Platon formuliert: «die Schönheit ist der Glanz des Wahren». Im Gegensatz zu den puritanischen Helden von Griffith geht diese Schönheit mit einer starken Sinnlichkeit einher. Sozial gesehen sind es eher Deklassierte: die von der Gesellschaft Verstossenen, die Unproduktiven, die Parias, die Narren haben im allgemeinen die Sympathie Borzages. Sie stehen zweifach ausserhalb der Normen (sofern man dieses abgedroschene Wort nicht als mathematisches Mittel versteht), einesteils weil ihre eigentlichen Eigenschaften sie unanpassbar an die geläufige Heuchelei und Gier macht, andererseits, weil die gleichen Normen (die Vorurteile, die Gesetze, unter denen sie leiden) ihnen grundlegend fremd sind. Profit, Karriere und Erfolg sind ihnen gleichgültig. Sie sind die «Parzivals» der «authentischen Werte», jener des Herzens. Ausserhalb jeder Klassen (wenn nicht unklassifizierbar) auch weil ihre grundlegende Reinheit – die nicht nur einfach moralische Unschuld nach den üblichen Kriterien des Melodrams ist – stärker ist, als die soziale Verwünschung, die sie umgibt. (Visuell unterstreicht Borzage diesen Aspekt oft durch ungenaue oder stilisierte Dekors, um zu verhindern, dass sie die Helden in ihrer Schüchternheit aufsaugen.)

Melodram und soziale Wirklichkeit

Der Weg der Einweihung wird mit Motiven des Melodrams illustriert, und es scheint uns wichtig, die zweideutige Beziehung Borzages zu diesem verschrieenen Genre zu skizzieren, das er doch für gut befunden hat zu verteidigen. «Die Kritiker scheinen nicht zu sehen, dass das Leben zu einem grossen Teil aus Melodramatischem besteht,» schreibt er 1922. «Die grotesksten Situationen zeigen sich alltäglich im Leben ... Gleichzeitigkeiten vermehren sich im Leben jedes einzelnen. Und dennoch lacht man manchmal, wenn diese realistischen Situationen auf die Leinwand gebracht werden, unter dem Vorwand, sie seien "melo".» Aber das Leben, ergänzt er, ist kein Scherz. Das populäre Melodram hat gewisse dramatische Situationen bevorzugt, aber eher als deren übereingekommenen Charakter zu betonen, um den plot aus dem Innern zu unterwandern, zieht es Borzage im Gegenteil vor, die *Wahrheit* dieser Situationen zu veranschaulichen. Das Schablonenhafte, das sein Szenario beinhalten mag, wird pulverisiert durch das Natürliche der Darstellung, der dürrtliche oder reaktionäre Inhalt wörtlich umgestülpt durch die Umsetzung in Bilder. In der Tat wird das Melodram bei ihm zu einer Plattform, einer *materia prima*, die sich zu einem Fächer von Extrapolationen öffnet, der vom Individuellen bis zum Kosmischen reicht. Auf elementare psychologische Konflikte zentriert, aktiviert das Genre alltägliche Figuren – die jeder erkennen kann, mit denen man sich unmittelbar identifizieren kann, betont der Regisseur öfters. «Die Geschichten, die mich am meisten anziehen, sind die einfachen Dramen gewöhnlicher Leute.» Es mag widersprüchlich scheinen, das Gewöhnliche herauszustreichen, um es nachher in das Aussergewöhnliche zu verwandeln, aber ist der Held der Märchen nicht "anonym" schlechthin, und der Funken des Geistes ist er nicht "überall und in allem"? («Wer ich bin? Ein Mensch, wie du», antwortet Papageno Tamino.) Ist das Paar einmal gebildet und heimlich ausgestattet mit dem, was es vom Gewöhnlichen unterscheidet, sind die barocksten Anwandlungen erlaubt. Claude Beylie fasst sozusagen die ganze Filmographie von Borzage zusammen, wenn er schreibt, dass A FA-

REWELL TO ARMS «wie ein Donnerschlag explodiert, zwanzig mehr als ehrenwerte Filme erlebichen lässt, zeigt, was ein übersinnliches, ganz spiritualisiertes Melodrama sein kann und muss, dank dem Feuer, das ihm innewohnt, zur reinen Tragödie, zum unvergesslichen Gedicht, zum Spiegel eines unberührten Erotismus geworden.» Das klassische Melodram überschreitet kaum das Feld der sozialen und moralischen Erwägungen, sogar dann nicht, wenn es wie bei Leo McCarey von Religiosität durchdrungen ist. Nun ist Borzage *kein* Moralist, zumindest nicht im geläufigen, engen Sinne. Diane wird vor der Polizei durch Lügen gerettet (SEVENTH HEAVEN), Angela verdankt ihr Heil dem Werk eines Fälschers (STREET ANGEL), Bill betrügt ein Restaurant (MAN'S CASTLE), Frederick desertiert (A FAREWELL TO ARMS) und so weiter. Wenn sich unser Filmemacher – zu Beginn – in die Tradition des griffithschen Intimismus einschreibt, flieht er dessen sentimentale Tonalität, hütet sich davor, Mitleid für unschuldige Opfer zu wecken; keine ländliche Nostalgie oder idyllische Gemeinden, die von aus dem neunzehnten Jahrhundert stammenden ethischen Codes regiert werden; keinerlei Triumph der Tugend über die Macht und das Geld. Murnau oder King Vidor beschreiben ihre Paare in ihren Anstrengungen der städtischen Agitation zu widerstehen, der Masse, den Konventionen, ihrer Vernichtung durch den Herdentrieb; konfrontiert mit dem Alltäglichen und erodiert durch das Alltägliche zeigt sich ihre Liebe als zerbrechlich. Das Pathetische wächst weniger aus externen Situationen als aus einer Zerbrechlichkeit der Gefühle, die für die Liebenden von THREE COMRADES oder HISTORY IS MADE AT NIGHT geradezu unvorstellbar ist. Borzage distanziert sich auch von der fatalistischen Würde und dem sozialen Determinismus, die die Werke von John M. Stahl unterschwellig aufweisen. Die flammende Hysterie, die die Figuren eines Vincente Minnelli verzehren, ist ihm fremd. Douglas Sirk verwendet das Melodram, um die psychosozialen Beweggründe des Bürgertums zu denunzieren; seine desillusionierten Protagonisten reagieren mit Vehemenz auf die Appelle der Welt, während die Helden von Borzage unabhängig von ihr existieren, weil sie wissen, dass ihre Wahr-

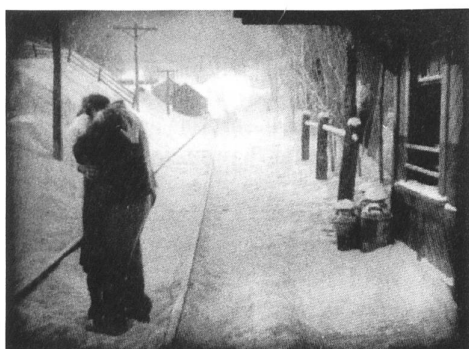
heit jenseits liegt. Das ist kein Fluchtreflex, das ist die unerschütterliche Gewissheit der «einfachen im Geiste».

Der Regisseur ist so ehrlich, den vom Leben gebeutelten Kreaturen weder Erklärungen noch vorgefertigte Tröstungen zu schenken. Keine Wunderlösungen. Man sucht bei ihm vergebens Spuren des simplifizierenden Philanthropismus eines Capra oder des gefälligen und frömmelnden Optimismus, für den Hollywood schwärmte. Dieselbe intellektuelle Redlichkeit hindert ihn daran, den systematischen Skeptizismus, die Jämmerlichkeit oder den selbstgeisselnden Jansenismus zu pflegen. Vielleicht hat diese Haltung eines «Aristokraten der Seele», von jedem reduzierenden Programm abgelöst, ihre Rolle beim Publikumserfolg seiner Filme gespielt. Denn seine Figuren bleiben sogar im tiefsten Unglück getragen von der aussergewöhnlichen Gewissheit von etwas, was sie übertrifft – lese man darin Liebe oder was auch immer deren Ursprung sein mag. Das strahlende "Wissen", das in den Herzen von Diane und Chico nistet, löst intuitiv das Einverständnis des Zuschauers aus, genauso wie manche Märchen in uns die Erinnerung an eine zeitlose Wahrheit wecken. In einer so heimgesuchten Epoche wie die zwanziger und dreissiger Jahre hat dieser Ansatz ohne Zweifel mehr zum Überleben verholfen als die zuckrigen Wechselfälle eines Showgirls, das seinen Millionär heiratet oder der Gashahn in MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (Piel Jutzi, 1929).

Dennoch ist Borzage weit davon entfernt, die Wirklichkeiten und sozialen Probleme zu verkennen; das Auf und Ab seiner Epoche ist ihm alles andere als gleichgültig. Die Omnipräsenz des sozialen Kontexts ist sogar eines der Momente, das die zeitgenössische Kritik besonders verblüfft und dem Regisseur Anerkennung bis in das kommunistische China gebracht hat! In seiner Jugend hat der Regisseur das Vagabundenleben, die Entbehrung und den Hunger von nahem gekannt, und er präzisiert bereits 1920: «Ich weiss, dass die Leute, die ins Kino gehen, vor allem an den Problemen, den Freuden und Sorgen ihres eigenen Alltags interessiert sind, und ich habe vor, Überlegungen dar-



Dennoch ist Borzage weit davon entfernt, die Wirklichkeiten und sozialen Probleme zu verkennen; das Auf und Ab seiner Epoche ist ihm alles andere als gleichgültig. Die Omnipräsenz des sozialen Kontexts ist sogar eines der Momente, das dem Regisseur Anerkennung bis in das kommunistische China gebracht hat!



