

Annette Brauerhoch

Revolten, Revolutionen und die Rebellion der Gefühle

David Leans Epen:

Lawrence of Arabia – Dr. Zhivago – Ryan's Daughter

Wenn Film ein fotografisches Medium ist, muß er auf die weiten Räume der äußeren Realität ausgerichtet sein – eine offene, grenzenlose Welt, die nur wenig Ähnlichkeiten zeigt mit dem begrenzten und geordneten Kosmos, den die Tragödie setzt.¹

Siegfried Kracauer

Epen bilden in der Filmwissenschaft eine vernachlässigte Kategorie. Ihnen haftet der Makel der Gefälligkeit, des Klischees, extremer Geschichtsverzerrung oder -simplifizierung sowie ein Mangel an Selbstkritik oder -reflexivität an. Enorm kostenintensiv vermeiden sie das risikoreiche Experiment, setzen auf erprobte Konvention. Da Epen ein bevorzugtes Genre historischer Darstellung bilden, gelten sie als suspekter Form kinematografischer wie historischer Repräsentation.² Beim Publikum hingegen treffen sie auf Gegenliebe. Doch Leans Epen kommen spät, entstehen zu einem Zeitpunkt, als das Genre schon nicht mehr zeitgemäß schien. *Lawrence of Arabia* (*Lawrence von Arabien*, GB/USA 1962) wurde mehrmals auf eine »verträglichere«, ökonomisch tauglichere Länge gekürzt,³ kam aber bei der Kritik mehrheitlich gut an. *Dr. Zhivago* (*Doktor Schiwago*, USA 1965) wurde schon etwas verhaltener aufgenommen, *Ryan's Daughter* (*Ryans Tochter*, GB 1970) scheiterte bei der Kritik. Das Publikum hingegen hielt der Filmform die Treue und scheint am Epos, allen kritischen Vorbehalten zum Trotz, stilistischen Exzess, Emotionen und expansive Schaulust zu genießen. Lean führt uns »private Geschichten« vor politischem Hintergrund vor, verbindet historische Revolten mit der Rebellion der Gefühle. So werden seine Protagonisten auch zu geschichtlichen Figuren. Zu den Panoramen, die Lean entfaltet, gehören nicht nur die historischen Ereignisse – arabischer Auf-

stand, russische Revolution, irische Rebellion –, sondern ebenso eindrucksvolle Landschaften. So liegt im historischen Sujet immer auch eine Hinwendung zur Kamera-Gegenwart, einer Gegenwart, die als Naturerscheinung nicht etwa als Allgemeines, Ewiges, Überdauerndes von der Partikularität der Ereignisse und Personen abgesetzt wird, sondern in inniger, bedeutungsvoller Beziehung zu ihnen steht. Zeiten und Räume werden mit ihrer vergangenen Gegenwart durchsetzt und tragen auch bei den Zuschauern zu einem Gefühl der Verbundenheit mit Natur und Geschichte bei.

Lawrence of Arabia, *Dr. Zhivago* und *Ryan's Daughter* – drei Epen der 1960er Jahre in Technicolor, Panavision und CinemaScope. Drei Filme, die für Kinoerfahrung stehen, für die das Kino als historische, technische, soziale Institution ebenso konstitutiv ist wie die Bedeutung des Kinos als dunkler Erfahrungsraum und Ort sinnlicher Wahrnehmung von innerer und äußerer Bewegung in räumlicher und zeitlicher Expansion. Schmerzhafte: die Vorstellung eines DVD-Publikums, für das es womöglich keine Kinoprojektion dieser Filme mehr gibt.⁴

Lean wird oft als Technokrat, als Vollzugsbeamter klassischer Regeln des Kinos, als europäischer Großmeister bezeichnet, groß, aber ohne »eigene Vision«.⁵ Seine Filme wurden internationale Erfolge und setzten technische Standards. Für die berühmte Mirage-Sequenz aus *Lawrence of Arabia*, die als exemplarisches Beispiel inszenatorischer Genialität gilt, wurde eine Spezialoptik angefertigt, die als »Lean lens« in die Filmgeschichte einging.⁶ Die Szene dient einer bekannten Einführung in die Filmanalyse als vollendete Form.⁷ Aber man kann sie ebenso gut als Metapher für die Erwartungen der Zuschauer an das »große« Kino sehen – sie erzeugt atemlose Blicke auf die Leinwand in Erwartung einer Enthüllung. Die entstehende Dichotomie von akribischer technischer Kontrolle, einschließlich kalkulierter Manipulation,⁸ und suggestiver, magischer Wirkung für die Zuschauer etabliert Lean einerseits als »berechnenden« Formalisten und rechtfertigt andererseits einen Manierismus, der im Zuschauer hohe Resonanz erzeugt und dem Bild bei aller Kontrolle eine geheimnisvolle Ambivalenz belässt, die sich der mathematischen Exekution durch die Regie – selbst wenn von ihr erzeugt – gleichzeitig widersetzt. Es ist eben, um es mit den Worten Benjamins auszudrücken, eine andere Natur, »die zu der Kamera, als zu dem Auge spricht«⁹. Ebenso ist es der Technologie des Films geschuldet, dass sie zwar kompositorisch Landschaft erzeugt, gleichzeitig aber Natur wahrnimmt.

Leans Filme sind in ihrer Monumentalität nicht nur das Produkt einer sich großmächtig behauptenden und großherrisch auftretenden Industrie, sondern durch ihre handwerkliche Sorgfalt auch ein



Omar Sharif in der Mirage-Sequenz aus *Lawrence of Arabia* (GB/USA 1962)

Protest gegen dieselbe. Sie beschließen eine Ära des Filmemachens, in der die aufgewendete Zeit für die Produktion des Films eine ebenso große Rolle spielte wie die Zeiterfahrung der Zuschauer beim Sehen und das Verstreichen von Zeit im Film. Sie bilden mit diesem Luxus unter Umständen auch den Abschied von der Möglichkeit, sich großen Gefühlen in epischer Breite hinzugeben, anstatt schnellen Sensationsrausch zu genießen, wie ihn das große zeitgenössische Kino vorwiegend in Actionfilmen herzustellen scheint.¹⁰

Die Filme bieten eine Bandbreite an Möglichkeiten, sich ihnen zu nähern: Realismus und Artifizialität, Raumtheorien und Landschaft als Topos wie als Wahrnehmungskategorie, Postkolonialismus, Orientalismus, Farbe als ästhetisches Moment und Symbol, Pathos und Politik, Krieg und Liebe, Geschichte und Geschichtskonstruktion, Melodram, Masochismus, Weiblichkeit und Männlichkeit.¹¹ Ich habe mich bei jedem Film auf einen Aspekt konzentriert, der in meiner Wahrnehmung dominant wurde: Männlichkeit in *Lawrence of Arabia*, Farbe in *Dr. Zhivago* und Weiblichkeit in *Ryan's Daughter*. Sie bilden keine ausschließlichen Schwerpunkte, führen ein allen drei Filmen gemeinsames Motiv mit: das Verhältnis von »Natur« und »Kultur«; das beinhaltet auch eine Kultur des Filmemachens, die Lean verkörpert.

Kulturhistorischer Hintergrund – Die 1960er Jahre

Großbritannien verliert seinen Großmachtstatus, die Nachkriegszeit kommt zu ihrem Ende, *The Beatles* formieren sich, sexuelle Befrei-

ung und Infragestellung klassischer Geschlechterrollen liegen in der Luft.¹² Die gesellschaftlichen Werte geraten ins Wanken. Epische Helden haben eindeutige, unerschütterliche Identitäten, aber im britischen Kino herrscht ein neuer Trend des »kitchen sink realism«: Filme wie *Room at the Top* (*Der Weg nach oben*, GB 1959, R: Jack Clayton), *Saturday Night and Sunday Morning* (*Samstagnacht bis Sonntagmorgen*, GB 1960, R: Karel Reisz) oder *The Loneliness of the Long Distance Runner* (*Die Einsamkeit des Langstreckenläufers*, GB 1962, R: Tony Richardson) zeigen graue Alltagsportraits in tristen, urbanen Milieus. Die sogenannte Autorentheorie der 1960er Jahre in den USA, die »rettend« einzelne Hollywood-Regisseure als Filmkünstler aus der Vormacht der Ökonomie löst, nimmt Lean mit seinen Epen davon aus: Die Filme, so nicht nur Andrew Sarris, seien unpersönlich.¹³ Als altmodischer Modus passten Epen nicht mehr in das gesellschaftliche Aufbruchsklima der 1960er Jahre, die »seriöse« Filmkritik und -theorie beäugte sie mit Skepsis.¹⁴ Was also macht in einem kinokulturellen Umfeld, das von Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Federico Fellini und der Nouvelle Vague »modernistisch« geprägt war, Finanzierung, Erfolg und Monumentalstatus der »konventionellen« realistischen Epen David Leans möglich – mehr noch: was an ihnen ist wunderbar und nicht einfach nur reaktionär?

Leans Epen stehen am Ende einer filmgeschichtlichen Entwicklung, die im frühen 20. Jahrhundert ihren Anfang nahm, und sie drücken mit ihrer Länge und Breite auch die Sehnsucht nach Einheit des Ausdrucks aus. Es sind Filme gegen das Verschwinden von Pathos und Passion. Und sie haben alle ungewöhnliche, uneindeutige Helden – letztendlich schwache Männer. Das passt nicht ins klassische Bild vom Epos und nicht in das klassische Bild vom Helden: es macht eine Stärke der Lean'schen Epen aus. Im verschwenderischen CinemaScope¹⁵ geht es auch um die emotionale Verschwendung als paradoxes ökonomisches Prinzip und um die ambivalente Offenheit der Ränder für »Anderes«: für Außenseiter, die weder gesellschafts- noch geschlechterkonform identisch sind. Auf diese Weise stellt gerade das »Unpersönliche« von Leans Kino eine Parteinahme für das Publikum, für Universalität und konservative Beständigkeit von Gefühlen dar. Gleichzeitig gelingt es Lean mit dem großen Format, im Unterschied zu anderen epischen Formen, einen technologisch vermittelten Blick in Körpererfahrung zu überführen. Zuschauer werden wahrnehmungsphysiologisch, kinetisch in die Leinwand gezogen. Intensive Farben, 70 mm Panavision und CinemaScope widersetzen sich allem Formalismus zum Trotz einem Denken in Rahmungen, gesellschaftlich wie formal – sie versuchen es physisch zu sprengen.

Männlichkeit im Konflikt: *Lawrence of Arabia*

*Dull, overlong and coldly impersonal (...) hatefully calculating and condescending.*¹⁶

Andrew Sarris, *The Village Voice*

*I think it is the first time for the cinema to communicate ecstasy.*¹⁷

Dilys Powell, *The Sunday Times*

Der Zerfall des britischen Empires erreichte 1956 mit der Suez-Krise sein diplomatisches und militärisch »erniedrigendes« Ende. Die Figur T. E. Lawrence bietet gewissermaßen ein Pflaster für die historische Wunde an, mit der Bereitstellung eines Helden, der nicht nur mythisch geworden war, sondern Tugenden wie Initiative, Ausdauer, Opferbereitschaft verkörperte, die im Unterschied zu einer Konstruktion von Frankreichs »Fanatismus« in Algerien¹⁸ als britisch idealisiert wurden. Das kollektive britische Gedächtnis schrieb sich mit Lawrence als Galionsfigur den Kolonialismus im arabischen Raum als Förderung eines zwar rückständigen aber noblen »Volkes« auf die Fahnen.¹⁹ Diese Bedeutung garantierte dem Film die britische Finanzierung. Amerikanisches Kapital floss auf dem Hintergrund einer anderen nationalen Idee: der damals aktuellen politischen Ideologie vom freiwilligen Einsatz der verschiedenen »Peace Corps«. Dieser Mentalität gerät globale politische Einflussnahme zum »öffentlichen Dienst am Nachbarn«. Gleichzeitig eignete sich die Abenteurerfigur in beiden Ländern als Projektionsfläche für eine sich entwickelnde Jugendkultur, die von der Infragestellung autoritärer Hierarchien gekennzeichnet und auf der Suche nach unkonventionellen Alternativen war – mitunter auch durch Reisen in andere, ferne Länder, wie T. E. Lawrence selbst, der sich im Januar 1914 einer archäologischen Expedition durch den Sinai anschloss – offenbar eine verkappte Aktion des britischen Geheimdienstes –, und dabei seine Liebe für die Beduinen entdeckte und (aus-)lebte.²⁰

