

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

Artikel: Grenzüberschreitungen : Love Field von Jonathan Kaplan
Autor: Beier, Lars-Olav
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866999>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.05.2025

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

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 Sonntagtag 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 Goldsmith.
 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.