LUCKY STAR

über auf der Leinwand einzuführen. Aber ich will über die Oberfläche der Dinge hinausgehen.» Das Elend in den populären Quartieren von Paris (SEVENTH HEAVEN), Marseille (THE LADY), Neapel (STREET ANGEL) oder New York (HUMORESQUE, MANNEQUIN), die Not der Bauern von Massachusetts (LUCKY STAR) sind von packender Wirkung und haben Generationen von Cinephilen ihren Stempel aufgedrückt. Das Elend seiner Zerlumpten, seiner notleidenden Frauen, seiner unterbezahlten Angestellten hat die Szenaristen des Neorealismus wie Zavattini und japanische Filmemacher wie Ozu oder Mizoguchi zutiefst beeinflusst. MAN'S CASTLE, wurde geschrieben, zeugt von der grossen Depression in den Vereinigten Staaten, LITTLE MAN, WHAT NOW? (nach Falladas «Kleiner Mann, was nun?») von der Arbeitslosigkeit, der Ausbeutung und der Inflation in den ersten Jahren der Weimarer Republik, THREE COMRADES (nach Remarques «Drei Kameraden») vom politischen Chaos und der Morgenröte der Diktatur in derselben Republik, NO GREATER GLORY (nach Molnárs «Die Jungen aus der Paulsgasse») von den Drohungen des Militarismus. Das europäische Kino der Epoche, faschistisch oder nicht, hat nie gewagt, diese Dinge mit ebensolcher Offenheit anzugehen. Das alles ist wahr – und dennoch ungenügend, denn eine aufmerksame Sichtung zeigt, dass Borzage seine Prioritäten anderswo setzt. Letzten Endes bringt der Filmemacher nur ein begrenztes Interesse den sozialen Mechanismen oder dem Antagonismus der Klassen entgegen, und sein Misstrauen gegenüber Ideologien ist offenkundig. Die häufige Verwendung des kleinbürgerlichen Rahmens (THE NINTH COMMANDMENT, BAD GIRL, AFTER TOMORROW) dient weniger dazu, die Charakteristiken eines bestimmten sozialen Milieus zu illustrieren, denn der Wiederherstellung von Lebensbedingungen, die der grossen Mehrheit eigen sind.

Der Nazismus in THE MORTAL STORM wird weniger im Namen demokratischer Prinzipien und der individuellen Freiheiten angegriffen, sondern auf Grund seiner trennenden Natur; er ist die Macht, die die Harmonie der Lebewesen zerstört, der Familien entzweit, also eine "teuflische" Macht schlechthin ("diabolos" heisst

"der Trennende"). In der letzten Rolle von THREE COMRADES geht es nicht darum, einen Faschisten zu töten, sondern einen Freund zu rächen, die Zerstörung einer geheiligten Zelle bezahlen zu lassen. Desgleichen sind es nicht einfach pazifistische Überzeugungen, die unseren Regisseur dazubringen, Hemingways A FAREWELL TO ARMS zu verfilmen; Borzage lehnt die Gewalt nicht a priori ab, denn die Schurken von THE RIVER, MAN'S CASTLE oder THREE COMRADES zum Beispiel werden ohne Zögern und ohne Skrupel "zu den Vätern" spediert. Auf den ersten Blick mag ein militärisches Manöver gerechtfertigt scheinen, wenn es dazu dient, den Eroberer (die Deutschen bei der Marne in SEVENTH HEAVEN) zu stoppen, aber der Krieg als solcher bleibt indiskutabel, denn seine Rechtfertigungen sind nichtig (der Nationalismus), und seine Opferungen unnötig, weil sie auf dem Altar einer Politik erfolgen, die gleichgültig gegebenüber allem Menschlichen ist, auf welcher Seite auch immer. Seit Anfang der zwanziger Jahre spielt der Konflikt von 1914 bis 1918 eine einschneidende Rolle in seiner Filmographie: keine seiner Figuren besteht ihn unverletzt; wenn der Konflikt nicht tödlich ist, so bedeutet er in jedem Falle Verletzung: Wunden oder "falsche" Tote (THE PRIDE OF PALOMAR, CHILDREN OF DUST), unterschiedliche Lähmungen (HUMORESQUE, LUCKY STAR), Blindheit (BACK PAY, SEVENTH HEAVEN). Heldentum ergibt sich nur versehentlich, durch Zufall (LAZYBONES). Die Glorie der Fahnen ist lächerlich, und es sind immer die "Kleinen", die sie bezahlen müssen (NO GREATER GLORY). Borzage könnte den Ausruf Lamartines zu seinem eigenen machen: «Nationen, pompöses Wort für Barbarei / Hört die Liebe dort auf, wo euer Schritt hält?» («La marseillaise de la paix», 1841). Der Verlauf der Kämpfe ist deshalb zu vernachlässigen; Borzage weigert sich sogar, darauf einzusteigen, und es ist kein Zufall, dass die beiden einzigen Kriegs-Sequenzen seiner Filmographie durch seine Kollegen (John Ford für SEVENTH HEAVEN, Jean Negulesco für A FAREWELL TO ARMS) realisiert wurden. Was den Krieg auf der individuellen Ebene gnadenlos verdammt, ist sein tödliches Einschleichen in die emotionelle Sphäre der Helden. Wie das soziale Elend oder die hitlersche Barbarei, stellt das Krachen der Kano-



*Ann Little
und Frank Borzage
in IMMEDIATE LEE*

WHOM THE GODS WOULD DESTROY



Wie Lubitsch, Sternberg oder Hitchcock, besitzt Borzage einen ganz eigenen, unter Tausenden erkennbaren Stil, einen Ton und eine Thematik.



STREET ANGEL

ne eine Bedrohung der Liebe dar, und sie sind deshalb (in der Logik des Werks) eine der Manifestationen der spirituellen Umnachtung des Menschen. Es sind Bilder des "Chaos", das das freimaurerische Licht zum Ziel hat zu "organisieren".

Borzage erfasst ohne Ausflucht die tödlichen Unordnungen seiner Epoche, aber lieber als bei den Phänomenen zu verweilen, gibt er ihr Wesen wieder: eine Welt, die in die Verleugnung der Würde mündet, ist nichts als ein dunkler, wüster Raum, den es nicht wiedereinzugliedern, sondern zu überschreiten gilt. Man gewöhnt sich nicht an das Dunkel, auch nicht aus Barmherzigkeit. Die Folgerungen aus *MAN'S CASTLE*, *SEVENTH HEAVEN* oder *THE MORTAL STORM* bezüglich diesem Thema sind klar; im Gegensatz zu den Protagonisten des klassischen Melodrams streben die Borzageschen Helden nicht eine Wiedereingliederung in die Gesellschaft an. Diese freiwillige Isolierung (von manchen "poetischer Anarchismus" genannt) schliesst nie Grosszügigkeit, Wärme gegenüber den Ausgestossenen aus. Paradoxerweise malt der Regisseur das private Drama mit solch erschauernder Intensität, dass sie auf das Ganze des sozio-politischen Rahmens zurückwirkt und ihm eine unerwartete Tiefe gibt: der Bruch mit der Idylle in *A FAREWELL TO ARMS* verwandelt die Erzählung stillschweigend in ein pazifistisches Plädoyer, zehn mal stärker als die Vision eines blutigen Schlachtengetümmels, und das intimistische Drama in den Elendsquartieren von *MAN'S CASTLE* enthält alle Elemente einer Anklage gegen den Kapitalismus. Jacques Lourcelles bemerkt mit Nachdruck, dass Borzage «so vom Individuellen zum Kollektiven und vom Historischen zum Metaphysischen gelangt, ohne den Kontakt mit seinem Publikum zu verlieren, das der Geschichte jeder seiner Figuren folgt, als ob sie sowohl seine eigene wäre wie diejenige der ganzen Menschheit. Diese Polyphonie ist ziemlich einzigartig in der Geschichte der Filmkunst.» Was auf der kosmischen Ebene wie ein Missstand erscheint, wird zur Notwendigkeit aus der metaphysischen Perspektive. Der Krieg, wie jede Form der Feindseligkeit, der Trennung oder des beengenden Schicksalschlags, ist, schliesslich, ein zu überwindendes

Hindernis, eine Prüfung, dazu ausersehen, das Paar in seinem Gang zum «Tempel der Isis» zu stärken. In der letzten Perspektive können Liebe und Hass nicht mehr antithetisch sein, der zweite ist nichts als eine leidenschaftliche und vorübergehende Abweichung von der ersteren. Früher oder später endet das Produkt des Hasses überwunden, verwandelt von der Liebe (der reinigende Schnee in der letzten Einstellung von *THE MORTAL STORM*) und entpuppt sich als "unbewusstes Unterstützungsmittel" des geistigen Weges, wie die Königin der Nacht am Schluss von «Die Zauberflöte». Es ist bezeichnend, dass die Ungewissheiten der Prüfung, wie auch die konkreten Mittel, sie zu bestehen, weniger interessieren als die Haltung der Geprüften vor und nach dem Durchgang, denn es sind nicht die Handlungen seiner Figuren, die er zu fassen sucht, sondern ihre *Reaktionen*. Borzage ist der Regisseur der Gnadenzustände.