Der Film führt in rascher Folge Facetten der Figur Lawrence ein: Er beginnt mit einer rasenden Motorradfahrt, die im tödlichen Unfall endet (der Draufgänger), lässt die Trauerfeier in St. Pauls Cathedral folgen, mit einem Blick auf die Büste von T. E. Lawrence (1888 bis 1935) (der Mythos), zieht Befragungen der Trauergäste zu seinem Charakter nach sich, (der Vielbesprochene / das Medienprodukt eines Journalisten) und schneidet dann auf eine Nahaufnahme seiner Hand um, die mit zarten Bewegungen ebenso zarte Aquarelltöne auf einer Landkarte anbringt (der sensible »effeminierte« Ästhet). Lawrences erste Bemerkung »This is a nasty, dark, little room« und der Blick aus dem

Souterrain auf vorbeischreitende Kamele, etablieren eine Opposition zwischen Realität und Wunsch, zwischen Faktizität und Fantasie. Die Antwort seines Kameraden setzt die Wünsche in weltpolitische Relation: »It's better than a nasty dark little trench.« Der Vergleich verortet das Geschehen zeitlich und kontrastiert den orientalischen, Licht durchfluteten Ort der Handlung mit der Vergegenwärtigung der dunklen, engen Schützengräben des Ersten Weltkriegs.²¹

Lawrence ist nicht nur Rebell und draufgängerischer Abenteurer, er liebt Spannung und genießt Schmerz. Gleich zu Beginn enthält eine kleine, aber signifikante Szene ein Bild seiner masochistischen Lust, die im Verlaufe des Films intensivere Schattierungen und großartige Dimensionen annehmen wird. Er zündet ein Streichholz an und lässt es fast verglimmen, bevor er die Flamme mit bloßen, nicht angefeuchteten Fingern ausdrückt: ein offenbar häufig von ihm wiederholtes Ritual. Die Frage des Kameraden nach dem Trick beantwortet er so: »Certainly, it hurts. The trick is, not minding that it hurts.« Der Film macht keinen Hehl daraus, dass dies ein Understatement ist, dass es Lawrence nicht nur darum geht, Schmerzen zu überwinden, sondern dass sie die Voraussetzung seiner Lust bilden. So lernen wir ihn also kennen: Ein Kartograf der britischen Armee, ein Schreibtischtäter, ein linkischer Soldat in schlecht sitzender Uniform. Leutnant Lawrence eckt an, stört infantil-trotzig, gleichzeitig eruptiv-aggressiv das Billardspiel der Vorgesetzten im Offizierscasino, stößt einen Tisch um, stolpert über Stuhlbeine. »You are a Clown«, heißt es wohlwollend, abfällig. »We can't all be lion-tamers«, die spöttische Antwort des Untergebenen Lawrence. Das später übermäßig deutlich ausgeführte Salutieren vor dem Vorgesetzten markiert im Anschluss den masochistischen Trotz, das Gesetz durch Übertreibung auszuhebeln.²²

Der im »wahren« Leben asketische T. E. Lawrence (Lieblingsspeise Brot und Wasser), Oxford Absolvent, Liebhaber von Büchern, Kunstsammler, Ästhet, von kleiner, schwächlicher Statur, war eine unscheinbare Figur mit Interesse an Altertum, Heraldik, Archäologie und Mediävistik und wurde zur sagenumwobenen, legendären, mythischen Figur der englischen und europäischen Kolonial- und Kriegsgeschichte. Dem wird der Film mit der Besetzung des Charakters durch den damals nur als Theaterschauspieler bekannten Peter O'Toole gerecht: Schlank, hoch gewachsen, strahlend-blond, blauäugig. Mit der berückenden Schönheit Peter O'Tooles gibt der Film der Faszination nach, auf der die Mythisierung der historischen Figur beruht. Gleichzeitig entscheidet er sich allein schon mit dieser auffälligen Besetzung gegen einen historischen Film.²³

T. E. Lawrence war als britischer Offizier maßgeblich daran beteiligt, die rivalisierenden arabischen Stämme im Kampf gegen den

Kriegsgegner Türkei zu vereinen. Er konnte auf den Hass der Araber gegen das Osmanische Reich rechnen, er funktionalisierte ihn für mehrere Zwecke: Absichtlich für seine eigene Selbsterhöhung. Trotz seiner offenbar idealistischen Überzeugung, der Förderung einer arabischen Nation zu dienen, opferte er den Einsatz der arabischen Stämme im Kampf gegen die Türken womöglich unabsichtlich den britischen und französischen Interessen. Für den Film ist das eher nebensächlich.²⁴ O'Tooles Fähigkeit, seine Größe als Ungeschicklichkeit einzusetzen und gleichzeitig hemmungslos hilflos oder brennend verlangend aus intensiv klaren, blauen Augen zu blicken, verleiht seiner Körperlichkeit eine ambigue Qualität und einen subtilen Glamour.

»Ein Stück sexueller Utopie ist es, nicht man selber zu sein (...): Negation des Ichprinzips.«²⁵ Lawrence sucht das Andere: in der Wüste, in sich selbst. Im »gesicherten« Rahmen des historischen Epos entfaltet sich die Ambiguität einer »effeminierten« Figur im Schutz von Kolonialismus, Militarismus, aber vor allem im Orientalismus der historischen Rekonstruktion und Interpretation.²⁶ Laut Edward Said manifestiert sich Orientalismus als Übersetzung eines geopolitischen Bewusstseins ins Ästhetische. Der hermeneutisch motivierte Versuch, den Orient zu verstehen und zu erläutern, ist in seiner Außenperspektive zugleich keineswegs frei von Projektionen: »This cultural, temporal, and geographical distance was expressed in metaphors of depth, secrecy, and sexual promise: phrases like »the veils of an Eastern bride« or »the inscrutable Orient« passed into the common language.«²⁷

Mit »unerklärlich«, »geheimnisvoll« und »sexuell verführerisch« ist im Film interessanterweise nicht nur T. E. Lawrences Wahrnehmung des Orients passend beschrieben, sondern auch die Perspektive des Films auf seine Hauptfigur: So verdoppelt sich der Orientalismus von Lawrence im Orientalismus des Films, was diesem eine »heimliche« Sexualisierung von Lawrence zur »Braut des Orients« ermöglicht. Einen Höhepunkt des Films bildet eine Szene (die später ihr kontrapunktisches Gegenüber finden wird), die den Verdacht des britischen Regimentsstabs, Lawrence assimiliere sich den »Eingeborenen«, auf besonders »effeminierte« Weise, sinn- und augenfällig macht. Lawrence bricht mit einer Truppe von 50 Arabern auf, um Akaba von der Landseite, also »von hinten« zu stürmen und so die türkische Garnison zu überwältigen, deren Kanonen auf das Meer gerichtet sind. Unvorstellbares zu vollbringen, ist das ehrgeizige Ziel von Lawrence, zu seiner Unterstützung hat er Sherif Ali und den Auftrag Prinz Feisals. Es folgt eine wochenlange, entbehrungsreiche Durchquerung der Wüste, deren Höhepunkt »Nefud«, der »Amboß der Sonne« bildet.²⁸ Am Ende ihrer Kräfte werden die

Reiter auf ihren Kamelen gewahr, dass sie einen Mann verloren haben. Nur Lawrence kehrt um und rettet den Mann entgegen aller Wahrscheinlichkeit. Mit dieser Heldentat hat er sich die Hochachtung und Verehrung der Araber sowie die Aufnahme in den Stamm der Hashemiten verdient.

In einer intimen Szene am Lagerfeuer verbrennt Sherif Ali den britischen Militäranzug von Lawrence und stattet ihn mit neuen Kleidern aus: wehenden, zarten, weißen Gewändern, die dem Körper darunter, den sie umschmeicheln, Spielraum und Beinfreiheit lassen. »The robe is dazzlingly white and, to Western eyes, makes him appear more like a blushing bride than a military hero, with Sherif Ali standing before him like a proud husband or father. The image makes sense in terms of the dialogue between the two friends in the previous scene, in which Lawrence had admitted that he was illegitimate and Ali had decided that Lawrence should therefore reconstitute himself as an Arab, starting by taking the name ›el Aurens‹.«²⁹

Lawrence ist befremdet und berührt, unter Applaus der Araber reitet er sichtlich bewegt in die Wüste, Sherif Ali blickt ihm lange, intensiv und zärtlich nach. Und nun kommt die erstaunliche Szene: Sich unbeobachtet glaubend, testet Lawrence seine neue Bekleidung mit zunehmender Euphorie. Er schreitet, noch unsicher, weit aus, und wird, trotz aller Bewunderung, immer vergnügter dabei. Er zückt seinen Säbel, um sich darin, in Ermangelung eines Spiegels, stolz und erfreut zu betrachten. Er verneigt sich galant vor seinem Schattenbild im Sand, hebt beschwingt die Falten seines Kleides empor, das sich transparent und hell im Wind bläht. Mit nur wenig verhaltener Lust wird so eine »drag« Szene entfaltet, in der sich auch das Vergnügen des Schauspielers am überschreitenden Akt spiegelt.

Die Wüste wird in einer feministisch-kritischen Lesart neben dem spektakulären Schauplatz, den sie in Breitwand bietet, als Symbol beansprucht. Dann konnotiert sie in einer Parallele zur amerikanischen Landnahme der Frontier als »Virgin Land« nur Weibliches – unberührtes, bedrohliches, zu eroberndes Gebiet. Doch die Durchquerung der Wüste von Nefud bedeutet mehr als ein heißes Loch, bevor Akaba »von hinten« genommen wird.³⁰ In dieser unter semiotischen Gesichtspunkten nicht völlig unberechtigten Interpretation, die manifesten Bildinhalt als Symbolträger würdigt, kommt das Filmische in Komposition, Reproduktion und Zuschauerwahrnehmung nicht zu seinem Recht: die Dynamik mit der – manchmal winzige – Figuren sich in einer schier endlosen Weite bewegen, Gestein seine Form, Farbigkeit und Textur ändert,³¹ sanfte, langsame Schwenks Raumverhältnisse erzeugen oder verändern und eine nahezu unausweichliche Sehnsucht nach Endlosigkeit auslösen. Die Wüste in *Lawrence of Arabia* ist in der Kinoerfahrung überwältigende Land-

schaft, atemberaubender, weiter Raum, der eine von den Figurenkonstellationen und Identifikationen unabhängige, eigenständige Schaulust ermöglicht. Dass das technische Medium dem Naturschönen tief verwandt sei, konstatierte schon Adorno.³²

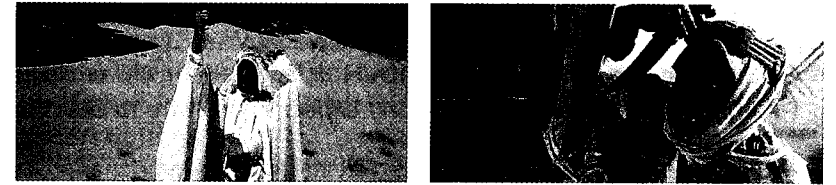
Peter O'Toole besaß vor dieser ersten großen Filmrolle noch kein erkennbares Star-Profil, wodurch die Wahrnehmung seiner Rolle weniger kanalisiert verlief, als dies bei einer anerkannten Filmgröße der Fall gewesen wäre, so z. B. bei Marlon Brando, den Lean sich für die Rolle gewünscht hatte.³³ Wahrnehmung und Aufnahmebereitschaft für »Unbekanntes« wurden so erhöht. In der damaligen, allgemeinen Vorstellung, unterstützt von Marketingstrategien und den zeitgenössischen Modemagazinen, hatte sich das bis heute überdauernde Bild von Lawrence in einem leuchtend weißen Sherifengewand festgesetzt.³⁴ Dieses Bild eines exotischen Helden greift der Film durchaus mit der Absicht auf, Geschlechteridentität aus der Eindeutigkeit westlicher Konturen, auch aus dem Zusammenhang von Soldaten im Krieg zu lösen, um sich der Entfaltung einer Fantasie hinzugeben, die ebenso spielerisch wie suggestiv narzisstische Männlichkeit in einer Form feiert, die sich unmilitaristisch, »weiblich« darstellt. Der Säbel, das plumpe Phallussymbol, wird zum Spiegel, in dem sich Lawrence verzückt, entrückt als »Braut« betrachtet. Die »reine« Wüste erlaubt die Grenzüberschreitung: Innere und äußere Natur finden zueinander.

