

Lust for Life : Vicente Minnelli

Autor(en): **Jansen, Peter W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **44 (2002)**

Heft 237

PDF erstellt am: **01.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865462>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

THE COUNT OF MONTE CRISTO Kevin Reynolds

Alexandre Dumas konnte das nicht wissen, aber sein «Graf von Monte-Cristo» enthält alles, was ein Abenteuerfilm alter Schule braucht; und Kevin Reynolds hat die Geschichte von Verrat, Leiden, Freundschaft, Liebe und Rache eindrucksvoll inszeniert. *THE COUNT OF MONTE CRISTO* ist ein aufwendiger, farbenfroher Breitwandfilm, in dem, ganz in der Manier des klassischen Mantel- und Degen- oder auch des Piratengenres, die Production values, die Schauwerte, wichtiger sind als die Schauspieler. So sieht man Segelschiffe im Hafen von Marseille liegen und jede Menge Statisten herumwimmeln. Man sieht weitläufige Schlösser, prächtige Kostüme, phantastische Interieurs. Man sieht ein Feuerwerk und schliesslich sogar Edmond Dantès, den Grafen von Monte-Cristo, in einem Ballon vom Himmel herabschweben und inmitten seiner Abendgesellschaft landen. Man sieht, natürlich, jede Menge Fecht- und Reitszenen, wilde Kutschfahrten und, je nach Bedarf, sonnendurchflutete oder stürmisch-düstere Landschaftstotalen. Reynolds' Bemühen um die Historie geht sogar so weit, dass er die verrottenden Zähne, schmutzigen Fingernägel und allgemeine Verwahrlosung seiner eingekerkerten Helden zeigt.

Stars allerdings sieht man keine, ja sogar kaum bekannte Gesichter. Das von Richard Harris, der den alten Abbé, Edmonds Lehrer im Kerker, spielt, einmal ausgenommen; es ist jedoch, nach elf Jahren Haft, ziemlich zugewachsen. Edmond Dantès selbst wird vom Amerikaner Jim Caviezel verkörpert, der bisher kaum in Erscheinung getreten ist und es eigentlich auch in diesem Film nicht wirklich tut, denn ein Drittel der Zeit ist sein Gesicht von Haar- und Bartwuchs bedeckt und durch schwarze Zähne entstellt. Und danach, in der Maske des falschen Grafen, sorgen wiederum, wenn auch weitaus glamouröser, Frisur und Bart dafür, dass seine Widersacher ihn nicht erkennen. Trotz aller Action-Szenen und effektvoller Auf- und Abgänge ist das keine dankbare Rolle für einen grossen Star. Und

auch die seines früheren Freundes und Verräters Fernand Mondego, dargestellt vom Australier Guy Pearce, ist in dieser Hinsicht wenig ergiebig: Abgesehen von einigen Szenen am Anfang und am Schluss ist er für die Dramaturgie nicht sonderlich wichtig. Ähnliches gilt für Mercédès, die Jugendliebe Edmonds, und für den Schurken Villefort.

Liegt es also daran, dass dieser sorgfältige, liebenswürdig altmodische und, was etwa Kameraführung und Lichtsetzung betrifft, auch grossartige Film trotzdem ein Gefühl der Leere hinterlässt? Braucht es, um grosses Kino zu machen, auch grosse Stars? Reichen die reinen Schauwerte, die bis in die fünfziger Jahre hinein Hollywoods Hauptattraktion ausmachten, nicht mehr? *THE COUNT OF MONTE CRISTO* ist in dieser Hinsicht ein interessantes Experiment. Er entückt uns für Momente vollkommen der Realität, nur um uns ihr sogleich umso unsanfter wieder auszusetzen. Denn die Welt, in die er uns führt, ist voller Pappkameraden; keiner von ihnen vermag unser Interesse zu wecken; und das liegt vielleicht nicht an Kevin Reynolds oder den Drehbuchautoren. Eher schon an der Romanvorlage. «Der Graf von Monte-Cristo» wirkt heutzutage behäbig und veraltet, gerade nicht zeitlos. Und so kommt man zu dem Schluss, dass Alexandre Dumas seinen Ruf als Klassiker nicht verdient hat. Die mit Vorliebe als Jugendbücher edierten Neuauflagen seiner Romane liessen dies bereits vermuten. Es bleibt die Frage, was die Produzenten bewegt haben mag, ein immerhin erhebliches Budget für einen Historiensinken bereitzustellen.

Daniela Sannwald

R: Kevin Reynolds; B: Jay Wolpert nach «Le Comte de Monte-Cristo» von Alexandre Dumas père; K: Andrew Dunn; S: Stephen Semel, Chris Womack; M: Edward Shearmur. D (R): Jim Caviezel (Edmond Dantès), Guy Pearce (Fernand Mondego), Richard Harris (Abbé Faria), James Frain (Villefort), Dagnara Dominczyk (Mercédès). P: Touchstone Pictures, Spyglass Entertainment, Birnbaum/Barber Production; Roger Birnbaum, Gary Barber, Jonathan Glickman. USA, Grossbritannien, Irland 2001. Farbe, Dolby Digital DTS, SDDS; 131 Min. V: Rialto Film, Zürich; Constantin Film, München.