Der «Borzage touch»

Die Presse der zwanziger und dreissiger Jahre gebrauchte oft den Begriff «Borzage touch», das heisst, dass der Regisseur, wie Lubitsch, Sternberg oder Hitchcock, einen ganz eigenen, unter Tausenden erkennbaren Stil, einen Ton und eine Thematik besitzt. Man wird insgesamt die pikurale Pracht und den Samtglanz seiner Bilder bewundern, man wird diesem unüberschreitbaren Grad von Nüchternheit im Pathetischen, von Scham in der Emotion, von Natürlichem im Übernatürlichen unterliegen. Aber wahrhaftig zu versuchen, diesen "Touch" einzukreisen, ist eine schwierige Aufgabe, denn die Zärtlichkeit, die Magie, die glühende Poesie, die aus seinen Meisterwerken quillt, entziehen sich jeder Definition. Sind seine wirrsten Szenarios einmal auf die Leinwand gebracht, erscheinen sie einem nicht mehr lächerlich, sondern lassen einen, im Gegenteil, mit offenen Augen träumen. Wie gelingt es Borzage, ausgehend von einer oft banalen Intrige (die simple Zusammenfassung seiner Filme ergibt keinen Eindruck ihrer Qualität), von dramatischen Situationen, die andere auch schon behandelt haben, uns zu verzaubern, uns so zu überraschen? Man muss feststellen, dass die Frage nach der filmischen Handschrift bei ihm

engstens mit seinem inneren Wesen verbunden ist, und einzig einige Bemerkungen zu seiner Arbeitsmethode können Antwortelemente beibringen.

Stellen wir folgende Tatsache in den Raum, so wie er sie selbst gegen 1933 formuliert hat: Borzage ist unfähig, einen Film zu inszenieren, «von dem er nicht jede Einstellung spürt» und gesteht sich ein «unfähig zu sein, nach einer vorgefassten Studioformel einen Film herzustellen». Anders gesagt, er kann sich nicht damit begnügen, ein talentierter Tausendsassa wie Henry Hathaway oder Michael Curtiz zu sein. Dies ist eine Frage der Natur, nicht eine des Ehrgeizes oder des Stolzes. Um seine kreativen Möglichkeiten zu entfalten, braucht er nicht *ein* gutes Drehbuch, sondern *das* gute Drehbuch. Voreingenommene Kritiker, oder zumindest schlecht informierte, haben sich darin gefallen, sein Credo als Filmemacher mit einer 1937 vor Journalisten geäusserten Bemerkung zu illustrieren: «Das Langweilige bei den meisten Regisseuren ist, dass sie ihren Beruf zu ernst nehmen. ... Eigentlich heisst filmen nichts anderes, als sich mit einer Kamera auf den Set zu begeben, um damit kompetente Schauspieler aufzunehmen, die im Begriffe sind, ein gutes Drehbuch zu interpretieren.» Man glaubte, darin Resignation, Verzicht (vor *THREE COMRADES* und *THE MORTAL STORM*!) sehen zu müssen, dabei hat man darin Bescheidenheit und Professionalismus auf höchster Ebene zu lesen. Borzage hielt sich nie für einen "Künstler", sondern, wie die Mehrheit seiner Mitbrüder in Hollywood, für einen vom Glück gekrönten "film maker", für einen Handwerker im edelsten Sinne des Wortes.

Borzage hat sich sehr früh darüber geäussert, was ihn auf der Leinwand motivierte, insbesondere in einem Interview, das er 1922 Peter Milne gab. Bereits mit achtundzwanzig Lenzen und mit dem Nimbus des Welterfolgs von *HUMORESQUE* umgeben präzisiert er sofort, dass ohne eine vertiefte Kenntnis des menschlichen Herzens ein Regisseur nie die Höhen seines Faches erreichen könne. Die ersten Filme Borzages verraten, wie er selbst bemerkt, bereits eine ernste Reife und ein psychisches Gleichgewicht gepaart mit einer echten Leidenschaft für die Menschen. Als

Absolvent der Ochsentour von Thomas H. Ince und der Fließbandwestern hat er sich sehr früh gegen eine Kategorie von Film gewandt, die einzig von Handlung lebt. Hinter jedem Gesicht befindet sich eine Geschichte, denkt er, aber weil diese unbekannt ist, geht es darum, aus dem Gesicht selbst Vorteil zu ziehen und die dunklen Zonen mit der eigenen Vorstellungskraft zu kompensieren. «Die Charakterisierung der Figuren macht die Filme interessant. Mit Aufrichtigkeit und Wahrheit beschriebene Figuren. Das fehlt den heutigen Filmen am meisten. ... Ich glaube an die Notwendigkeit, jede Figur meiner Geschichte – und sei sie noch so klein – zu entwickeln, wenn sich eine solche Entwicklung als interessant erweist. Und mit "interessant" meine ich nicht ein spektakuläres Interesse. Damit eine Figur interessant erscheint, ist es nicht notwendig, dass sie einen Mord begangen, einen Freund betrogen, eine politische oder militärische Schlacht gewonnen hat. Es sind die kleinen, banalen Details des Lebens dieser Figur, die auf der Leinwand gezeigt und interessant, leidenschaftlich, lebendig gemacht werden können.» In anderen Worten, die starken Figuren fertigen ihre eigene Geschichte an.

Die Handlungen wünscht er sich eher winzig: «Je weniger Zeit ich damit verliere, den Knoten zu entwickeln, desto mehr freie Zeit habe ich für die Charakterisierung. Mit einem komplizierten Plot wird das Publikum durch Details abgelenkt, anstatt sich für die Figuren zu interessieren. Ich begrenze die Anzahl der Figuren gerne, das erlaubt mir, sie stärker leben zu lassen.» Ein Programm, das man bis zur Genüge in *LAZYBONES*, *THE RIVER*, *LUCKY STAR*, *BAD GIRL* oder *LIVING ON VELVET* verifizieren kann. Aber auch das Publikum ist zur Mitarbeit eingeladen: es hat die Gedanken auf den Gesichtern der Figuren zu "lesen", denn es ist ein Irrtum, ihm alles vorzukauen. «Eine zu deutliche Erzählung, ein zu offensichtliches psychologisches Porträt vernichtet das Geheimnis der künstlerischen Kreativität.» Desgleichen darf ein fertiggestellter Film «niemals die Anstrengung und den Willen durchscheinen lassen», die seine Herstellung gelenkt haben. Die Arbeit der Kamera und der Montage ist fließ-

1937



«Eine Gravure,
eine Illustration,
ja eine
Zeichnung oder
eine Fotografie
ersetzen
tausend
geschriebene
Worte»,

argumentierte
Frank Borzage,
«Dies galt zu
den Zeiten
Konfuzius' und
gilt auch heute
noch.»



Clark Gable
und Joan Crawford
in STRANGE CARGO

send, beinahe nicht wahrnehmbar. Die Erzählung ist linear, Rückblenden sind selten: sogar dann, wenn die Vorsehung jedes Bild verknüpft, würde ein Gang zurück einen schlechten Beigeschmack von Fatalismus bringen, der im Widerspruch zur Freiheit, wenn nicht zu den befreienden Tendenzen seiner Filme stehen würde. Halten wir fest, dass Borzage (wie Cecil B. DeMille mit seinem Friseur) alle seine Geschichten vor einem passenden Auditorium, das nicht zur Branche gehörte und kaum ins Kino ging, getestet hat: Er lädt entweder Familienmitglieder oder mit Vorliebe seine Angestellten – den Koch, den Chauffeur, den Gärtner, den Butler und sogar die japanische Hausangestellte seiner Frau – in sein Büro ein. Als geborener Erzähler beschreibt er ihnen im Detail seinen nächsten Film, mimt die entscheidenden Szenen, beobachtet die Reaktionen und zeichnet skrupellos die Kommentare auf. Es ist selbstverständlich, dass er ganz eng an allen Drehbüchern, die von dritten stammen, mitarbeitet.