Der Blick Peter O'Tooles bleibt in anhaltender Faszination in Erinnerung, entsprechend oft wird er in Filmstills reproduziert. Der männliche Blick im Film, eine dominante Achse, auf der Zuschauer ins Filmbild geführt werden, fungiert als Vermittlungsinstanz für das Geschehen und bedeutet im Kino bevorzugt Macht über den Anblick der Frau, die über diesen Blick zum begehrten Objekt wird. In *Lawrence of Arabia* fehlen Frauen. Gleichzeitig fehlt es nicht an Inszenierung von »Weiblichkeit«: in den Manierismen O'Tooles, seiner Kostümierung oder der Beziehungsdynamik zwischen ihm und Sherif Ali (in der Verkörperung durch Omar Sharif), dem anderen, dunklen, schönen Mann, der ebenso gut als Alter Ego wie als homosexueller Partner gelten kann, aber auch als der Resonanzboden für »weibliche« Züge in beiden. Der wässrige Blick Omar Sharifs und seine hingebungsvolle Idolatrie verwandeln ihn neben Lawrence in ein schüchternes Mädchen, das um den Liebhaber bangt. Gleichzeitig ist es Sharif, der dem »Eroberer von Akaba« eine Blumengirlande zuwirft, die seine Beine im Wasser umspielt. So wird Lawrence zur weißhäutigen, blauäugigen Geliebten für den Latin Lover, den Sharif ebenso verkörpert. Die Andeutungen androgyner Anlagen in beiden Männern können nur deshalb gefahrlos bestehen, weil sie später, als Lawrence von einem sadistischen türkischen Offizier begehrt und gefoltert wird, mit einer Miss-

brauchsszene kontrastiert werden, in der Homosexualität vereindeutigt und mit »rassistischen« Zügen vermennt wird.³⁵

Peter O'Toole ist erotisches Objekt und Blicksubjekt. Sein Blick dient nicht nur funktional der Vermittlung von Blickperspektiven und Wahrnehmungen, er ist selbst filmischer Gegenstand. Dies ist nichts Neues beim Blick der Frauen, der verführerisch, suggestiv inszeniert wird als Verheißung, Bedrohung; aber immer reagiert er auf das Männliche, auf die Initiative des Mannes. Lawrences Blick richtet sich nicht auf Frauen, er drückt Emotionen aus und fungiert gleichzeitig als Symbol: für das Reale des Krieges, für das Reale des Todestriebs, vor allem in einer Szene, die das Gegenstück zum narzisstischen Tanz im weißen Brautkleid der »unberührten« Wüste bildet. Mit dem berühmt gewordenen Slogan »No Prisoners« bläst Lawrence zur blutigen Vergeltung an einer türkischen Einheit, die ein Dorf verwüstet und die Frauen vergewaltigt hatte. Sie artet in eine grausame Metzelei aus. Lawrence erlebt das Töten als Orgie, sticht und schießt ekstatisch um sich und blickt dann, blutüberströmt hysterisch verzerrt ein weiteres Mal in den Säbel als Spiegel. Nun ist die Wüste ebenso beschmutzt wie sein weißes Kleid und Selbstbild. Das Reale des Krieges wie der eigenen Aggression wird mit Schrecken in Lawrences Blick wahrgenommen: Lust und Leid sind selten so intensiv in der Ekstase eines »Jenseits des Lustprinzips« in einem Blick verschmolzen. Im individuellen Entsetzen des größtenwahnsinnig Gewordenen liegt der Verweis im Partikularen auf ein Allgemeines: den Wahnsinn und Schrecken des Ersten Weltkriegs.

Der Film arrangiert mehrfach Szenen, die Anlass geben, auf Lawrences Gebildetheit einzugehen. Dadurch gewinnt seine grausame Triebhaftigkeit pointiert jene Wahrhaftigkeit und Sprengkraft, die eine von Freuds Enttäuschungen und Einsichten bildete, dass die Annahme, der Mensch sei durch seine Kulturleistungen vor Rückfällen in die Barbarei gefeit, auf einer Illusion beruht. Einer Illusion, die auf ungeahnt grausame Weise vom Ersten Weltkrieg zerstört wurde. Dieser bildet die konkrete historische Referenz in der spezifischen und singulären Ausformung des Konflikts um das Osmanische Reich, die arabische Rebellion und den Suez-Kanal. Das geschichtliche Dispositiv dient aber nicht nur als Hintergrund einer psychologischen Verstörung, sondern motiviert die Ästhetik des Films mitunter als kulturpessimistische Flucht in die Naturüberhöhung. Lawrence entflieht der »Kulturheuchelei« (»It will be fun«, behauptet er als er in den Feldzug geschickt wird) und lässt der Wiederkehr des Verdrängten – seinen aggressiven Impulsen – ungehinderten Lauf: Die Wüste als der »andere« Raum, in dem sich ursprüngliche Menschlichkeit ohne Tötungshemmung ausleben kann. In Lawrences »fun« findet die Begeisterung Widerhall, mit der ein Großteil der männlichen Bevölkerung



Peter O'Toole in *Lawrence of Arabia* (GB/USA 1962)

Europas in den Ersten Weltkrieg zog. Insofern ist die Wüste vielleicht kein plumpes Symbol für die Leere, die die Verwüstung hinterlässt.

Der Film entstand zu einer Zeit, als Geschichtsschreibung als eine Geschichte »großer, weißer Männer« in Frage gestellt und mit dem hermeneutischen Verfahren der *oral history* beantwortet wurde, dem es um individuelle Erfahrungen geht, um Verarbeitungsformen historischer Erlebnisse sowie um die Veränderungen der Selbstdeutungen von Menschen im Lauf der Geschichte.³⁶ In *Lawrence of Arabia* schlägt sich durch die Rahmengeschichte von T. E. Lawrences Tod, die den Film zum Rückblick werden lässt, ein doppelter Prozess nieder: Einerseits die Aufnahme individueller Geschichte und exzessive Überhöhung in einem Zeitlichen vor dem Tod und danach, womit die Frage nach bedeutungsvoller menschlicher Existenz als Frage nach der Bedeutung menschlicher Existenz in der Geschichte gestellt wird. Gerade weil es dem Film aber nicht nur um die politische Geschichte als Geschichte »großer, weißer Männer« geht, und er auch jene in den Blick nimmt, die das Stigma des Subalternen tragen, andershäutige Stammeskulturen,³⁷ greift er andererseits bei der Darstellung der gequälten subjektiven Geschichte eines Individuums mit instabiler, undeutlicher Identität³⁸ zum Mittel der Überhöhung als Abwehr gegen die »fragwürdigen« Inhalte der Neurose: Der Sodomasochismus von Lawrence bildet zwar eine untergründige Faszination, doch wie ein Bollwerk wird das Spektakuläre, Grandiose des Epos gegen die Angst vor der Perversion gesetzt.³⁹ Im Epischen verbindet sich das Grandiose mit Zeit und erlaubt den Zuschauern eines scheinbar »unpersönlichen Kinos«, die Konflikte – auch solche männlicher Identität – trotz und aufgrund des Aufwands der Inszenierung nachzuempfinden.

Monumentallandschaften – monumentale Leidenschaften, oder die Obszönität der Natur: *Dr. Zhivago*

*After the first half hour you don't expect the picture to breathe and live; you just sit there.*⁴⁰

Pauline Kael

Dr. Zhivago bekam im Unterschied zu *Lawrence of Arabia* »nur« fünf statt sieben Oscars, und keinen für Regie. Die sich vor dem Hintergrund der russischen Revolution abspielende Liebesgeschichte eines Mannes/Dichters mit zwei Frauen wurde trotz schlechter Kritiken ein enorm großer Publikumserfolg, der bis heute anhält. Wieder bildet eine Rahmenhandlung, diesmal aus der Perspektive des Halbbruders von Yuri Zhivago, General Yevgraf-Zhivago, ein übergeordnetes Motiv. Gewürdigt wird mit dieser Nebenperson eine Figur, die distanzierend auf ein Davor und ein Danach der Geschichte verweist. Diese Maßnahme entrückt die Liebesgeschichte, kennzeichnet sie deutlich als irrationales Produkt der Fantasie, und setzt konkurrierend den Erzähler als glaubwürdigere, nüchterne, historische Instanz der revolutionären Realität ein. Dennoch treten die beiden Ebenen nicht in Konkurrenz, sondern, und das stellt eine besondere Leistung des Films dar, sie werden durch die unaufdringliche Begleitung des Erzählers miteinander verwoben: wieder entsteht eine so genannte »private« Geschichte in historischer Geschichte; und diese wird bemerkenswerterweise ohne die bekannten Klischees entfaltet. So wie der Liebesgeschichte verschiedene Lebensentwürfe zugrunde liegen, so basiert die russische Revolution auf unterschiedlichen, vom Film nicht wertend gewichteten Gesellschaftsentwürfen.

Als Waise wächst der junge Yuri (Omar Sharif) bei seiner Pflegefamilie Gromeko in Moskau auf. Obwohl er sich zur Dichtung berufen fühlt, studiert er Medizin und wird Arzt. Er nimmt Tonya (Geraldine Chaplin), die Tochter seiner Pflegeeltern, zur Frau. Parallel wird die Geschichte von Lara (Julie Christie) erzählt, die Pawel Antipov (Tom Courtenay), einen Revolutionär heiratet und mit ihm in den Ural zieht. An der Front trifft sie als freiwillige Krankenschwester auf Yuri. Eine unverwirklichte Liebe in der gemeinsamen Arbeit im Feldlazarett führt nach langer Zeit (Laras Mann wird zum gefürchteten Partisanen Strelnikov, Yuri zieht mit seiner Familie aus Moskau fort) zu einem erneuten Zusammentreffen und einer kurzen, intensiven gemeinsamen Zeit, bevor sich ihre Wege für immer trennen.

Diese kurze Inhaltsbeschreibung vernachlässigt Zeitzusammenhänge und Zeitsprünge ebenso wie viele für die Geschichte entscheidende Wendungen, Entwicklungen und Verwicklungen. Bei-

spielsweise hat Laras Mutter einen Geliebten, Viktor Komarowsky (Rod Steiger), der wiederum Lara verführt, und zum Schluss, als politischer Wendehals, Laras Flucht vor der Rache der Kommunisten ermöglicht, die sie als Gattin eines in Ungnade gefallenen Revolutionärs auf sich zieht.

Es scheint jedoch, als hätte der Film weniger Interesse an diesen Verwicklungen als an Situationen, in denen Außenwelt als Produkt von Innenwelt dargestellt werden kann: beobachtet, geträumt, gedacht, und nicht zuletzt als kinematografisches Produkt in Projektion. In besonderer Erinnerung bleibt neben weiten Landschaften, vereisten Fenstern und dem mit Lichtreflexen durchsetzten Herbstlaub, das durchs Bild wirbelt, das märchenhafte Haus in Warykino. Ein künstlicher Eispalast, der mithilfe von Wachs, Zellophan, Glaswolle und Farbspray in Spanien entstand, entfaltet sich wie eine Visualisierung von Freuds topografischem Modell des Unbewussten. So fremd die Dinge darin werden, so sehr geraten sie als entfremdete mit neuer, magischer oder auch einfach nur stofflicher Bedeutung in den Blick. Der verschneite Innenraum bietet sich wie ein Traumbild der langsamen Kamerafahrt an, die ihn zusätzlich geheimnisvoll, unheimlich macht.⁴¹ Gemeinsam dringen Lara und Zhivago in die obere Etage des Hauses vor, die sich ihren Blicken in farblicher Abstufung zum verschneiten Erdgeschoss, eierschalenfarben unverschneit, aber ebenso märchenhaft öffnet: Das »letzte Refugium« vor ihrer endgültigen Trennung lockt mit neuen Materialien, als rücken sie in ihrer letzten Liebesphase den irdischen Dingen näher.

