

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 35 (1993)

Heft: 186

Artikel: Echte Leidenschaft für Menschen : Frank Borzage : Schlüssel zu einer kinematographischen Alchemie

Autor: Dumont, Hervé

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867007>

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: 02.04.2025

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

•••••

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 vermass. 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 vertreten. 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, ausgestattet.

Den habgierigen Umtrieben setzt er eine unverwüstliche 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-





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

Die Liebe
verwirklicht das
Verschmelzen
der Seelen,
gebietet 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, gebietet das wirkliche Leben. In den Augen des Surrealisten Ado Kyrrou 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 verschwiegener 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 pressuregroup, 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 Freimaurerei 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 Freimaurerei unwiederbringlich mit 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 entblößten Begehrens».

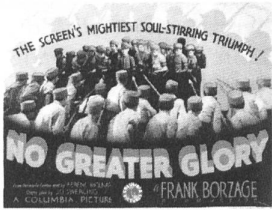
Sarastro und der freimaurerische Symbolismus

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 Abenteurgefährten, 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 Schübigkeit 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 erleichen 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-

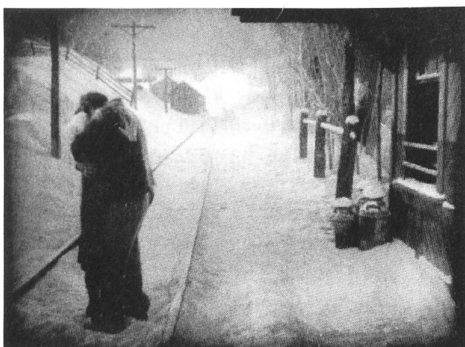
heit jenseits liegt. Das ist kein Fluchtreflex, das ist die unerschütterliche Gewissheit der «einfachen im Geiste».

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 dazu bringen, 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" speditiert. 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 skrupulös 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 "Brütern des Lichts" eigen sind.

Machen wir deutlich, dass der Filmemacher die Mysterien des Objektives 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 ausradiert würde. Woher es auch immer herkommt, spielt das gedämpfte, filtrierte, verschleierte Licht auf breiten Oberflächen und kriecht 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 Unausprechliche 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 transsubstantiiellen 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 objektiviertere 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 empfielt 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 (HUMORRESQUE), 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 zerreisendste 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, angeschniegt 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).



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 Bahnhofsperron 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 Filmemacher 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

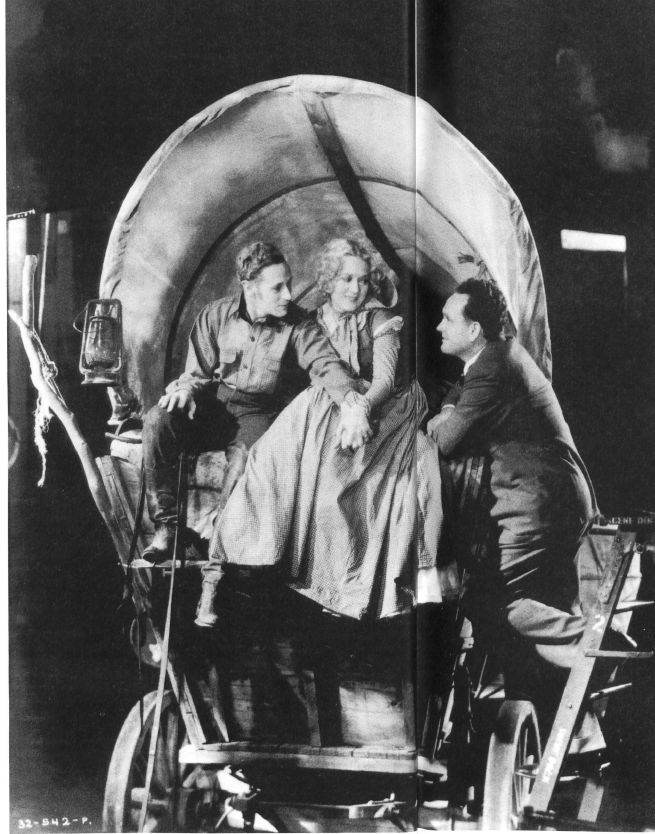
nicht an eine extrem dirigistische Schauspielerführung. Er appelliert an die Intelligenz seiner Interpreten und lässt sie mit lockeren Zügeln laufen, zumindest macht es den Anschein. Der Schauspieler muss seine Individualität bewahren, denn wenn die Rolle ihm «auf den Leib geschrieben» ist, erzielt man 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-



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



Lolie 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 danke, 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 un 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 absorbieren 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

einleitendes
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