Visueller Stil

Auf der streng erzählerischen Ebene wird Borzage immer dem Bild den Vorzug geben, wie es noch einmal die visuellen Üppigkeiten seines letzten Werkes, *THE BIG FISHERMAN* bezeugen. «Eine Gravure, eine Illustration, ja eine Zeichnung oder eine Fotografie ersetzen tausend geschriebene Worte», macht er 1936 deutlich. «Dies galt zu den Zeiten Konfuzius' und gilt auch heute noch. Deshalb empfinde ich, obwohl der Tonfilm sich überall als das Höchste durchgesetzt hat, die unwiderstehliche Lust, einen Film ohne einziges Wort zu inszenieren, ohne anderen Ton als den einer beiläufigen Musik. (...) Ich mache es so, dass meine Filme so wenig Dialoge wie möglich haben. In den Liebesszenen sind sie meistens überflüssig. Wieviel aussagekräftiger sind ein Blick, ein Streicheln, eine Geste!» Patrick Brion wird hervorheben, dass das Paradoxe an unserem Filmregisseur ist, dass er «Stummfilme (plastischer, wenn nicht sogar technischer Art) mitten im Tonfilm» hergestellt hat. Es ist also das Bild, das die innere, verborgene Dimension des Werks belebt, es sind die Spiele von Licht und Schatten, die den tiefen Sinn der Dinge bestätigen. John Belton, der er-

ste, der sich mit dem visuellen Stil Borzages ernsthaft befasst hat, betont, wie dieser «seinen Glauben an die Immaterialität der Gegenstände und der Figuren» widerspiegeln. «Seine Bilder haben wenig Ähnlichkeit mit den wirklichen Gegenständen; sie beziehen sich eher, wie die Archetypen bei Plato, auf eine absolute und ewige Wirklichkeit, die auf einer rein abstrakten Ebene existiert.» Diese Erörterungen haben zumindest den Verdienst, auf einige besonders interessante Verfahren hinzuweisen, die den «Brüdern des Lichts» eigen sind.

Machen wir deutlich, dass der Filmemacher die Mysterien des Objektivs von Grund auf beherrscht. «Obwohl das in seinen Filmen nie sichtbar wird, beschäftigte sich Borzage stark mit dem technischen Aspekt, minutiös stellte er jede Einstellung zusammen, jede Beleuchtung, er war für alle Techniker eine grosse Hilfe und bereitete alles im Voraus vor», erinnert sich der Chef-Kameramann Joseph Ruttenberg. Sein Kollege George Folsey ergänzt: «Es gibt niemanden in Hollywood, mit dem es einfacher ist zusammenzuarbeiten! Mit seiner zwanzigjährigen Erfahrung im Beruf und der Kenntnis aller Möglichkeiten und Tricks der Kamera sieht er immer vier unterschiedliche Möglichkeiten vor, jede Szene zu verfilmen.» Es gibt also keine zufälligen Kadragen. Der Raum ist weder dekorative Gegebenheit noch neutrales Element. Die Verwendung eines Weitwinkelobjektivs mit einem weichen und diffusen Licht («soft focus») zielt unverhohlen auf die Abschwächung der Umrisse, die Reduzierung der Materialität und des Gewichts des Dekors (wie es Belton sieht). Der Hintergrund wird stärker beleuchtet, aber das Dekor bleibt darin verschwommen, als ob die Tiefenschärfe ausstrahlt würde. Woher es auch immer herkommt, spielt das gedämpfte, filtrierte, verschleierte Licht auf breiten Oberflächen und kreiert damit eine eigenartige Einheit des Tons. Diese allgemeine Luminiszenz könnte – von Ferne – verwandt sein mit dem Goldgrund der byzantinischen Kunst, eine Erinnerung an das «gegenwärtige Ewige». Visuell findet sich tatsächlich in einigen der Filme von Borzage eine Tendenz zur Unterdrückung der dritten Dimension, eine Leugnung der räumlichen Wirklich-

keit. Die Tiefenschärfe bei Orson Welles schafft ein Gefühl der Isolierung oder des Hohns, die barocken Vermessungen der Kamera bei Max Ophüls machen die Distanzen beinahe ertastbar. Bei Borzage ist der Raum kein Hindernis: seine Liebenden kommunizieren unabhängig von ihm (*SEVENTH HEAVEN*) oder gebrauchen ihn sogar, um von ihrer Nähe zu zeugen – ein sehr sensibles Phänomen, zum Beispiel in *THREE COMRADES*. Nachdem Murnau 1926/27 bei der Fox war, zieht sich der Raum bei Borzage zurück, er wird durchscheinend, geschmeidig, mit einer übernatürlichen Präsenz ausgestattet. Man beginnt an der Wirklichkeit des Dekors zu zweifeln (was eine gewisse Studio-Künstlichkeit, Verfahren wie Transparenz oder die gesuchte Abstraktion von *LILIOM* zum Beispiel akzentuiert). Borzage wird keine Spannungen oder Gegenüberstellungen zwischen Vorder- und Hintergrund, zwischen Figuren und Umgebung in der selben Kadrage schaffen. Ein vereinheitlichendes *sfumato* neutralisiert die Konflikte, schliesst die Verzweiflung aus. Selten werden Gegenstände im Bild herausgearbeitet – der dreifache Spiegel von *LITTLE MAN, WHAT NOW?*, das Kleid in *MAN'S CASTLE* oder die Ikone in *STREET ANGEL* – und beziehen sich dann auf eine Wirklichkeit, die das Dargestellte übersteigt und sie nicht bekämpft. Dieser Leugnung des Raumes entspricht, thematisch gesprochen, der Vorrang des Zeitfaktors. Die Dramen von Borzage spielen mit der Dauer, und man wäre beinahe versucht zu bestätigen, dass diese «Interaktion» zwischen dem Vergänglichen (die Zerbrechlichkeit des Augenblicks) und dem Unzeitlichen deren fundamentale Charakteristik ist. Sie begleiten die Zufälligkeiten einer langsamen Metamorphose oder die entscheidenden Etappen einer Existenz, manchmal über Generationen. Meistens dokumentieren sie die Permanenz der Liebe, Spur des Ewigen im Zeitlichen.

Ohne Zweifel ist das Stumm- wie Tonfilmkino von Borzage vor allem von metaphorischer und/oder symbolischer Essenz. Stilistisch verarbeiten sich seine Filme mit Hilfe von bedeutsamen visuellen oder sonoren Merkmalen. Keine Einstellung, keine Beleuchtung, keine Kamerabewegung findet ihre Rechtfertigung nur in sich

selbst. Die Metaphern kommentieren nicht nur die Handlung, sondern transzendieren sie poetisch, um die Verkettungen des Schicksals aufscheinen zu lassen: das Pfeifen der Züge in *MAN'S CASTLE*, der Luna-Park und die Geleise von *LILIOM*, die Militärmütze in *NO GREATER GLORY*, die Schuhe und das Porträt von Jean Arthur in *HISTORY IS MADE AT NIGHT*, die graupelnde Ampulle in *MANNEQUIN*, der in der Bibel versteckte Fluchtplan in *STRANGE CARGO*. In seinen Hauptwerken nimmt Borzage Bezug auf den Symbolismus, der ihm das Unaussprechliche vermittelt, das was eigentlich "meta-physisch" im etymologischen Sinne des Wortes (jenseits der Formen) ist: die Treppen und die Passerelle in *SEVENTH HEAVEN*, der Wirbel in *THE RIVER*, das Auge des Domes in *A FAREWELL TO ARMS*, der Schnee in *THE MORTAL STORM*. Ausnahmsweise manifestiert sich der "Standpunkt des Engels" unerwartet durch eine Aufsichtseinstellung auf die improvisierte Hochzeit von *SEVENTH HEAVEN* oder die Todgeweihten von *THREE COMRADES* und *TILL WE MEET AGAIN*, durch das Heiligenbild, das Janet Gaynor und Charles Farrell in *STREET ANGEL* betrachtet, die Statue in *GREEN LIGHT*. Das Gleiten der Kamera signalisiert einen transsubstantiellen Kontakt (der "coup de foudre" von *LIVING ON VELVET*, die Harmonie des verliebten Klaviervirtuosen in *I'VE ALWAYS LOVED YOU*), eine mysteriöse Beziehung zwischen Unbekannten (*GREEN LIGHT*) oder eine unbewusste soziale Zugehörigkeit (der Anfang von *LITTLE MAN, WHAT NOW?*). Manchmal macht Borzage rein formale Entlehnungen beim Expressionismus, aber das Königreich der Nacht und der Schatten, die sich auf die Helden legen, illustrieren weniger ihre eigene Verwirrung denn ein äusseres, kosmisches Ungleichgewicht (*STREET ANGEL*, *LUCKY STAR*, *TILL WE MEET AGAIN*). Die Dekors verkörpern nur zufällig einen genauen Ort (Paris, Neapel, New York, Bayern oder Guyana), weil der Regisseur authentische Details ansammelt, um eine objektivierte Abstraktion oder besser, eine imaginäre Landschaft zu schaffen, das "no man's land" der Seelenkämpfe; es handelt sich vielleicht noch um mehr als den «genausten, wenn nicht vollkommensten Ausdruck des poetischen Realismus des Weltkinos» wovon Mitry spricht. Eigentlich hat Jean-Loup Bourget diese Beziehung

zwischen Formen und Bedeutung am besten definiert, als er schrieb: «Es könnte sehr wohl sein, dass das, was in den Melodramen von Borzage symbolisch scheint, wahr ist, und dass das, was wirklich scheint, nur symbolisch ist.» Diese Feststellung der umgekehrten Analogie ist fundamental sowohl für das tiefere Verständnis des Werks als auch das Erfassen der eigentlichen Ziele des Symbolismus im allgemeinen, so wie er in der "regulären" freimaurerischen Perspektive gesehen werden muss.