Eine merkwürdige Form der Irrealisierung bildet der Umgang des Films mit Farbe. Das Innere der Wohnung von Lara und ihrer Mutter in Moskau zu Beginn des Films ist ebenso auffällig wie unerklärlich in Violett getaucht, eine Farbe, die für Übergänge steht

Der Eispalast in *Dr. Zhivago* (USA 1965)



und für die Harmonisierung von Gegensätzen, in der sich Körperliches (Rot) mit Geistigem (Blau) trifft. Vor der Inanspruchnahme durch den Feminismus stand die Farbe auch symbolisch für allein-stehende Frauen.⁴² So scheint die Wahl⁴³ passend: Laras Mutter ist – ebenso wie ihre Tochter – alleinstehend und unterhält ein Verhältnis mit einem Vertreter der Oberschicht, während der Revolutionär Pascha um die Hand Laras anhält. Nicht nur gesellschaftliche Schichten und politische Orientierungen finden im düsteren Halbdunkel der Wohnung zueinander, auch unterschiedliche Formen und Stadien sexueller Verhältnisse: da trifft sich der Lebemann Viktor Komarowsky mit seiner Maitresse, Laras Mutter, da trifft aber auch der asexuelle Revolutionär Pascha die junge Studentin Lara. Komarowsky fungiert als Verführer und Vergewaltiger, Pascha als naiver Asket. Bei einem Hausbesuch wird schließlich noch der junge Assistenzarzt Yuri Zhivago als träumerischer, romantischer Voyeur eingeführt.⁴⁴

Wurde in *Lawrence of Arabia* die Wüste für die Filmarbeit gereinigt und geharkt, und wurden zusätzlich zum gleißenden Sonnenlicht Lampen eingesetzt, um der Tendenz der Sonne, Dinge auszubleichen und kontrastarme Flächigkeit zu erzeugen, mit scheinbar paradoxen technischen Mitteln zu begegnen, so ist Künstlichkeit in *Dr. Zhivago* in fast jeder Einstellung bestimmend und spürbar, vor allem dann, wenn es um Farbe geht. Darin kann man einen kritischen Kommentar zur Romanze sehen und gleichzeitig Kinorealismus finden. »Gemessen an den sagenhaften Wahrnehmungsfähigkeiten des menschlichen Auges ist die Kamera ein armseliges Instrument, das nur durch Konzentrierung und eine realistische Abstraktion einige spezifische Aussagen zur Farbe machen kann.«⁴⁵ Kracauer sprach sich bei seinen Überlegungen zur Praxis des Farbfilms für einen Umgang mit Farbe aus, der sie von den Dingen löst und ihr eigenständige sinnliche und semantische Bedeutung erlaubt. Im Unterschied zu autonomen Gemälden, begehen Farben im Film in der Regel keinen »Sabotageakt gegen den konventionellen Zusammenhang der Phänomene, sondern setzen ihren Ehrgeiz darein, ihn rundum zu reproduzieren«⁴⁶. So war es für Frieda Grafe kein Widerspruch, dass Renoir in *The River* (*Der Strom*, F/IND/USA 1951) seiner Auffassung von Grün, so wie er ein bestimmtes Grün in Indien erlebte, nachhalf, indem er eine Wiese anmalte.⁴⁷ »Die Attraktion von Andersartigkeit«, kommentiert sie, äußert sich »in der Erscheinungsweise der Farben. Sie haben das Denken übernommen.«⁴⁸ Das scheint auch beim Violett in der Wohnung von Laras Mutter der Fall zu sein. Mit den Farben dringt etwas in den Film und seine Zuschauer ein, »das erst nach und nach zu Gefühlen sich konkretisiert«⁴⁹. Bei Lean kann man wie bei Renoir, »Farbe sehen, bevor sie zum Attribut von Objekten wird«⁵⁰.

Der kommerziell bedingten Entscheidung, *Dr. Zhivago* in Farbe zu drehen, gingen Überlegungen voraus, die den Film in Schwarz-weiß konzipierten, mit den Farben des Stummfilms. Lean schätzte die monochrome Qualität des Tinting und Toning: »I remember how wonderful snow looks in lavender, and thought about how spring might look in sepia.«⁵¹ Der unrealisierbaren Sättigung eines ganzen Filmstreifens mit Farbtönen wie in den Farbgebungsverfahren des frühen Stummfilms – lavendelfarbiger Schnee – begegnet die Farbdramaturgie des Films mit der Sättigung einzelner Details oder ganzer Bildflächen.

Mit schier unglaublicher Intensität erscheinen gelbe Blumenfelder in satten, kräftigen Farben und verschneite Steppen in düsterem Grau oder gleißendem Licht.⁵² Die Natur als Antagonist und Protagonist bietet den Menschen Heilung und Trost oder feindliche Gegnerschaft – immer aber ist sie ästhetische Erfahrung. Darin, so meint man, sehen Leans Filme ihre Aufgabe: in der technischen Reproduktion, in der handwerklichen Manipulation. Sie wollen die tiefe Affinität des Filmmaterials mit seinen Beschichtungskomponenten und Farbqualitäten, die im chemischen Prozess entstehen, zur Materialität der Dingwelt aufzeigen und diese in ihrer Farblichkeit und stofflichen Schönheit zur Geltung bringen. »Natürlichkeit« ist seine Sache dabei nicht, denn Farben sind im Film höchster Reduktion unterworfen: »Sie sind abhängig von (...) dem reduzierenden Apparat, dessen Spektrum sich statt in sieben in nur drei Farben zerlegen lässt.«⁵³ In *Dr. Zhivago* werden sie deutlich gegenübergestellt: stoffliche Eigenschaften der Dingwelt, Materialitäten, Texturen, Farben, Landschaften und gleichzeitig, wie in einem Akt der Aggression, auch ihre Bedeutung als Symbolträger. Als ließe sich symbolische Bedeutung nicht vermeiden, wird sie übertrieben eingesetzt. Man denke an den roten Stern in der metropolisartigen Anfangssequenz am Staudamm, an Laras rotes Kleid bei ihrem ersten Rendezvous als Geliebte von Komarowsky, die Fahnen der Revolution oder den Blutfleck im weißen Schnee, der von der gewalttätigen Niederschlagung des Aufmarsches der Revolutionäre durch die Dragoner rührt, aber unmittelbar zu einem Umschnitt auf Lara und Komarowsky führt – und damit gleichzeitig ihre Defloration/Vergewaltigung indiziert. Die Betonung der blauen Glasflasche, die Lara benutzt, um Pascha Jod zu reichen, kündigt den bedrohlichen Status an, den das blaue Glas als Behälter einer Flüssigkeit annimmt, mit der sich Laras Mutter später versucht, das Leben zu nehmen. Schönheit der Farbe als Lichterscheinung und symbolische Bedeutung stehen hier nebeneinander – welche Wahrnehmung die Oberhand gewinnt, liegt in den Augen des Betrachters. Gänzlich überbordend und unfassbar unrealistisch erscheint ein Strauß Son-

nenblumen wie eine Madonnenfigur inmitten der düsteren, kalten Stube, bevor Zhivago und Lara sich ein erstes Mal trennen. Sechs Monate hatten sie zusammen im Lazarett gearbeitet, nun verabschieden sie sich. Lara steigt in den Planwagen und entfernt sich unerbittlich, entzieht sich Zhivagos tränenvollem Blick. Lean scheut danach nicht davor zurück, auch die Sonnenblumen weinen zu lassen. Zhivago kehrt zurück ins Haus. Leise fallen Blätter wie einzelne Tropfen von jenem Strauß Sonnenblumen, der zuvor in unverblühter Pracht gestanden hatte – allem (zeitlichen) Realismus zum Trotz entsteht ein mimetisches Bild, das den Affekt nicht nur im Gesicht des weinenden Mannes lokalisiert, sondern auch in einer quasi-emphatischen Natur. Dagegen wirkt eine enorme Großaufnahme vom Innenraum einer Osterglocke, die sich Leinwand füllend, gelb leuchtend in CinemaScope ausbreitet – vor allem durch die anschließende Überblendung zu einer Großaufnahme von Laras Gesicht – fast pornografisch. In der Nähe zu diesem überdimensionierten Bild eines Blumenkelches kollabiert die Distanz, die normalerweise zwischen BetrachterIn und Bild liegt und geht in eine Art haptische Inbesitznahme oder räumliche Verschmelzung über. In der quasi-physischen Berührung, die zwischen Auge und Objekt stattfindet, liegt die Obszönität der Natur, ihre nicht nur symbolische, metaphorische Bedeutung.

Die Farben sind auffällig, verletzen den Realismus, ordnen sich ganz entschieden nicht den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit unter, den in Hollywood entwickelten und durchgesetzten Vorstellungen von moderater Funktionalität, wie sie von Natalie Kalmus, Color Consultant und Gattin des Technicolor-Präsidenten Herbert T. Kalmus, entwickelt worden waren.⁵⁴

Farben werden mit Weiblichkeit assoziiert. Wenn sie nicht reproduktiv eingesetzt werden, um den Realismus der Handlung zu unterstützen, wirken sie antisystematisch und antirational. In *Dr. Zhivago* werden sie gerne dem Point-of-view des Protagonisten Zhivago zugeordnet, und, wie die flatternden, weißen Gewänder von Lawrence, versehen sie den männlichen Helden mit »weiblichen« Konnotationen.

Auch in *Dr. Zhivago* schwingt in der Hauptfigur Lust am männlichen Masochismus mit. Eine Folie scheinbar stabiler Geschlechterstereotypen legt sich schützend über die Abweichung und lässt sie nur im Tränennass von Omar Sharifs Augen durchschimmern. Die für den Masochismus prägende Verbundenheit mit einem idealisierten Bild der Mutter inszeniert der Film einerseits als imaginäres Bild – der Junge sieht in einer fantasmatischen Einstellung durch den Sarg hindurch das ephemere Gesicht seiner Mutter – und als Klangereignis: Beim Begräbnis von Yuri Zhivagos Mutter fallen die Erdbrocken

wie eine Lawine auf den Sarg und signalisieren damit ein erschütterndes Ereignis. Vor den Augen des kleinen Jungen aber erscheint, unversehrt wie ein Engel, das weich gezeichnete Profil der toten Mutter als Vision. Leitmotivisch hebt er den Blick nach oben zum blassen Sonnenrund, hinter sturmverhangenem Himmel, ein Blick, der den gesamten Film strukturiert, als existenzieller Hoffnungsfaden, als Festhalten am Leben, in Erinnerung an die Verbundenheit mit der Mutter. Ebenso leitmotivisch begleitet ihre Balaleika (mit der runden Öffnung in der Mitte der dreieckigen Form des Resonanzkörpers) das Leben des jungen Mannes.

Yuri greift selten ein, er blickt auf Dinge, und er wartet. Diese Passivität Zhivagos wird von der Kritik moniert, trägt zum »Versagen« des Films bei.⁵⁵ »Any movie epic is a huge risk, and one can understand why producers, writers, and directors like to hedge those monstrous bets by supplying conventionally dashing heroes and heroines, and by working up to thunderous climaxes – a fire or a war at the very least. Instead, Bolt and Lean give us an un-heroic protagonist, and they climax the narrative with a session of poetry-making. Such brazen nerve is enough to freeze a banker's heart, to say nothing of his assets.«⁵⁶ Lean, der Beherrscher aller Regeln der Filmkunst greift die Perspektive seines Helden auf und widersetzt sich, so wie dieser mit seiner Poesie, dem Gesetz: im Film in einer Art Regelverstoß gegen den klassischen Helden und den »guten Geschmack der Kunst«.