LUST FOR LIFE Vincente Minnelli

Das ist der Film fast mehr eines Schauspielers als eines Regisseurs. Umso seltsamer berührt es, wenn man Filmkritiken aus dem Jahr der deutschsprachigen Erstaufführung des Films liest, der in Deutschland *EIN LEBEN IN LEIDENSCHAFT* hiess. Zum Beispiel wird in der damals, 1957, schon führenden, ambitionierten deutschen Zeitschrift «Filmkritik» zuerst die fragwürdige Mode der Biopics angegriffen und dann dem Film nachgewiesen, wo er sich gegen die wirkliche Biographie seines Protagonisten sträflich vergeht. Von wem dieser Vincent von Gogh gespielt wird, findet mit keinem Wort Erwähnung. So war das damals, und es wäre Heuchelei zu leugnen, dass Filmkritik, die auf sich hielt, auch noch Jahre danach solche Filme nicht sonderlich hoch schätzte und populäre Darsteller für Grössen hielt, die man glaubte vernachlässigen zu können.

Kirk Douglas hatte schon gut zwei Dutzend Filme und zwei Oscar-Nominierungen, für Robsons *CHAMPION* und Minnellis *THE BAD AND THE BEAUTIFUL*, hinter sich, als er in *LUST FOR LIFE* die Chance erkannte, die begehrte Auszeichnung endlich zu erringen. Jedem Augenblick des Films sieht man das an, den Willen, den Ehrgeiz, die unbändige Kraft, die Besessenheit, die Arbeit und die Mühe – und was das kostet, dieser Raubbau an Lebensenergie, diesen Verschleiss an Vitalität. Die Kerze brennt an beiden Enden, und der Sturm, der sie angefaht hat, lässt sie nur noch umso heftiger lodern. Bis er sie ausblasen wird. Bis dieser Mann sie selber ausblasen wird, wenn alle Ressourcen verbraucht sind, die Kerze niedergebrannt ist und nur noch Asche bleibt.

Alles, was die breiten Schultern, der muskulöse Nacken, das energische Kinn, die stählerne Stirn, der Bürstenhaarschnitt, in dem kein Haar sich krümmen lässt, alles, was die kräftigen Arme und Beine und die eisenharten Hände mit den breiten Handgelenken herzugeben vermögen für Gestik und Mimik, für jeden Schritt, jeden Blick aus den glühenden Augen und jede Handbewegung –: alles wird eingesetzt, geradezu verschwendet, als



habe dieser Schauspieler von allem noch genug in Reserve. Als sei der Tank, als sei diese Quelle unerschöpflich wie die Erde selbst. Schauspieler, die sich aus der zweiten Reihe in die erste spielen wollen, agieren so, mobilisieren alle Tricks und Tricks, die sie einmal gelernt und sich einverleibt haben, um Erstaunen, Aufmerksamkeit, Beachtung buhlend wie zu kurz gekommene Mauerblümchen, die superknappe Minis tragen, obwohl sie dicke Beine haben, und ihren Pulli mit Silikon auffüllen. Dieser Schauspieler hier aber ist einer aus der ersten Reihe, und es fehlt nicht viel, und er würde sich in die zweiten spielen.

Wäre es nicht die Rolle seines Lebens. Er nimmt sie an, er inhaliert sie, betrinkt sich an ihr, isst sie auf, verspeist sie kannibalisch, bis er selbst die Rolle ist, bis kein Blatt mehr passt zwischen Vincent van Gogh und Kirk Douglas. Als sei er in die Mythen des Kannibalismus eingetaucht, der lehrt, wie man Tugenden und Energien des erlegten Feindes sich einverleibt, indem man ihn verzehrt. Das könnten Methoden, grandios missverstanden und outrierte, aus dem Actors' Studio von Elia Kazan und Lee Strasberg sein, das Kirk Douglas, anders als James Dean und Marlon Brando, nie besuchte. Sein Vincent ist ein Produkt der schieren darstellerischen Intelligenz, der kontrollierten Hingabe an die Leidenschaft. Einer Versenkung, die so tief und rücksichtslos war, dass der Schauspieler im Schauspieler daran fast zugrunde ging, das heisst nahezu unfähig wurde für andere Rollen danach. Jahrelang noch hat er von Vincent van Gogh als von sich selbst geträumt und im Spiegel nachgesehen, ob er noch beide Ohren hatte.