Borzage pflegt ganz besonders die Einstellungen am Anfang und am Schluss, weil sie das Gebäude des Films durch ihre Originalität und ihre Perspektive auf das Universelle "tragen". Verschiedene Merkmale wiederholen sie im Verlauf der Handlung, Schlüsselsequenzen, die der Regisseur, vergleichbar einem Musiker oder Architekten, sorgfältig nach genauen und subtilen metrischen Gesetzen bis zum Höhepunkt strukturiert. Er fürchtet Grenzsituationen nicht, zielt frei auf das Pathetische, das er dennoch mit einem Maximum an Aufrichtigkeit und Nüchternheit angeht. Es müsste spannend gewesen sein, unseren Regisseur nach den filmischen Mechanismen der "Juwelierkunst der Liebe" zu befragen, so wie Truffaut den grossen "Juwelier der Angst" befragt hat. Borzage weicht des öftern mit einem Scherz aus: Der beste Moment, eine Liebesszene zu drehen, meint er, sei die vor dem Mittagessen, wenn der Schauspieler den Magen in den Fersen habe – das gäbe ihm eine leidenschaftlichere Ausstrahlung! Hitchcock hätte ihm sicher zugestimmt ... Wenn er weniger fröhlicher Stimmung ist, vergleicht Borzage die Gefühle im Kino mit Dynamit: sie verleihen dem Film Kraft, aber könnten ihn leicht vernichten, wenn der Hantierende nicht überaus sorgfältig damit umgehe. Er selbst empfiehlt zwei Mittel, um sich nicht die Finger zu verbrennen.

Erstens den Humor, eine kostbare Brüstung, um jedesmal, wenn das Gefüge im Sentimentalen zu kentern droht, das Überfließen auszugleichen. Lachen als Ventil, als Ablenkung, aber mit Vorsicht zu dosieren, um nicht das Vorhergehende zu vernichten. Lustigkeit oder Ironie, nie Sarkasmus, denn der Humor muss die

Figuren einander annähern, sie menschlicher, also authentischer machen. Der Geiz und die sprachlichen Missgriffe von Papa Kantor (*HUMORESQUE*), das launenhafte Taxi von Boule (*SEVENTH HEAVEN*), die entwaffnende Naivität von Allen John (*THE RIVER*), die Diebereien und die Ungechliffenheit von Baabaa (*LUCKY STAR*) funktionieren in diesem Sinn.

Andererseits und zweitens muss man systematisch das *under playing*, die gedämpfte Interpretation pflegen. Es ist wichtig, den Ausdruck der Gefühle einzugrenzen, sich mit Andeutungen zu begnügen oder sie in Anspielungen anzudeuten. Der zerreisende Augenblick, der Höhepunkt wird oft durch eine unerwartete Geste der Hand, einem flüchtigen Austausch von Blicken, einer Kopfbewegung ausgelöst. Dieser Typus akrobatischer Ellipsen verlangt eine extrem strenge Montage. Eine Türhälfte oder ein anderes Accessoire verdeckt keusch den Schmerz, und äusserer Lärm erstickt das Schluchzen, eine rasche Schwarzblende erscheint einige Sekunden nach dem emotionellen Höhepunkt, gerade Zeit genug, den Zuschauer seinen Fantasmen zu überlassen. Es ist an ihm, und *nur an ihm* die Gefühle zu entdecken, die die einzelnen Szenen des Dramas enthalten, und sie zu Ende zu führen: «Macht das Publikum sentimental, nicht die Schauspieler!» «Das Publikum muss agieren. Es allein hat das aufzufüllen, was der Regisseur absichtlich verschwiegen hat. Denn auf der Leinwand (und nicht im Geist der Zuschauer) wird das Gefühl zum Verräter, dort wird es fade.» In *LAZYBONES* wird Buck Jones von hinten gefilmt, als Madge Bellamy ihn verlässt. Eine tröstende Hand (die seiner Mutter) kommt ins Bild und legt sich auf den Arm des Unglücklichen. Dadurch, dass das Gesicht nicht gezeigt wird, und durch die Länge der Einstellung vervielfacht sich die emotionale Wirkung. Vorher gibt ZaSu Pitts, angeschniegelt an ihre natürliche Tochter, deren Gesicht ebenfalls nicht sichtbar ist, ihren Geist auf. Helen Hayes verbirgt ihre Tränen hinter der Fotografie von Cooper (*A FAREWELL TO ARMS*), von Margaret Sullavan sind einzig die Augen inmitten der Bandagen, die ihren Kopf umhüllen, sichtbar (*THE SHINING HOUR*).

1940



Frank Borzage
bei Dreharbeiten
für die American Film Society
in Santa Barbara

Zur Stummfilmzeit drehte Borzage seine schwierigen Szenen mit verstopften Ohren, um sich nicht durch die Dialoge ablenken zu lassen und besser die Harmonie der Gesten erfassen zu können.



Je stärker die Emotion ist, desto mehr entfernt sich Borzages Kamera; weicht sie bis zur Totalen zurück: Vera Gordon betet, winzig, in der Tiefe der Synagoge (HUMORESQUE); Robert Taylor wird aus der Vogelperspektive gefilmt, als er in THREE COMRADES seine ohnmächtig gewordene Geliebte auf dem Strand trägt. In THE BIG FISHERMAN entfernt sich das Objektiv von Christus, je mehr seine Botschaft an Tiefe gewinnt. Es kommt sogar vor, dass die Protagonisten selber dieses Prinzip anwenden: In THREE COMRADES verlangt Margaret Sullavan auf dem Bahnhofperron von ihren Freunden, sie sollen ihr den Rücken zukehren, wenn sie in den Zug steigt. Gelegentlich schweigen die Figuren plötzlich, oder ihre Worte werden unverständlich. Borzage schliesst uns aus den Vertraulichkeiten aus, die Spencer Tracy Loretta Youngs Ohren zuflü-

stert (MAN'S CASTLE). Ganz in ihrem Glück aufgehoben, zeigen die Liebenden kein Bedürfnis, uns daran zu beteiligen. Der Zuschauer füllt die Lücke mit Wonne – und völliger Übereinstimmung. «Ich möchte, dass das Publikum, das meine Filme sieht, den Eindruck hat, es überrasche die Handlung im Entstehen» stellt der Filmmacher klar, «es entdecke etwas, was nicht für es bestimmt wurde, das aber, weil es das Schicksal will, sich unter seinen Augen abspielt.» So wird das Gefühl zur Wirklichkeit, «Liebe und Wirklichkeit gehen Hand in Hand».

Borzage und seine Schauspieler

Der «Borzage touch» zeigt sich am deutlichsten, am konkretesten in der unmittelbaren Arbeit mit dem Schauspieler. Der Regisseur glaubt

nicht an eine extrem dirigistische Schauspielereführung. Er appelliert an die Intelligenz seiner Interpreten und lässt sie mit lockeren Zügeln laufen, zumindest macht es den Anschein. Der Schauspieler muss seine Individualität bewahren, denn wenn die Rolle ihm «auf den Leib geschrieben» ist, erzielt man bessere Resultate. Wenn, umgekehrt, der Regisseur sich dazwischenstellt und den Schauspieler mit seinen eigenen Empfindlichkeiten zu durchdringen versucht, wird er genau die Eigenschaften zerstören, um derentwillen er ihn ausgewählt hat.

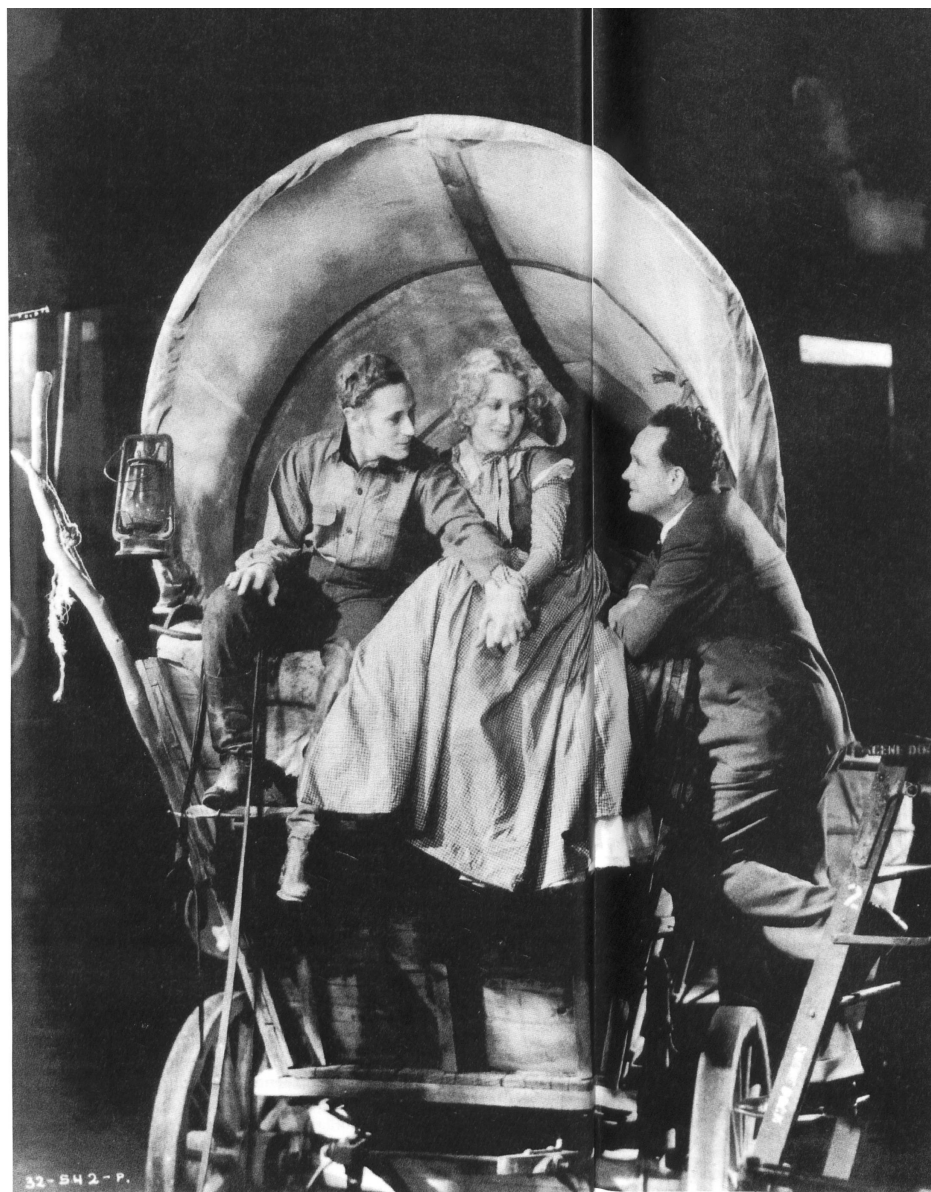
Zur Stummfilmzeit drehte Borzage seine schwierigen Szenen mit verstopften Ohren, um sich nicht durch die Dialoge ablenken zu lassen und besser die Harmonie der Gesten erfassen zu können. Eine der Besonder-