Mit großem Aufwand werden drastische Symbole und effektvolle Landschaften inszeniert und bis ins – kitschige – Detail kontrolliert. Die Kontrolle erlaubt den Exzess. Den Unterschied zwischen bedeutender Geschichte und kleinem individuellen Schicksal lässt Lean nicht gelten. Visueller Exzess und epische Breite in beiden Bereichen erlaubt es dem Zuschauer, historische Subjektivität als Zeitdimension zu erleben. Die Frage nach dem Sein in Geschichte wird als überdimensionierter Aufwand inszeniert und erlebbar, sie wird dadurch zu einer Frage von höchstem Rang, nicht Kammerspiel, sondern Oper.⁵⁷

Die Unbescheidenheit der Wünsche: Weibliche Triebhaftigkeit und Natur in *Ryan's Daughter*

Hatte es bei *Lawrence of Arabia* und *Dr. Zhivago* zwar schlechte Kritiken gegeben, so waren diese beiden Filme doch große Publikumserfolge und gaben Lean somit Recht. *Ryan's Daughter* fiel auch beim Publikum eher durch, obwohl der Film im Londoner West-End zwei Jahre lang lief, spielte er nur wenig ein. War der Film altmodisch?⁵⁸ Oder liegt es daran, dass es um weibliche Lust geht – und das Recht

darauf? Und daran, dass ein Film titanische Anstrengungen auf sich nimmt, diese Geschichte zu realisieren? Weder geht es um die mythische Figur eines, wenn auch umstrittenen, nationalen Helden wie in *Lawrence of Arabia* noch um die Verfilmung eines weltberühmten Romans *Doktor Zhivago* (Pasternak wurde für *Doktor Zhivago* der Nobelpreis verliehen), der ein bedeutsames geschichtliches Ereignis, die russische Revolution, fiktionalisiert. Es ist die Geschichte einer kleinen, unscheinbaren Frau vor dem Hintergrund eines eher nebensächlichen historischen Konflikts in einem rückständigen, abgelegenen Teil Europas. Eine zeitgenössische Kritik formuliert es deutlich und abfällig: »But with all due respect for the Irish, who knew how to stage a revolution with style, the IRA uprising was not quite on the scale of the Russian revolution, and Omar Sharif and Julie Christie, writ large against the steppes, overshadow a naive little publican's daughter and a quiet school teacher. The problem with Ryan's daughter isn't that her epic love has been caught up in the tides of history, but that she has hot pants.«⁵⁹

Statt, wie vorgesehen, ein halbes verbrachte die Filmcrew ein ganzes Jahr im wilden Westen Irlands, auf der Halbinsel Dingle und in der Grafschaft Kerry. Dort waren sie dem Unbill und den Unwägbarkeiten des rauen Wetters ebenso ausgesetzt wie der Überwältigung durch Naturspektakel. Der Film antwortet auf diese Herausforderungen in zweierlei Weise: mit der Errichtung einer zweiten Natur – ein ganzes Dorf einschließlich Pub, Kaufladen und Schule wurde eigens für den Film gebaut – und dem Registrieren und Einfangen natürlicher Phänomene wie Wind, Sturm, Wolken, Klippen und Strand bei unterschiedlichen Lichtverhältnissen. »Definiert man (Film) aber als Kunst, so muss man sich stets vergegenwärtigen, dass selbst der schöpferischste Filmregisseur weit weniger unabhängig vom naturgegebenen Rohmaterial ist als der Maler oder Dichter; dass sich sein Schöpfungsfähigkeit darin bekundet, dass er die Natur in sich eindringen lässt und sie durchdringt.«⁶⁰ Genau dies gelingt Lean in *Ryan's Daughter*.

Der Film beginnt mit einer Morgendämmerung: nächtliche, dunkle Wolkenfetzen am Himmel, zwischen denen ganz allmählich Licht aufscheint und den Himmel rot färbt. »Warum wirkt ein gemalter Sonnenuntergang fast immer kitschig? Weil etwas in erstarrter Pose erscheint, was seinem Wesen nach Wechsel und Bewegung ist. Denn Sonnenuntergang, das ist nicht Bild, das ist Ereignis.«⁶¹ Dem Naturschauspiel wohnt man atemlos bei, bis der Tag mit grauem Licht anbricht. Die Beschleunigung erinnert an den unerhörten Sonnenaufgang in *Lawrence of Arabia*: »The bottom third of the screen is dark. The sky is a pale orange. This image is etched in our minds for a couple of seconds. Then, slightly to the right of center the rim of the sun appears. We see it rise until half of it is visible,

filling the sky with light. Its ascent takes a long time (...) and so it appears on the screen like an object rising in molasses. The paradox is that the film has been speeded up in order that the sun's movement can be seen at all, and yet it appears to be moving in slow motion.«⁶²

Dort wurde mit dem Übergang von einer Naheinstellung – Lawrence bläst die Flamme eines Streichholzes aus – zu einer gigantischen Panoramaeinstellung als Schock gearbeitet. In *Ryan's Daughter* findet die Überwältigung der Sinne in einem langsamen Anschwellen und einer allmählichen Aufhellung der Leinwand gleich zu Beginn des Films statt. So geht es schon in der ersten Sequenz um Enthüllung: Wolken rasen ungestüm über weites, wildes Land, hohe Klippen fallen schroff ab, der Wind entreißt Rosy Ryan (Sarah Miles) einen adretten Sonnenschirm. Die Undiszipliniertheit der Gefühle wird an die Natur abgegeben, an grandiose Landschaften, die eintreten für die Bedeutsamkeit, die Weite, die Tiefe, die Rauheit und Zartheit von Gefühlen. Landschaften sind aber nicht nur Symbolträger – in Lean's Filmen sind sie Protagonisten. Laut Martin Seel ist Landschaft dasjenige an der Natur, was sich ihrer Aneignung entgegenstellt, aber auch ihrer Bedrohlichkeit entzieht. Sie ermöglicht eine ästhetische Erfahrung.⁶³ Lean setzt alles daran, sie im Kino zu orchestrieren.

Ryan's Daughter ist für mich der schönste Film von David Lean. Das mag an meinem Kinoerlebnis liegen – eine Projektion des Films kurz nach der Maueröffnung im »International« während der Berliner Filmfestspiele – oder an einer tiefen Affinität des Films zu weiblicher Leidenschaft unter den Gesetzen des Patriarchats. In einem gottverlassenen irischen Dorf verliebt sich im Jahre 1916 ein junges Mädchen in den einzigen Mann vor Ort, der über die Beschränkungen der dort ansässigen Bevölkerung hinausreicht und -weist: den um Jahre älteren Landschullehrer und Witwer Charles Shaughnessy (Robert Mitchum). Rosy ist die Tochter des einigermaßen vermögenden Pub-Besitzers Thomas Ryan (Leo McKern), der später die irischen Rebellen um Tim O'Leary (Barry Foster) an den Kommandanten der britischen Garnison verraten und damit auch seine Tochter der Wut des Pöbels preisgeben wird, der fälschlicherweise annimmt, der Verrat gehe auf Rosys Konto. Die junge Frau hatte den Witwer mit ihrer Liebe überredet, sie zu heiraten. Ihre Wünsche nach Leidenschaft erfüllen sich trotz seiner Begeisterung für Beethoven und Byron nicht. Die Hochzeitsnacht wird zum stumpf und verklemmt durchgeführten Akt. Rosy verehrt und liebt ihren Mann, aber sie darbt und leidet, liest Groschenromane, Romanzen und verbringt ihre unausgefüllte Zeit mit unruhigen, unglücklichen Spaziergängen auf den weiten, leeren Stränden. Ein kriegsversehrter britischer Offizier

kommt auf der Insel an. Er ist jung, schön, aber tief traumatisiert und gehbehindert. An einem leeren Nachmittag im Pub, Rosy vertritt ihren Vater, überfällt ihn die Erinnerung an den Krieg mit unbarmherzigem Gliederzittern, Granaten detonieren in seinem Kopf, er bricht zusammen, sucht Deckung unter einem Stuhl. Eine Hand legt sich über seine verkrampfte und löst den Angstzustand. Es ist Rosys. Aus Empathie einerseits und Dankbarkeit andererseits wird Leidenschaft. Mit Erstaunen wird der Zuschauer Zeuge einer der spannendsten Liebeszenen der Leinwand. Major Randolph Doryan (Christopher Jones) erwacht mit einer aggressiven Triebenergie zum Leben, die Rosy leidenschaftlich an die Wand drückt und bei ihr auf die offene Bereitschaft trifft, endlich begehrt zu werden, stürmisch und körperlich, rückhaltlos und ungehemmt.

Nicht »Die Geliebte des Leutnants« sondern die Tochter von Ryan: der Titel platziert Rosy unbarmherzig in einem patriarchalen Feld⁶⁴ und entfaltet eindruckliche Szenen, in denen weiblicher Triebwunsch auf soziale Realität prallt. »Don't nurse your wishes« – das ist nicht nur eine Empfehlung an Rosy, sondern Befehl einer unangefochtenen Autorität im abgelegenen irischen Dorf: das Verbot des Priesters. »Ryan's Daughter« – Rose – steht quer dazu. Liebe und Leidenschaft, Ehe und Sexualität schließen sich unter dem Gesetz des Vaters aus, gehen zumindest ein problematisches, meist defizitäres Verhältnis ein. Robert Mitchum in seiner Rolle als Ehemann: Ein amerikanischer Star wie er noch nie zu sehen war – als hilflos verklemmter, ungewollt grober Liebhaber. Fast ein Sakrileg. Nach vollzogenem Geschlechtsverkehr wendet er sich sofort von Rosy ab, reißt sich mit einem Ruck von ihrem Körper herunter, als habe er etwas Schmutziges getan. Verlegenheit, Scham und schlechtes Gewissen: Lean zeigt das Drama ehelicher Sexualität, und er zeigt es einfühlsam, voller Empathie für das unglückliche Paar stellt er die Banalität ihres Leids aus. Eine lange, statische Einstellung bleibt unerbittlich auf den beiden voneinander abgewendeten Körpern ruhen. Rücken an Rücken liegen sie mit offenen Augen, die Körper zur Bettkante hin gebogen, so dass ein leeres Dreieck zwischen ihnen entsteht. Beide umklammern sie ihre Kissen, blicken hilflos und enttäuscht, mit dem Unterschied, dass Rosys Blick noch keine abgeklärte Resignation ausdrückt. Die rote Lichtquelle im Zimmer bestrahlt unwirklich und unrealistisch den Vorhang zum Fenster und bildet einen ironischen Kommentar zur Verheißung, die das Rot konventioneller Weise konnotiert. Kurz davor gab es eine Einstellung, die Rosys Perspektive aufgreift, als sie auf ihren Mann wartet. Sie liegt im Bett, er kleidet sich aus, sie verfolgt das mit neugierigem Interesse. Diesem entzieht er sich sofort, als er es bemerkt, und verschwindet hinter dem Paravent. Ihr Blick wandert über die Tapete an den Wänden zur Decke

mit den alt gewordenen Wasserflecken und gelben Rändern. Ein schäbiges Vorspiel voller Prognostik. Kurz darauf ist sie im domestizierten Hausfrauenalltag angekommen. Der Film findet ohne Aufdringlichkeit deutliche Bilder. Nach der Hochzeitsreise steht sie im gemeinsamen Schlafzimmer, Charles, auf der Schwelle, blickt sie ungläubig an: »I can't believe you are here.« »I am«, antwortet sie und öffnet die Arme. Er jedoch wendet sich ab: »Well, now.« Der Alltag hat begonnen. Shaughnessy flieht vor der Zartheit der Geste, der Intimität der Situation, letztlich vor den Wünschen seiner Frau nach körperlicher Liebe. Die nächste Einstellung zeigt Rosy sitzsaft, aufrecht sitzend beim Ziersticken. Er hingegen beschneidet junge Triebe, um sie zwischen Buchdeckel zu pressen. Lean verlegt den Kommentar auch hier – vergleichbar der Bestattungsszene in *Dr. Zhivago* – auf die Tonspur: Das Zuklappen der Bücher, zwischen deren Seiten die jungen Blüten liegen, gibt einen unrealistischen Donnerhall.

Rosy unternimmt Spaziergänge am Strand; sie gelten als gefährlich. Nicht nur die symbolische Bedeutung des Meeres, auch die ausgreifende Bewegung suggeriert dies im Vergleich zum Ausharren der Frauen im Dorf, die immer nur vor ihren Haustüren stehen. Eines Tages, ihr Mann kommt von Gartenarbeiten zum Essen ins Haus, fordert Rosy ihn auf, sein Hemd nicht anzuziehen, mit nacktem Oberkörper am Tisch zu sitzen. Wir sehen Mitchums massigen Oberkörper unbehaglich im Stuhl. »It's not decent«, protestiert er. So fordert sie bei Tisch ein, worauf sie im Bett verzichten muss.