Den Oscar, den begehrten, bekam er auch diesmal nicht (er bekam ihn nie), sondern Yul Brynner (für *THE KING AND I*). Und Anthony Quinn – für die Nebenrolle des Paul Gauguin, Vincents Malerfreund in Arles, mit dem zusammen der an seiner ständigen Einsamkeit leidende Vincent die Malerkolonie gründen möchte, von der er träumt. Ihre so unterschiedlichen malerischen Auffassun-

gen und Methoden, die des kühlen Analytikers und Rechners hier und die des romantisch Impulsiven dort, des Malers aus dem Kopf und des Malers aus dem Bauch, des Ordentlichen, der die "Wilden" malt, und des Unordentlichen, der "wild" malt – der Film kennt zwei, drei sehr einfache, einleuchtende Szenen dafür –: das lässt sie im Streit, der sich bis zur Morddrohung steigert, auseinander gehen. Wobei Quinn Mühe hat, und es ist schier verlorene Liebesmüh', neben dem Berserker zu bestehen; eine undankbare, nur reaktive Arbeit ist das. Kirk Douglas hätte, wäre es nicht absurd, diese Rolle noch nebenbei spielen können.

Und Minnelli, der Regisseur? Das Drehbuch hält ihn lange, viel zu lange, mit den Präliminarien auf, mit der Zeit des Predigers in der Borinage, der mit den Arbeitern in den Berg einfährt und Armut und Elend mit ihnen teilt, wobei Minnelli sich in die Stilisierung eines frühen Arbeiterpriesters verliert. Oder mit Anekdotischem, etwa der unglücklichen Liebe zur Cousine Kee, die Vincent mit der Heftigkeit seines Begehrens geradezu abstösst. Oder mit einer rein additiven Reihung von Begegnungen in Paris, mit den Bildern der Impressionisten, die ihm die Augen öffnen für die Sprache der Farben, mit Atelierbesuchen bei Seurat und Pissarro, mit ersten Gesprächen mit Gauguin. Hier macht sich das Genre des Biopic bräsig breit, hier wird eher doziert als erzählt, soll ein Charakter, und wie er sich ausbildet und formt, "erklärt" werden – ehe er sich selbst darstellt in den Visionen seiner Bilder.

Doch alles das kommt mit dem Licht. Da endlich, in Arles, ist nichts mehr pure Behauptung, sondern Bild, Darstellung und visuelles Erzählen. Das Licht verwandelt alles, den Maler und den Film. Beide kommen zu sich selbst in Bildern, die von der Inszenierung gesehen werden, wie Vincent sie sah, wobei Minnelli zum Glück nur gelegentlich vorweg arrangiert, was sein Maler malen wird, dessen Bildwerk er dann zeigt. In diesen wenigen Momenten geriert sich der Film als Zeitzeuge des künstlerischen Prozesses – und

ist doch allenfalls Zeitzeuge seiner selbst. Die Dichotomie, Problem aller erzählenden Filme über Kunst, ist unaufhebbar, in die Gegenwart des filmischen Augenblicks zu verwandeln, was Vergangenheit und eherne Geschichte ist; aus dem Film einen permanenten *flashback* zu machen, weil er anders nicht sein kann, was zu sein er behauptet; Bilder, die wir kennen und die uns geprägt haben, wieder aufzulösen in den Vorgang ihrer Entstehung; sie rückwärts zu erzählen.

Vincente Minnelli kommt dabei zugute, dass er selbst, der gelernte Schildermaler, Dekorateur und Ausstatter, weiss, wovon er erzählt. Davon hatte schon sein *AN AMERICAN IN PARIS* von 1951 profitiert mit den vom Impressionismus, den Fauves und den Naiven inspirierten Bildern seines Malers Jerry Mulligan. Und das fulminante siebenminütige Schlussballett, in dem Gene Kelly durch Bilder tanzt, die Lautrec, Dufy, Utrillo oder Rousseau gemalt haben könnten. Oder vor einer Opéra im Stil des Vincent van Gogh. Obwohl der die Opéra nie gemalt hat.

Peter W. Jansen

Regie: Vincente Minnelli; Buch: Norman Corwin nach einem Roman von Irving Stone; Kamera: Frederick A. Young, Russell Harlan; Schnitt: Adrienne Fazan; Musik: Miklos Rozsa. Darsteller (Rolle): Kirk Douglas (Vincent van Gogh), Anthony Quinn (Paul Gauguin), James Donald (Theo van Gogh), Pamela Brown (Christine), Everett Sloane (Dr. Gachet), Niall MacGinnis (Roulin), Noel Purcell (Anton Mauve), Henry Daniell (Theodorus van Gogh), Madge Kennedy (Anna Cornelia van Gogh), Jill Bennett (Willemien), Lionel Jeffries (Dr. Peyron), Laurence Naismith (Dr. Bosman), Eric Pohlmann (Colbert), Jeannette Sterke (Kee). Produktion: MGM; Produzent: John Housman. USA 1956. Farbe, Dauer: 114 Min.

LUST FOR LIFE wird als Réédition des Monats im Film-podium der Stadt Zürich im Rahmen seiner Reihe Malerbiographien gezeigt (Do 13.6., 21 Uhr, Di 18.6., 18.30 Uhr, Fr 21.6., 21 Uhr, So 23.6., 21 Uhr, Mo 24.6., 15 Uhr, Fr 28.6., 18.30 Uhr)