1948



heiten des Regisseurs, die die Beobachter am meisten verblüfft, ist seine Angewohnheit, ab 1930 der Handlung den Rücken zuzudrehen und der Szene zuzuhören, was ihm erlaubt, die Angemessenheit des Tons zu beurteilen und die beste Aufnahme zu bestimmen. Die Vorherrschaft des Auditiven, der Melodie der Stimmen und der Beitrag des Tons im allgemeinen entspricht seiner mehr intuitiven als intellektuellen Inszenierungsmethode. In allen Lagen hat das Orale Vorrang vor dem Geschriebenen. Das Ohr muss direkt zu den Augen "sprechen". Um seine Phantasie anzuregen, will Borzage immer, dass man ihm die Themen, die man ihm vorschlägt, vorliest. Auf dem Set angekommen konsultiert er das Drehbuch (das er auswendig kennt) nicht mehr, sondern beharrt darauf, dass das Script ihm laut die Dialoge vorliest, während er das Dekor studiert, um die Positionen der Schauspieler und der Kamera zu bestimmen. «Ich habe mit ihm über diese Methode diskutiert», erzählt Gary Cooper, «und er denkt, dass das bei ihm nur eine alte Gewohnheit sei. Aber ich bin sicher, dass er so vorgeht, weil die Lektüre ein mentaler Prozess ist, in dem sich seine Imagination und seine Gefühle gegenseitig durchdringen. Beobachten Sie ihn, wenn er sich vorlesen lässt. Er fixiert den Ort, wo die Handlung stattfinden wird, und klopft nachdenklich mit seinem Bambusstock, der ihn nie verlässt, auf den Boden. Er erwacht aus seiner Träumerei nur, um eine zweite oder dritte Lektüre zu erbitten.»

«Borzage ist das Idol seiner Schauspieler und Schauspielerinnen», erzählt der «Los Angeles Examiner», «und niemand lässt eine Gelegenheit



Leslie Howard, Mary Pickford und Frank Borzage
bei Dreharbeiten zu SECRETS

Gary Cooper
rühmt das Genie
des Regisseurs,
seine eigenen
Seelenzustände
den Schauspielern
mitteilen zu
können.

aus, mit ihm zu arbeiten. Die Gründe für diese Popularität liegen an seiner Fähigkeit, sie das Maximum aus sich selbst holen zu lassen. Er lenkt sie nicht, wie es andere Regisseure tun, sondern fragt ruhig: «Also, wie möchten Sie diese Szene spielen, wie empfinden Sie sie?» und er ermutigt sie, auf sich zu hören: «Machen Sie es so!» Wenn ihm eine Mimik nicht gefällt, sagt er ruhig: «Probieren wir es noch einmal» oder «Ich denke, Sie können das noch besser». Nötigenfalls skizziert er das Spiel in phlegmatischem, neutralem Ton, ohne seine ewige Pfeife aus dem Mund zu nehmen. Nach ihm sollte ein Regisseur nur vorschlagen, führen, nicht zeigen. Die Schauspieler sollen ihn nicht imitieren, sondern ihre eigenen Antworten finden.

Das Drehbuch ist ebenfalls nicht sakrosankt. Tatsächlich improvisiert Borzage öfters und modifiziert ganze Passagen mitten in den Dreharbeiten (was ihm den Bannstrahl der auf rascher Effizienz bedachten Studios wie Warner einbringt).

Im nu droht nämlich Gefühl in Sentimentalität abzugleiten, weil diese aus dem Künstlichen stammt. Borzage hat während seiner ganzen Karriere immer nach dem Natürlichen und dem Einfachen gesucht, weil er dachte, dass der Schauspieler dann echt erscheint, wenn er seinen eigenen Antrieben folgt, und dass so das Melodram dem Leben weiche. Um diese unbezahlbare Spontaneität zu bewahren, lässt der Regisseur wenig wiederholen und begrenzt die Zahl der Aufnahmen. «Ich habe schliesslich gemerkt, dass die erste Aufnahme stets die beste ist», gesteht er 1937. Sie

kann kleine Unvollkommenheiten enthalten (die ihn im übrigen entzücken), aber «die allgemeine Wirkung ist höher», alles ist «wacher, frischer». Auf Reportage bei den Dreharbeiten zu *LITTLE MAN, WHAT NOW?* liefert Patricia Keats einige aufschlussreiche Beobachtungen: «Nie gibt es irgendwelches Geschrei, Lärm oder Unzufriedenheiten, wenn Borzage dreht, im Gegenteil, es herrscht stille Ruhe, die zur Authentizität einlädt. Keine Friedhofsruhe wie auf dem Set von Sternberg, keine Zirkusatmosphäre wie bei DeMille. Jeder spricht natürlich, niemand erregt sich unnötig. Der Regisseur noch weniger als andere.» Borzage unterstreicht übrigens verschiedentlich, dass er den Begriff «spielen» verabscheue, denn ein richtiger Filmschauspieler «lebt» in seiner Rolle. Der Filmemacher bevorzugt Schauspieler, nimmt einen auf die Seite und führt ihn mit leiser Stimme in seinen magischen Kreis ein. «Oft hörten wir nicht einmal, was er ihnen sagte», beschwert sich der Assistent Arthur Jacobson. Wenn der Interpret anderer Ansicht ist, hört er ihm zu und gibt nicht auf, bevor er die Meinungsverschiedenheiten geschlichtet hat, denn nur ein überzeugter Schauspieler kann überzeugend wirken. Ein Regisseur muss selbstverständlich die Beiträge seiner Künstler koordinieren, aber besser ist, ihnen zu sagen, was sie zu empfinden, als was sie zu tun haben. Der Regisseur erklärt in einem Interview von 1934: «Wenn sie einmal ganz das Klima und die Gefühle einer Szene absorbiert haben, ist der Rest einfach», und schliesst mit dem aufschlussreichen Geständnis: «Ich liebe es zu inszenieren! Ich liebe es, in die Herzen und die Seele meiner Schauspieler einzu-



Frank Borzage
und Helen Hayes
bei Dreharbeiten
zu A FAREWELL TO ARMS

Die Übersetzung
aus dem
Französischen
besorgte Josef
Stutzer.
Die redaktionell
gekürzte Fassung
des Textes wurde
durch Hervé
Dumont
autorisiert.
Die ausführliche –
um viele Details,
Zitate und
Anmerkungen
angereicherte –
Fassung des Textes
findet sich als

ein führendes
Kapitel in der
Monographie von
Hervé Dumont:
«Frank Borzage.
Sarasro à Holly-
wood.» Mit einem
Vorwort von Jean-
Charles Tacchella.
Paris, Milano, La
Cinémathèque
française, Les Edi-
tions Mazzotta,
1993. 388 Seiten,
440 Schwarzweiss-
und Farb-
Illustrationen.