Rosy ist von der Erfüllung ihrer Sehnsucht nach Leidenschaft überwältigt. Der Film greift hemmungslos zur Farbe Rot für ein dennoch sitzsaft hochgeschlossenes Kleid zum Ausritt mit Major Doryan. Der Ausritt ist gleichzeitig ein Meisterwerk an Suggestion, Verzögerung, Spannung. Wortlos und als Körpertanz findet die Verständigung statt, mit Blicken und minimalen Gesten, die die Pferde auf die Suche schicken: denn es steht fest, dass hier nicht die überwältigende Natur erkundet, sondern ein Platz gefunden werden soll für die Überwältigung durch »Natur«. Wir hören das Rauschen der Blätter im Wind, sehen den kalten Hauch der Pferde über bemooste Äste streifen. Rosy und Major Doryan sitzen ab, er wirft ihren Hut ins Moos, löst ihr Haar, löst ihren Schal. Eine wortlose Vereinigung der Körper findet statt. Der Film findet Zeichen in der Natur. Im Gegenlicht zittern zwei Spinnwebenfäden nebeneinander in höchster Fragilität, ein Windhauch zerstiebt die zarten, weißen Blütenstempel eines Löwenzahns, zwei eingerollte Farne stehen sich gegenüber. Kitsch? Mit der Künstlichkeit der Inszenierung ist der Macht der Vorstellung der beiden Liebenden Ausdruck gegeben, ihr sinnlicher Rausch erscheint als Sinnenrausch: gleichzeitig bezeichnet er die Freiheit der Imagination.

Der Film wurde erbarmungslos verrissen, woraufhin Lean, wie seine Biografen gerne betonen, 14 Jahre lang keinen Film mehr gedreht hat (allerdings plante er *The Bounty*). Die meisten Urteile fielen vernichtend aus: »An awe-inspiringly tedious lump of soggy romanticism, set in Ireland amid the Troubles of 1916, but with much of the action centring on clifftop and beach, where the characters tend to congregate either to have sex or to brood about not having it, and where the wind and waves have a pathetically fallacious time of it. Pert Rosy Ryan (Miles), as Trevor Howards wise old Father Collins knows, isn't one to settle for just any old lad from the village. So she marries the kindly, prosaically middle-aged schoolteacher (Mitchum), but is soon prancing into the woods with a dashing battle-scarred English officer (Jones), to dally while spiderwebs glisten, dandelion puffballs flutter away in the souging winds, and so forth. Banal, utterly predictable, ludicrously overblown, it drags on interminably, with our heroine finally getting her comeuppance by being accused (falsely) of betraying the Nationalist cause and having her hair cut off by a flock of rhubarbing peasants.«⁶⁵

So eine neuere Kritik. Doch auch für Michael Anderegg, Lean ansonsten wohlgesonnen, versagte *Ryan's Daughter* »massively and fundamentally; it fails in conception and in execution; it fails in outline and it fails in detail«⁶⁶. Anderegg moniert einen fehlenden Zusammenhang zwischen Liebesgeschichte und irischem Widerstand und vermisst vor allem Empathie für die Figuren. Für ihn sind die Liebenden »surprisingly unappealing«, der Liebhaber erregt keinerlei Interesse: »Major Doryan, a handsome, shell-shocked, wounded hero/coward, is in fact only the outline of a character, with none of the details filled in. Christopher Jones looks beautifully right for the role, but he has no passion or charm.«⁶⁷

An dieser Stelle wird die geschlechtsspezifische Voreingenommenheit der Kritik deutlich; Protest, der sich gegen Männer als »nur« schöne Objekte ohne Substanz richtet. Das, so scheint es, kränkt aber nur männliches Selbstbewusstsein. Für die Protagonistin wie für die Zuschauerin bildet es kein Problem.⁶⁸ Nicht nur mit Major Doryan, sondern auch mit der Passivität Robert Mitchums als Charles Shaughnessy findet eine Entwicklung der männlichen Helden in Davis Leans Epen eine Art Höhepunkt. *Ryan's Daughter* gibt einer fast unverhohlenen Sehnsucht nach einem anti-epischen Helden nach, der dennoch mit den Mitteln des Epos – und nicht, als eine Form der Kritik, mit den modernistischen Mitteln der Nouvelle Vague – präsentiert wird. Darauf beansprucht der Film ein Recht: großartigen Aufwand für die Repräsentation »schwacher«, masochistischer Helden: das kann man fast schon emanzipatorisch nennen.⁶⁹

»Madame Bovary, c'est moi«, sagte einst Flaubert. Ob David Lean ein ähnliches Bekenntnis machen würde zu einer Figur, für die die provinzielle Ehebrecherin der Literatur Modell stand? Eines zumindest wird deutlich: Rose verkörpert die Wildheit des Landes in viel stärkerem Maße als der patriotische Rebell Tim O'Leary. Für Lean ist das Irland von 1916 weniger ein politischer als ein Naturschauplatz. Für seine Blicke wählt er die Perspektive einer Frau. Ihre Wünsche nach »Mehr« bilden die Triebkraft des Films. Er verbündet sich mit ihr und wird zu ihrer Agentin, ohne ungerecht gegen die anderen zu sein; er bleibt lediglich parteiisch. Diese Parteilichkeit transzendiert jedoch die Bindung an eine Figur, sie vertritt ein Prinzip, das romantisch und anachronistisch scheinen mag: ein religiöses Verhältnis zur Natur. Natur, die wie eine dritte Säule neben Politik und Kirche steht.

Der Kriegsheld hingegen sprengt sich in die Luft. Nicht nur weil sich die Liebe mit Rosy nicht realisieren lässt, sondern auch, weil er nach den Schrecken des Ersten Weltkriegs nicht mehr in eine veränderte Welt zurückkehren kann.⁷⁰

Und so entsteht ein Zusammenhang zwischen allen drei großen Epen Leans: ihren historischen Hintergrund, ihr psychologisches Unterfutter, ihre womöglich ungewusste Motivation finden sie im Ereignis des Ersten Weltkriegs, das Freud zu seiner Schrift *Jenseits des Lustprinzips* (1920) veranlasste, der düsteren Einführung eines »neuen« Triebs: Thanatos.

Großes Kino als Plädoyer für Menschlichkeit

*Es ist meine Überzeugung, daß der Film (...) eine innige Beziehung zu der Epoche hat, in die er hineingeboren ist; daß er unseren innersten Bedürfnissen genau dadurch Rechnung trägt, daß er – zum ersten Mal – die Außenwelt exponiert, und so (...) unser Verhältnis zu dieser Erde, die unsere Wohnstatt ist, inniger gestaltet.*⁷¹

Siegfried Kracauer

So zeigt das Kino den Untergang und stemmt sich mit aller Macht dagegen. Triebökonomisch gesprochen, verkörpert es Sexual- so gut wie Selbsterhaltungstriebe, die nun nicht mehr in einem antagonistischen Verhältnis zueinander stehen, sondern verbündet als Macht gegen den Vernichtungswillen der Menschen.

Für die Liebesszene in *Ryan's Daughter* wurde in wochenlanger Arbeit ein Gewächshaus gebaut, Samen und Wurzeln aus dem Wald, in dem sie stattfinden sollte, gesammelt und in Glasbehältern unter

Wärmeeinfluss zu Keimung und Wachstum gebracht. Das ist nicht das von Kracauer beschworene »Zittern der vom Wind erregten Blätter«, aber es ist eine Reminiszenz daran, die Bewegtheit im Zuschauer erreicht. Künstlich erzeugt vielleicht, aber dennoch real in Luft, Licht, Bewegung und Zeit. Auch das Zuckerbäckerpalais von Warykino in *Dr. Zhivago* besteht aus Wachs, hat aber eine ebenso taktile Oberfläche wie der verstaubte Schreibtisch, den Zhivago mit einer Handbewegung zu seiner warm-glänzenden, polierten Oberfläche befreit.

Zur Menschlichkeit gehört auch das Handwerk: mit Händen und (technischem) Werkzeug materielle Welt gestalten. Retrospektiv und angesichts der Fertigkeiten, die Computerprogramme entwickeln, sowie der Bedeutung, die die digitale Technologie in der Postproduktion behauptet, nimmt sogar das Reisen mit großen Crews in ferne Länder den Status des Menschlichen, Handwerklichen an: tatsächliche Bewegung von Dingen und Körpern, ein leibhafter Kontakt mit anderen kulturellen Welten.

Lassen sich die aufwendigen Epen Leans angesichts des viel zitierten Formalismus mit einer materialen Ästhetik erschließen? Kann hier noch von einer *Errettung der äußeren Wirklichkeit* die Rede sein?

Bei aller »Künstlichkeit« ist dies eine Art des Filmemachens, die mit der materiellen Welt kommuniziert und sie nicht am Computer virtuell generiert. Das Schulhaus von Charles und Rosy Shaughnessy steht noch immer in Karray, es wurde aus vorgefundenen Steinen gebaut.

Angenommen das Klima ändert sich wie prognostiziert, dann gibt es in hundert Jahren die Landschaften von David Leans Filmen nicht mehr, aber es gibt, bei guter Lagerung noch nach fünfhundert Jahren die Filme, die etwas erhalten von einer Welt, die verschwindet. Das kann keine DVD von sich behaupten.

Vielleicht werden wir zu diesen Filmen zurückkehren, um von einer vergangenen Welt zu lernen, so wie uns das frühe Kino Einblicke in das Interesse der neuen Technologie an den Erscheinungen und Schönheiten der Welt und Natur um die vorletzte Jahrhundertwende vermittelte.

ereignis vor der Queen in Leicester Square mit 222 Minuten uraufgeführt, wurde der Film mehreren von Zensur und Kommerz diktierten Schnittfassungen unterworfen. Einen Monat später schon, im Januar 1963, lief er mit nur 202 Minuten in den Kinos. Für die US-amerikanische Wiederaufführung 1970 wurde er auf 187 Minuten gekürzt. Die restaurierte von Lean im hohen Alter von achtzig Jahren selbst autorisierte Fassung hat 216 Minuten. Für Filmemacher wie Martin Scorsese und Steven Spielberg, die später das New American Cinema mitbegründeten sollten, war der Film wichtig. Als Vertreter und Anhänger des Autorenklangs im Kino wurden sie zu entscheidenden Befürwortern der aufwendigen, umfangreichen und komplizierten Restaurierungsarbeiten an *Lawrence of Arabia* (*Lawrence von Arabien*, GB/USA 1962), die ab 1986 von Robert A. Harris in Zusammenarbeit mit dem Filmhistoriker Kevin Brownlow unternommen wurden. Grundlage für die Restaurierung war nicht nur ein verändertes filmhistorisches Klima, sondern auch eine neue Sicht auf einen Film, der der zeitgenössischen Kritik als prätentioses Großspektakel erschienen war, als aufgeplusterte Biografie, als gigantomischer Historienfilm, der akkurate Details ebenso wie eine grundsätzliche Perspektive auf den Konflikt – den Kampf um Öl – vernachlässigt. Eine besondere Problematik stellte dabei nicht nur die Tatsache dar, dass etwa vier Tonnen unkatalogisierten Materials gesichtet werden mussten, sondern dass nach der Wiederherstellung der ursprünglichen 222 Minuten Dialoge durch Lippenlesen rekonstruiert und nachinszeniert werden mussten, eine teure und aufwendige Prozedur. Peter O'Toole fand es unheimlich, beim Nachsprechen von Szenen einen Stil nachzuahmen, der 26 Jahre zurücklag, und neben inzwischen Verstorbenen zu agieren. Die Restaurierungsarbeiten dauerten zwei Jahre und kosteten 600.000 Dollar; sie ermöglichten Lean den heutzutage so beliebten Director's Cut. Ausführliche Informationen zur Restaurierung finden sich bei Richard Combs, »Lawrence of Arabia – Adrift in the Empire of Sun«, in: *Monthly Film Bulletin* 56/665 (Juni 1989), S. 167–169, hier S. 168 und in Steven C. Caton, *Lawrence of Arabia. A Film's Anthropology*, Berkeley, Los Angeles – London 1999. — 4 Gescannte Fernsehversionen zeigen nur etwa sechzig Prozent des Bildes, beim »authentischeren« Letterbox-Verfahren kann man eigentlich nur noch der Geschichte folgen. Obwohl ich diesen Aufsatz in großem zeitlichen Abstand zu den Kinoerlebnissen der Filme schreibe, wäre er ohne sie nicht möglich gewesen. Er stellt auf diesem Hintergrund ein Plädoyer für das Kino und für einen Filmemacher dar, der von der Autorentheorie ausgeschlossen, seinen Platz im Kino hat und Aufnahme eher in der Kino- statt Filmtheorie findet. Die ausgesprochen spannende Geschichte der Restaurierung von *Lawrence of Arabia* erforderte die Sichtung und Untersuchung von vier Tonnen Material: Negativ- und Positiv-, sowie Tonmaterial. Ausführlicher nachzulesen in: Derek Elley, »Lawrence Rides Again«, in: *Films and Filming* 415 (Mai 1989), S. 28–30. — 5 »By the time Andrew Sarris had assigned him to the 'Less than meets the Eye' strata of directors, Lean had been convicted (...) as a dull academic, a quality hack with no personal vision and no distinguishing style outside of a relentless drive to make every frame as lifelessly perfect and technically polished as possible.« Vgl. Steven Ross, »In Defense of David Lean«, in: *Take One* 3/4 (1972), S. 10–18, hier S. 12. — 6 Vgl. hierzu die Ausführungen von Ron Magid, »In Search of the David Lean Lens«, in: *American Cinematographer* 70 (1989), S. 95–98. — 7 Richard Barsam, *Looking at Movies. An Introduction to Film*, DVD-Edition, 2007. — 8 Für die Mirage-Sequenz wurde ein weißer Streifen auf den Sand gesprüht und mit schwarzen Kieselsteinen ein für das bloße Auge unsichtbares V gelegt, das sich vor Lawrence Füßen schloss. Vgl. Caton, *Lawrence of Arabia* (s. Anm. 3), S. 89. Darüber hinaus trug Lean Sorge, dass die Wüste lupenrein erschien: »It was something of a joke that production crews were sent out with giant rakes to sweep the footprints off the sand before

1 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 1985, S. 13. — 2 »(...) the genre is generally regarded as a suspect form of both cinematic and historical representation.« Vgl. Vivian Sobchack, »Surge and Splendor. A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic«, in: *Representations* 29 (Winter 1990), S. 24–49, hier S. 24. — 3 Im Dezember 1962 als Groß-

(...) another take. A travelled desert was not in accord with the image of a wilderness, a desolate world, uninhabited, unexplored, removed from »civilized« life – and therefore ripe for colonization. (...) It is interesting, therefore, that Lean was positively fastidious in the way his desert should appear pristine.« Vgl. ebenda, S. 86–87. — **9** Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1936/39), in: Ders., *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt/M. 2002, S. 351–383, hier S. 376. — **10** Vgl. dazu auch Martin Seel: »Dazu sind diese Filme gemacht: sie wollen uns in jenen Wahrnehmungsrausch versetzen, der sich allein in der Wahrnehmung des Rauschens erfüllt. Rauschen und Rausch sind hier enger als andernorts verbunden. Das Kino-Rauschen vermag es, uns hörend und sehend das Hören und Sehen vergehen zu lassen.« Vgl. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München – Wien, 2000, S. 248. — **11** Eine biografische Interpretation legitimiert Steven Caton im Zusammenhang mit Leans obsessiven Reisen, eine Leidenschaft, die dem Trend zu »internationalen« Filmen entgegenkommt: »I would argue that one may not be able to truly appreciate, on the one hand, the psychology of Lean's films and, on the other, his pursuit of international filmmaking and the themes of foreign travel in his films unless one bears in mind his childhood experiences, which led to a peculiar conjunction of interests in photography, travel to lands with beautiful scenery, and the themes of frustrated erotic desire (...).« Vgl. Caton, *Lawrence of Arabia* (s. Anm. 3), S. 45. — **12** US-amerikanischer Imperialismus, schon in Vietnam, es gilt der Slogan: »Making the world safe for democracy«. *The Ugly American* (Der hässliche Amerikaner, USA 1963, R: George Englund) wird 1963 mit Marlon Brando verfilmt, und stellt das koloniale Projekt in Frage. Brando sollte ursprünglich auch die Hauptrolle in *Lawrence of Arabia* spielen. — **13** Sarris drückt sich weit drastischer aus: »einbalsamierte Filme im Grab eines unpersönlichen Kinos«. Das wörtliche Zitat lautet: »The sheer logistics (...) cannot support the luxury of a directorial point of view. (...) Now that Lean has been enshrined in the various Academies (...), whatever artistic sensibility he once possessed is safely embalmed in the tomb of the impersonal cinema.« Andrew Sarris zitiert nach: Caton, *Lawrence of Arabia* (s. Anm. 3), S. 134. — **14** »The Hollywood historical epic has been despised, if not completely ignored, by most »serious« scholars of American cinema and historiography. Its aesthetic extravagances seen as essentially in bad taste and its historical depictions as essentially anachronistic, the genre is generally regarded as a suspect form of both cinematic and historical representation.« Vgl. Sobchack, »Surge and Splendor« (s. Anm. 2), S. 24. — **15** CinemaScope, in den 1950er Jahren als »authentischer« gegen das Fernsehformat gerichtet, gilt seinen Kritikern als unseriös, auf Wirkung angelegt. Wenn man bedenkt, dass Henri Chrétien mit seinen Erfindungen, darunter auch der Anamorphot, während des Ersten Weltkriegs zur Verbesserung der Telemetrie für die Artillerie beitrug und damit die Grundlage für die Entwicklung von CinemaScope 36 Jahre später legte, so findet die Breitwand schon insofern ihre Berechtigung als der Erste Weltkrieg – als historisch »überdimensioniertes« Ereignis – den Hintergrund aller drei Filme von David Lean bildet. Vgl. hierzu auch Paul Virilio, »A Travelling Shot over Eighty Years«, in: *Hollywood and War. The Film Reader*, hrsg. von J. David Slocum, New York – London 2006, S. 45–55, hier S. 45. — **16** Andrew Sarris zitiert nach: Kevin Brownlow, *David Lean*, London 1996, S. 481. — **17** Dilys Powell zitiert nach: ebenda. — **18** In Frankreich erschien noch vor der kritischen, manche behaupten »denunziatorischen« Auseinandersetzung mit der historischen Figur T. E. Lawrence in Richard Aldington's *Lawrence of Arabia. A Biographical Enquiry* eine französische Übersetzung der unveröffentlichten englischen Version unter dem reißerischen Titel *Lawrence L'Imposteur*. Vgl. hierzu Colin Wilson, *Der Outsider*, Stuttgart 1957, S. 90 und Luciana Böhne, »Leaning Towards the Past. Pressures of

Visions and Narrative in Lawrence of Arabia«, in: *Film Criticism* 15/1 (1990), S. 2–16, hier S. 5. — **19** Vgl. hierzu Böhne, »Leaning Towards the Past« (s. Anm. 18), S. 2–16. — **20** Die Problematik einer Annektion oder Anschmiegung an eine andere Kultur, mit dem Ziel einer Befreiung vom westlich sozialisierten Ich, reflektierte T. E. Lawrence in seinem Buch, das die Grundlage für den Film bildete: »(...) the efforts of these years to live in the dress of Arabs, and to imitate their mental foundation, quitted me of my English self, and let me look at the West and its conventions with new eyes: They destroyed it all for me. At the same time I could not sincerely take on the Arab skin: it was an affectation only.« Vgl. T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, London 1962, S. 7. — **21** Diese, das stellt General Allenby in seiner ersten Unterredung mit Lawrence klar, sind der Schauplatz des »real war against the Germans«. Der Auftrag an Lawrence »a nation of sheep stealers« zu organisieren, wird als »side show« einer »side show« abgewertet. — **22** »Wer wüßte nicht, wie man das Gesetz gerade durch übermäßigen Eifer verdrehen kann? Man will dann durch übergenaues Befolgen des Gesetzes die Absurdität des Gesetzes erweisen und eben die Unordnung heraufbeschwören, die es verbieten und bannen sollte.« Vgl. Gilles Deleuze, »Sacher-Masoch, Venus im Pelz, mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Delanze, Frankfurt/M., 1980, S. 165–281, hier S. 238. — **23** Peter O'Toole als ausgesprochen schön zu beschreiben, stellt nicht erst eine nachträgliche Wahrnehmung dar. Noël Coward »scherzte« gleich nach der Uraufführung: »Had Peter O'Toole been any prettier, the film would have been called »Florence of Arabia««. Noël Coward zitiert nach: Brownlow, *David Lean* (s. Anm. 16), S. 480. — **24** Er porträtiert Lawrence als ohne Kenntnis des Sykes-Picot Abkommens von 1916, das die britischen und französischen Einflusssphären nach dem Ersten Weltkrieg festlegte und damit die arabischen Interessen verriet. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der politischen Geschichte im Verhältnis zur filmischen Gestaltung findet sich bei: Caton, *Lawrence of Arabia* (s. Anm. 3), S. 192 ff. Von Seiten der Filmkritik verurteilt besonders Gary Crowds die verzerrte Geschichtsdarstellung in: Gary Crowds, »Lawrence of Arabia. The Cinematic (Re)Writing of History«, in: *Cineaste* 17/2 (1989), S. 14–21. Einen kurzen historischen Abriss des Konflikts aus kurdischer Sicht bietet Haval Miro, »Sykes-Picot-Paktes-Abkommen und Kolonialisierungsvertrag im Kurdistan im Jahr 1917 und Barzanis Reaktion«, auf: <http://www.efrin.net/efrin03/deutsch/aktuelles/index/2005/03/10-2.htm> (letzter Zugriff: 27. 12. 2007). — **25** Theodor W. Adorno, »Sexualtabu und Recht heute«, in: Ders., *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Frankfurt/M. 1963, S. 99–124, hier S. 104. — **26** Schon vor der Mythisierung der Figur durch Lean hatte die historische Persönlichkeit durch ein Filmprogramm mythische Proportionen angenommen. Nicht erst die Publikation von Lowell Thomas Buch *With Lawrence in Arabia* (1926) machte T. E. Lawrence als glorifizierten Helden bekannt, sondern ein von Thomas selbst begleitetes Filmprogramm »With Allenby in Palestine and Lawrence in Arabia«, mit dem er in den Jahren 1919 und 1920 außerordentlich erfolgreich auf Tournee ging. In New York war das Programm mit dem »romantischen Helden« so erfolgreich, dass es im Madison Square Garden aufgeführt wurde, in London in der Royal Albert Hall. Vgl. hierzu Michael A. Anderegg, »The Man, The Myth, the Movie«, in: *Michigan Quarterly Review* 21/2 (Frühjahr 1982), S. 281–309, hier S. 283 f. — **27** Vgl. Edward W. Said, *Orientalism*, New York 1979, S. 222. — **28** Die im heutigen Saudi-Arabien liegende, 300 Kilometer lange und 250 Kilometer breite Wüste ist für ihre roten Sandsteinformationen bekannt. — **29** Caton, *Lawrence of Arabia* (s. Anm. 3), S. 84. — **30** Vgl. hierzu die Interpretation von Böhne, »Leaning Towards the Past« (s. Anm. 18), S. 2–16. Gleichzeitig suggeriert »from the rear« Homosexualität. — **31** Wie farbbewusst Lean war, schildert Kevin Brownlow in seiner Biografie. Gerade in