dringen und sie die Figuren spielen zu lassen, die sie verkörpern.» Vielleicht liegt ein Teil des Rätsels Borzage gerade in der bemerkenswerten Fähigkeit, seine Schauspieler zu verzaubern, nicht ohne ihnen einen Schein von Freiheit zu lassen. Anfänger sind sein bevorzugtes "Rohmaterial", und er gilt als grosser Entdecker von Talenten (etwa die Paare Janet Gaynor – Charles Farrell, Sally Eilers – James Dunn, Vera Gordon, Maureen O'Sullivan, George Breakston). Er hat einen bevorzugten Kontakt mit den ganz Jungen, seine Inszenierung der Kinder in HUMORESQUE oder NO GREATER GLORY erstaunt immer wieder. Gary Cooper rühmt das Genie des Regisseurs, seine eigenen Seelenzustände den Schauspielern mitteilen zu können, als er von den Dreharbeiten von DESIRE mit Marlene Dietrich spricht. Während Lubitsch mit dem Kopf inszeniert, sagt Cooper, sei ihm, wie nie zuvor, aufgefallen «was für eine Zärtlichkeit von der Person von Borzage ausgeht, die sich in unserem Spiel widerspiegelt und die Szene glaubwürdig macht.» 1990 zu seiner Arbeit an A FAREWELL TO ARMS befragt, hat uns Helen Hayes den Eindruck bestätigt, der für sie unauslöschlich bleibt: «Frank Borzage war so ein empfindsamer Mensch! Als wir diese besonders intimen Szenen zu spielen

hatten, blieb die Bühne verriegelt. Niemand durfte dabei sein, ausser die notwendigen Techniker, Borzage verbot jeden Besuch. Seine Schauspielerführung war so zärtlich, so subtil, so einfach, dass ich mich nicht daran erinnere, von ihm geführt worden zu sein – aber natürlich wurde ich es! Er war ein sehr romantischer Mann, ich würde nicht sagen, er sei sentimental gewesen, aber romantisch, und er tauchte uns alle in ein romantisches Klima. Dieser Film wurde eine grosse emotionale Erfahrung für Cooper und mich. Ich kann Ihnen nicht sagen, was er sagte oder was er machte und wie er die Schauspieler anging, ich weiss nur, dass er uns dazu brachte, uns restlos einzusetzen. Er war hier, im Innern unseres Geistes sogar, er bewohnte uns.» Von diesem eigentlich alchemistischen Verfahren behält Borzage-Sarasro das Geheimnis. Es gibt in dieser Arbeitsmethode, ebenso wie im Inhalt seiner Meisterwerke, eine Dimension, die über sie hinausragt, ein unmöglich zu fassendes, zu beschreibendes, zu verstehendes Geheimnis. Aber ist dieses Geheimnis nicht das Wesen jeder Kunst?

Hervé Dumont

Frank Borzage



Geboren 24. April 1894 in Salt Lake City, Utah (Vater Italiener aus Roncone, Mutter Schweizerin aus St.Gallen). 1907-1912 Wandertheater in Utah, Montana, Wyoming, Colorado und Kalifornien. Darsteller in zirka 85 Filmen zwischen 1912 und 1917, meist für Thomas H. Ince (Kay-Bee, Broncho, Domino), Universal, Lubin, American Film Co., Jesse Lasky und Triangle. Gestorben am 19. Juni 1962 in Hollywood.

Stummfilmregie:

- 1915 THE PITCH O'CHANCE*
- 1916 LIFE'S HARMONY
(Co-Regie: Lorimer Johnston)
- THE SILKEN SPIDER*
- THE CODE OF HONOR*
- TWO BITS A FLICKERING LIGHT*
- UNLUCKY LUKE*
- JACK*
- THE PILGRIM*
- THE DEMON OF FEAR*
- QUICKSANDS OF DECEIT*
- NUGGET JIM'S PARDNER / THE CALIBRE OF MAN*
- THAT GAL OF BURKE'S / DAUGHTER OF THE RANCH*
- THE COURTIN' OF CALLIOPE CLEW*
- NELL DALE'S MEN FOLKS*
- THE FORGOTTEN PRAYER*
- MATCHIN' JIM*
- LAND O'LIZARDS*
- IMMEDIATE LEE / HAIR TRIGGER CASEY*
- 1917 FLYING COLORS
- UNTIL THEY GET ME
- 1918 THE GUN WOMAN
- THE CURSE OF IKU / ASHES OF DESIRE*
- THE SHOES THAT DANCED
- INNOCENT'S PROGRESS
- SOCIETY FOR SALE
- AN HONEST MAN
- WHO IS TO BLAME?
- THE GHOST FLOWER
- 1919 TOTON
- WHOM THE GODS WOULD DESTROY
- PRUDENCE ON BROADWAY

*auch Darsteller

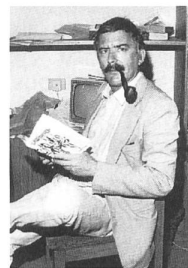
	THE DUKE OF CHIMNEY BUTTET BILLY JIM		SCHLOSS IN NEW YORK, CH: LIEBE GEHT EIGENE WEGE)		(BRD: DIE STUBENFEE, A: DIE SCHWESTER SEINES KAMMER- DIENERS, CH: DIE SCHWESTER SEINES DIENERS)
1920	HUMORESQUE (KINDER DES GLÜCKS, A: DER GEIGER DES GHETTO) <i>Photoplay Gold Medal Award</i>	1934	NO GREATER GLORY (A: DIE JUNGENS AUS DER PAULSGASSE, CH: DIE BUBEN AUS DER PAULS- GASSE)	1944	TILL WE MEET AGAIN (CH: BIS WIR UNS WIEDERSEHEN)
1921	GET-RICH-QUICK WALLINGFORD		LITTLE MAN, WHAT NOW? (CH: KLEINER MANN, WAS NUN?)	1945	THE SPANISH MAIN (DIE SEE- TEUFEL VON CARTAGENA, A: ENTFÜHRUNG IN DEN KARAIBEN, CH: BARACUDA, DER PIRAT)
1922	BACK PAY (IN PELZ UND SEIDE) THE GOOD PROVIDER (A: DAS GOLDENE VATERHERZ) THE VALLEY OF SILENT MEN (A: DAS TAL DES SCHWEIGENS) THE PRIDE OF PALOMAR		FLIRTATION WALK (A: LIEBES- KADETTEN, CH: EINE LIEBES- NACHT IN HAWAI)		I'VE ALWAYS LOVED YOU (ICH HABE DICH IMMER GELIEBT, CH/A: CONCERTO, DER GROSSE MAGIER)
1923	THE NINTH COMMANDMENT (A: DAS ELFTE GEBOT) CHILDREN OF DUST THE AGE OF DESIRE THE SONG OF LOVE (<i>nur angefangen, beendet von Chester Franklin, Frances Marion</i>)	1935	LIVING ON VELVET (A: EHE UM JEDEN PREIS, CH: EIN GE- SCHENKTES LEBEN) STRANDED (CH: GESTRANDET) SHIPMATES FOREVER (A: DER JAZZKADETT)	1946	MAGNIFICENT DOLL (tv: DIE WUNDERBARE PUPPE) THAT'S MY MAN (CH: DAS GLÜCK KOMMT ÜBER NACHT)
1924	SECRETS (DAS GEHEIMNIS DER LIEBE, A: GROSSMUTTERS GEHEIMNIS) THE LADY (A: DIE LADY VOM TINGEL-TANGEL)	1936	DESIRE (SEHNSUCHT, BRD: PERLEN ZUM GLÜCK) HEARTS DIVIDED GREEN LIGHT (A/CH: DAS GRÜNE LICHT)	1948	MOONRISE (ERBE DES HENKERS, CH: DU WIRST NICHT ENT- RINNEN, NACHT BRICHT AN)
1925	DADDY'S GONE A-HUNTING (A: WENN DIE LIEBE STIRBT) THE CIRCLE (A: FAMILIEN- SKANDAL) LAZYBONES (A: DER MANN MIT DEM GOLDENEN HERZEN, DER FAULPELZ, DAS FINDEL- KIND) WAGES FOR WIVES THE FIRST YEAR (A: FLITTER- WOCHEN)	1937	HISTORY IS MADE AT NIGHT (BRD: ... UND EWIG SIEGT DIE LIEBE, A: GESCHICHTE WIRD BEI NACHT GEMACHT, CH: MENSCHEN, DIE SICH NACHTS BEGEGNEN, FRAUEN- SCHICKSAL AUF DEM ATLANTIK) BIG CITY (A/CH: DIE GROSSE STADT) MANNEQUIN (CH: MANNE- QUIN)	1955	DAY IS DONE (<i>Fernsehfilm</i>) <i>The George Eastman Award</i>
1926	THE DIXIE MERCHANT EARLY TO WED MARRIAGE LICENCE?	1938	THREE COMRADES (CH: DREI KAMERADEN) THE SHINING HOUR (CH: DAS MÄDCHEN AUS DEM NACHT- LOKAL)	1956	A TICKET FOR THADDEUS (<i>Fernsehfilm</i>) THE DAY I MET CARUSO (<i>Fernsehfilm</i>)
1927	SEVENTH HEAVEN (IM SIEBENTEN HIMMEL, DAS GLÜCK IN DER MANSARDE) <i>Oscar für beste Regie, Photoplay Gold Medal Award</i> STREET ANGEL (ENGEL DER STRASSE)	1939	A NEW YORK CINDERELLA, <i>umgetauft in I TAKE THIS WOMAN (CH: VERBLENDUNG)</i> <i>Co-Regie: Josef von Sternberg, Woody S. Van Dyke</i>	1957	<i>The George Eastman Award</i>
1928	THE RIVER (DIE ERSTE FRAU IM LEBEN, CH: DIE FRAU MIT DEM RABEN, A: DIE NYMPHE)	1940	DISPUTED PASSAGE (CH: CHIRURGEN)	1958	CHINA DOLL (CHINA DOLL, CH: CHINA DYNAMIT)
1929	LUCKY STAR (DAS SIEBTE GEBOT, CH: LIEBESNOT UND LIEBESGLÜCK)	1940	STRANGE CARGO (BRD tv: DIE WUNDERBARE RETTUNG, CH: SELTSAME FRACHT) THE MORTAL STORM (BRD: TÖDLICHER STURM) FLIGHT COMMAND (CH: DIE JAGDSTAFFEL)	1959	THE BIG FISHERMAN (DER FISCHER VON GALILÄA, CH: DER GROSSE FISCHER)
	Tonfilmregie: THEY HAD TO SEE PARIS	1941	BILLY THE KID (BRD: DER LETZTE BANDIT, CH: DESPE- RADO) <i>angefangen, von David Miller und Norman Taurog beendet</i>	1960	L'ATLANTIDE / ANTINEA, L'ANTINEA, L'AMANTE DELLA CITTA SEPOLTA (DIE HERRIN VON ATLANTIS) <i>nur ange- fangen, fertiggedreht von Edgar G. Ulmer, Edmond T. Gréville, Giuseppe Masini</i>
1930	SONG O' MY HEART (A: DAS GOLDENE HERZ) LILIOM		SMILIN' THROUGH (BRD tv: IM BANNE DER VER- GANGENHEIT, CH: LIEBESLEID)	1962	<i>David Wark Griffith Award for outstanding contribution in the field of film directing</i>
1931	DOCTOR'S WIVES YOUNG AS YOU FEEL BAD GIRL <i>Oscar für beste Regie</i>	1942	THE VANISHING VIRGINIAN SEVEN SWEETHEARTS (BRD: SIEBEN JUNGE HERZEN, CH: WENN DIE TULPEN BLÜHEN)		
1932	AFTER TOMORROW YOUNG AMERICA A FAREWELL TO ARMS (A/BRD/CH: IN EINEM ANDEREN LAND)	1943	STAGE DOOR CANTEEN (CH: NEW YORK 1945) HIS BUTLER'S SISTER		
1933	SECRETS MAN'S CASTLE (BRD tv: EIN				