der Wüste ließ er gut vorbereitete Drehs ausfallen, wenn die Schattenwürfe nicht im »richtigen« Winkel fielen, da dieser Winkel wiederum Farbschattierungen zur Folge hatte: »Compositions would cut on colours and not shapes sometimes. On exteriors in the desert, different shades made all the difference. Freddie would have set-tos about ›You've got to shoot it now, but David didn't want it now. He wanted the light a little bit lower across the sand dunes and the faces of the rocks, which had different hues at different times of the day.« Vgl. Brownlow, *David Lean* (s. Anm. 16), S. 449. — **32** Theodor W. Adorno, »Filmtransparente«, in: Ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt/M. 1967, S. 79–88, hier S. 82. — **33** Auch Montgomery Clift war in Betracht gekommen. Lean wünschte sich Marlon Brando für alle seine Filme, und bedauerte es sehr, dass ihm dies nie gelang. Interessant im Falle Lawrence ist, dass er einerseits durch seine Rolle in *The Wild One* (Der Wilde, USA 1953, R: László Benedek) ein stark maskulines Rebellenimage transportiert, was dem verwegenen Trotz von Lawrences Wagemut entspricht, und andererseits ist er, ebenso wie Montgomery Clift, unterschwellig homosexuell konnotiert. — **34** Abbildungen hierzu in: Caton, *Lawrence of Arabia* (s. Anm. 3), S. 210–212. — **35** Die Versagung der homosexuellen Wünsche rächt sich am Abgesonderten: erstaunlich denunziatorisch gerät die Darstellung der Türken. Natürlich stellen sie auch die »natürlichen« Feinde als Kolonialherrscher der Araber dar (und aus britischer Perspektive Verbündete der Deutschen und damit Kriegsgegner), doch die Feindschaft erfährt in der Verunglimpfung perverse Sexualisierung. Laurence Raw analysiert wie die filmischen Sympathien für die arabische Sache nicht nur mit orientalistischen Projektionen einhergehen, sondern mit deutlich anti-osmanischen Inszenierungen: der Film wurde in der Türkei verboten. Vgl. hierzu Laurence Raw, »T. E. Lawrence, the Turks, and the Arab Revolt in the Cinema. Anglo-American and Turkish Representations«, in: *Literature/Film Quarterly* 33/4 (2005), S. 252–256. — **36** Vgl. Jens Murken, »Was ist Oral History?«, auf: http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/Geschichte/Tutorium/Themenkomplexe/Quellen/Quellenarten/Oral_history/oral_history.html (letzter Zugriff: 15. 12. 2007). — **37** Wobei wir mit heutiger Sensibilität die westliche Besetzung der arabischen Charaktere kritisieren. Alec Guinness verkörpert Prinz Feisal, Anthony Quinn Auda Abu Tayi und José Ferrer den türkischen Bey. — **38** Entscheidend und förderlich wirkt sich dabei die Tatsache aus, dass O'Toole noch kein erkennbares Starimage im Film hatte – Bedeutung generiert die Figur nicht aufgrund des »Gewichts«, das ein Star mitbringt, sondern auch durch die »hysterische« Verkörperung, die O'Toole in die Rolle einbringt. — **39** Gleichzeitig funktioniert es als Deckmantel für tabuisierte Inhalte. Michael Anderegg erinnert in seinem Buch daran, dass 1962 starke Zensurmaßnahmen drohten: »(...) suggestions of homosexuality, masochism, and sadism inform the film's text. (...) censorship, in 1962, maintained a strong grip on the commercial cinema. (...) When the forbidden can only be hinted at, only a hint is necessary.« Vgl. Michael Anderegg, *David Lean*, Boston 1984, S. 108. Der Film hat allerdings eine Fülle von Szenen, in denen nicht nur die zum Teil kokette Körperlichkeit von O'Tooles Spiel von Zuschauern als »Homosexualität« gelesen werden kann, sondern Atmosphäre, Blickachsen und Bildkomposition intime Nähe zwischen Lawrence und Sherif Ali erzeugen. — **40** Pauline Kael, »Doctor Zhivago«, in: Dies., *5001 Nights at the Movies*, New York 1991, S. 194 f., hier S. 195. — **41** Der Realismus der Gefühle wiegt schwerer als realistische Wahrscheinlichkeit oder Abbildrealismus des Kinos. Der Ausdruck einer Fantasiewelt erfordert hohe technische Erfindungsgabe. John Box berichtet: »Mind you, we didn't know how the hell to do it. Eddie Fowley and I worked it out between us. He went round with a bucket of hot candlewax and he threw it at the set and I walked behind him with a bucket of freezing water and a pressurised Hudson spray. We added mica after that.« Vgl. John Box zitiert

nach: Brownlow, *David Lean* (s. Anm. 16), S. 528. — **42** Vgl. N.N., »Farben in Religion und Kultur«, auf: http://www.farbenundleben.de/kultur/religion_kultur.htm (letzter Zugriff: 19. 12. 2007). — **43** Eine Wahl, von der wir nicht wissen, wodurch sie motiviert war, oder wie bewusst oder unbewusst sie getroffen wurde. Ebenso unklar ist, ob die Farbe ihre Bedeutung durch einen gewissen Farbklang, eine atmosphärische Qualität oder ihre symbolische Bedeutung gewinnt. Angesichts des außerordentlich bewussten Umgangs mit Farbe in Leans Filmen ist sie jedoch kaum als zufällig anzusehen. — **44** Nicht umsonst ist die zentrale Figur – Yuri Zhivago – vor allem ein Dichter. Er ist von bemerkenswerter Passivität. Der Film hat sich einen Helden gewählt, dessen Aktionen er nicht realisieren muss, sondern der ihm zur Rechtfertigung wird für die Erschaffung einer »künstlichen« Welt. — **45** Frieda Grafe, *Filmfarben*, Berlin 2002, S. 75. — **46** Siegfried Kracauer, »Zur Ästhetik des Farbenfilms«, in: Ders., *Kino*, Frankfurt/M. 1974, S. 48–53, hier S. 50. — **47** Vgl. ebenda. — **48** Grafe, *Filmfarben* (s. Anm. 45), S. 77. — **49** Ebenda, S. 78. Insofern scheint mir bedeutsam, dass der Deckel des Sargs von Yuri Mutter ebenso lila ist, wie die »weibliche Höhle«, in der Yuri Lara das erste Mal treffen wird. Diese Farbgebung war auf der DVD nicht auszumachen. Einen Tag nach der Fertigstellung dieses Aufsatzes fand die Vorführung des Films im Frankfurter Film-museum (30. 12. 2007) statt – auf der Kopie springt das Lila des Sargdeckels deutlich ins Auge. So stellt die Farbe eine Verbindung zwischen dem Verlust der Mutter und einer masochistisch geprägten Bindung Yuri an die »Eisprinzessin« Lara her. — **50** Ebenda, S. 55. — **51** David Lean zitiert nach: Brownlow, *David Lean* (s. Anm. 16), S. 519. Ausführliche Informationen zu frühen Farbgebungstechniken vermittelt: Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema*, London 2000. — **52** Das war intendiert und kalkuliert. Für die überwältigende Wirkung des gelben Osterglockenfelds war die vorhergehende Szene in Warykino absichtlich grau eingefärbt worden. Vgl. Brownlow, *David Lean* (s. Anm. 16), S. 530. Schon der Roman von Pasternak hatte beim Drehbuchautor Robert Bolt starke visuelle Fantasien ausgelöst: »An ocean of daffodils. A man, tiny, stands in it. What's he doing? (We hold the »meaningless« shot long enough to raise the question). (...) the daffodils again, the birch leaves, the white birch branches, we hurl the camera through them, we race, we are drunk, the shafts of black and white drop behind us, below us, we soar, we return, we skim the daffodils and settle at the man's broken-booted feet, ascend slowly to his face.« Vgl. Robert Bolt zitiert nach: Brownlow, *David Lean* (s. Anm. 16), S. 500. — **53** Grafe, *Filmfarben* (s. Anm. 45), S. 82. Die Reduktion wird besonders anschaulich in folgender Ausführung: »Es soll laut den Erhebungen der Optical Society of America 7,5 bis 10 Millionen verschiedene Farben geben, und nach Harald Küppers dürfte ein »farbtüchtiger Normalbeobachter über 100.000 Nuancen unterscheiden können«. Die elf Grundfarben können nur eine dem Farbphänomen Gewalt antuende Nomenklatur sein.« Vgl. ebenda, S. 74. — **54** »Die fünf wichtigsten Grundsätze dieser Ästhetik sind Natürlichkeit, Konventionalität, künstlerisches Maß halten, hierarchische Gewichtung und narrative Funktionalität.« Vgl. hierzu Christine N. Brinckmann, »Dramaturgische Farbakkorde«, in: *Bildtheorie und Film*, hrsg. von Thomas Koebner und Thomas Meder, München 2006, S. 358–380, hier S. 359. — **55** »Sragow goes on to describe Doctor Zhivago as a ›lovely failure, because Yuri Zhivago is too passive and too often the center of attention.« Vgl. John M. McInerney, »Lean's Zhivago. A Re-Appraisal«, in: *Literature/Film Quarterly* 15/1 (1987), S. 43–48, hier S. 44. — **56** Ebenda, S. 47. — **57** Nicht umsonst eröffnet Lean seine Epen in der Regel mit langen Ouvertüren, die vor jeder Magnifizierung auf der Leinwand – sie bleibt schwarz – Erhabenes im auditiven Bereich suggerieren, den Zuschauer aber auch auf ein Inneres, die Durchlässigkeit für Wahrnehmung und Gefühle jenseits der Kognition öffnen. — **58** Inzwischen machten andere Filmemacher mit einem

Bruchteil des Budgets und wesentlich weniger akribischem Aufwand erfolgreichere Filme, beispielsweise *Easy Rider* (USA 1969, R: Dennis Hopper). — **59** Roger Ebert, »Ryan's Daughter«, auf: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=19701220/REVIEWS/12200301/1023> (letzter Zugriff: 22. 12. 2007). — **60** Kracauer, *Theorie des Films* (s. Anm. 1), S. 69. — **61** Béla Balázs, *Schriften zum Film*, Bd. 2, *Der Geist des Films*, Berlin 1984, S. 146. — **62** Caton, *Lawrence of Arabia* (s. Anm. 3), S. 92. — **63** Weitere Ausführungen hierzu in: Marc Ries, »Von der Kino-Natur zur Kino-Landschaft«, in: *Moving Landscapes. Landschaft und Film*, hrsg. von Barbara Pichler und Andrea Pollach, Wien 2006, S. 35–44, hier S. 39. — **64** Rosy ist eine Frau unter Männern, davon aus der Dorfgemeinschaft besonders hervorgehoben: Vater, Ehemann, Idiot, Priester und der Liebhaber. — **65** N.N., »Ryan's Daughter«, auf: http://www.timeout.com/film/reviews/77053/ryans_daughter.html (letzter Zugriff: 22. 12. 2007). — **66** Anderegg, *David Lean* (s. Anm. 39), S. 133. — **67** Ebenda. — **68** Erst kürzlich wieder augenfällig in einer Kritik von Anke Sterneborg zur DVD-Ausgabe des Films: »(...) eine wunderschöne DVD, die (...) nicht zuletzt auch ein Meisterwerk rehabilitiert, das von zeitgenössischen Kritikern und Publikum gleichermaßen geächtet wurde. Vor allem weckt sie die unbändige Lust, diesen großartigen und wilden Film mal wieder auf der großen Leinwand zu betrachten.« Vgl. Anke Sterneborg, »Wilde Küste, große Gefühle«, in: *epd Film* 9 (2006), S. 54. Pauline Kael hingegen hatte nur einen kurzen trockenen Kommentar für den Film übrig: »Millions of Dollars Tastefully Wasted«, in: Dies., *5001 Nights at the Movies* (s. Anm. 41), S. 648. Allerdings deutet ein interessantes Detail der Pressekonferenz in New York nach der Premiere des Films auf die Abwehr hin, hier nationalpatriotisch gefärbt, die ein »rein« körperliches Liebesverhältnis mit einer Figur ohne Charaktertiefe damals auslöste; noch dazu beleidigte es einen amerikanischen Star in seinem verbürgten Image als maskuliner Liebhaber: Pauline Kael erbost sich mit der an Lean gerichteten Frage: »Are you trying to tell us Robert Mitchum is a lousy lay?« Vgl. Pauline Kael zitiert nach: Brownlow, *David Lean* (s. Anm. 16), S. 586. — **69** Die Tochter Ryans ist eben nicht in den irischen Nationalhelden Tim O'Leary verliebt; das wäre eine klassische Konstruktion und, da ihr Vater den Rebellen an die britische Besatzungsmacht verrät, ein konventioneller Konflikt. — **70** Das verbindet Major Doryan mit Lawrence und einer allgemein kritisch-pessimistischen Sicht der Re-Integrierbarkeit von Kriegshelden. Es gibt parallele Einstellungen der visuellen Inszenierung (beide blicken resigniert und weltabgewandt durch verschmutzte Windschutzscheiben eines Jeeps), aber ebenso der Narration: auch Lawrence kehrt nach seinen Kriegserfahrungen in eine ihm fremd gewordene Welt zurück, um zu sterben. Selbst Yuri Zhivago stirbt nach seiner Rückkehr nach Moskau. — **71** Kracauer, *Theorie des Films* (s. Anm. 1), S. 14.