THREE COMRADES

Alle Jahre wieder ...

12 Beobachtungen aus 12 Jahren Cannes
Peter K. Wehrli, Kulturschaffender



der Film

die nach ungezählten Stunden in den Kinosälen von Cannes notierte, schlichte Feststellung, dass ein interessanter Film besser ist als ein guter.

der Gesprächsverlauf

das Stimmengewirr in der «Blue Bar», das das Gespräch Francis Ford Coppolas mit einem Filmkritiker in der Ecke überdeckte, und Coppolas unablässiges An-die-Stirne-Tippen, diese immer gleiche Geste, die – weil sie jedesmal anders ausgeführt wurde – mir den Gesprächsverlauf durch das Stimmengewirr hindurch verrie

die Künstlichkeit

die beim Blick auf die so kunterbunt aufgetakelten Vorbeigehenden und auf den Lebensstil, den sie mit jeder anscheinend so souveränen Geste verkünden, auf die Fassaden und auf alles, was da geschieht, offenkundiger werdende Erfahrung, dass Cannes während des Festivals eine einzige Explosion von Künstlichkeit ist, von allen Künstlichkeiten dieser Welt, und die erschreckende Erkenntnis, dass das fiktive Leben in den Filmen des Wettbewerbs sehr viel weniger Künstlichkeit atmet, als das tatsächliche Leben draussen auf den Strassen, und die sich nun zunehmend bestätigende Überzeugung, dass dies nur deshalb so ist, weil Kunst – und Film kann Kunst werden! – weil Kunst ein Aggregatzustand von Leben ist.

die Verfügungsgewalt

die sachte Peinlichkeit, mitansehen zu müssen, wie die schneiklen Männer in der Carlton-Bar in die schöngefärbten Gesichter ihrer Freundinnen hineingreifen, um sie mit fester Hand unserer Kamera entgegenzuwenden.

der Adventskalender

die vereinzelt leeren Stühle am Montagabend in der sonst immer völlig überfüllten Carlton-Bar, aus deren nun allabendlich zunehmender Zahl der Abstand zum Ende des Festivals erkennbar ist, wie der sich verkleinernde Abstand zum Weihnachtsfest aus der zunehmenden Zahl der offenen Fensterchen im Adventskalender.

der Fotoapparat

das eigentlich fast fröhlich wirkende Hüpfen des an seinen Riemen baumelnden Fotoapparats auf dem spitzen Bauch des schwedischen Touristen, als dieser sich in Trab setzt, um Charlotte Rampling zu sehen.

die Drahtzieher

mein dräuender Verdacht, ein ahnungsloser Statist in einem abgekarteten Spiel von Drahtziehern zu sein, der aufsteigt, als ich den jungen schwarzgelockten Geschäftsherrn im «Gilbert de Cassis» zu seinen Partnern beim Geschäftsessen sagen höre: «Ich rufe den Journalisten beim Fernsehen an und sage ihm, er soll in der nächsten Sendung was Interessantes über unsern Film erzählen.» Dieser unangenehme Verdacht, der in mir aufsteigt, obwohl ich ganz sicher bin, dass der Geschäftsherr nicht von mir spricht.

das Getümmel

der Volksauflauf, der entsteht, wenn ein bekannter Schauspieler über die Croisette geht, dieses Getümmel, das jeweils unvergleichbar grösser ist als jenes, das entsteht, wenn ein weltberühmter Regisseur über die Croisette geht, was schlicht und einfach damit zu tun hat, dass man das Gesicht des Regisseurs in seinem Film nicht zu sehen bekommt.

die Legende

das Abmontieren von Plakaten, Dekorationen, Schriften von allen Wänden, das wenige Minuten nach Festivalschluss schon einsetzt, dieses Abblättern von Glanz und Glamour, das den Eindruck erweckt, es sei die Legende Cannes, die da nun von allen Fassaden Cannes' abbröckelt.

die Sehnsüchte

die aufgerissenen Gesichter der Zaungäste, die dichtgedrängt vor dem Eingang zum Festivalpalast spazieren stehen, in der unausgesprochenen aber spürbaren Bereitschaft, den eintretenden Stars alle ihre Sehnsüchte entgegenzuschleudern, und die stets gezeigte Nonchalance dieser Stars beim Eintreten, die gar nicht ist, als gingen sie unter dem Bombardement von Sehnsüchten.

das Bedürfnis

dieses gewaltsam unterdrückte und doch immer wieder verschämt hochkommende Bedürfnis, das ich mir nicht eingestehen will, weil ich es selber als Arroganz deuten muss, dieses Bedürfnis, das sich an der x-ten Pressekonferenz beim Fragespiel zwischen Journalisten und Regisseur meldet, dieses Bedürfnis, nicht immer fragen zu müssen, sondern auch einmal gefragt zu werden.

die Bevölkerung

die über Nacht geschehene plötzliche Auswechslung der Bevölkerung von Cannes: wo sich am Sonntag noch aufgekratzte Festivaliers tummelten, bummeln am Morgen nach Festivalschluss nun weithin erkennbare Touristen.

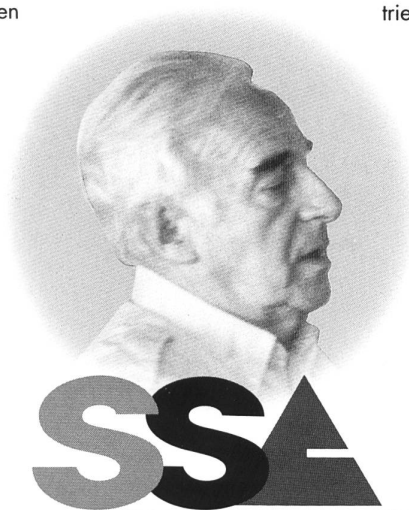
The End



Treten auch Sie einmal ins Licht!

Sie gehören zu den Kreativen im audiovisuellen Bereich. Sie sind Drehbuchautor, Dialogautor oder Regisseur. Ihre Arbeit bedeutet Ihnen alles, aber was bedeuten Ihnen Ihre Rechte? Die Schweizerische Autorengesellschaft ist für Sie da, wenn es darum geht, Ihre Interessen wahrzunehmen. **D**ie SSA vertritt die Interessen von mehr als 700 schweizerischen

und über 20 000 ausländischen Autoren, die hier wertvolle strategische Unterstützung im Vertragsabschluss mit den Produzenten und den Medien finden. **S**eit über 30 Jahren ist es unsere Berufung, Ihre Rechte individuell oder im Kollektiv effizient zu verwalten. Sie können sich dadurch voll auf das Wichtigste konzentrieren: die kreative Arbeit.



SOCIÉTÉ SUISSE DES AUTEURS

SSA - Rue Centrale 12/14 - Case postale 3893 - 1002 Lausanne - Tél. 021/312 65 71 - Fax. 021/312 65 82

Autoren: Schützen Sie Ihre Rechte!

Sie können nicht lesen
Sie können nicht schreiben
und sie sehen gut aus



Ein Film von Buck

**Wir können
auch anders...**