

# Auf dem Berge Ararat : der linke Ästhet Joseph Losey

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

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **45 (2003)**

Heft 242

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865315>

## **Nutzungsbedingungen**

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

## **Haftungsausschluss**

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

# Auf dem Berge Ararat

Der linke Ästhet Joseph Losey

1



*Zwei Mäuse waren in einen Eimer Sahne gefallen  
Die eine schrie um Hilfe und ertrank  
Die andere strampelte in blinder Angst  
Und fand sich am anderen Morgen gerettet  
Auf einem Klumpen Butter sitzend.*

SECRET CEREMONY

Fast immer geht es um den Schrei nach Hilfe, fast immer um die Angst, unterzugehen. Doch immer ist da jemand, der so lange in der Sintflut strampelt, bis er, unversehens, auf dem Berg Ararat strandet und die Arche verlassen kann. Wer weiss wohin.

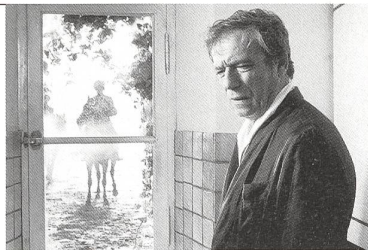
Fast immer geht es um die Macht und ihr Spiel. Gelegentlich um politische Macht wie in *L'ASSASSINO DI TROTSKY* oder futuristische wie in *THE DAMNED* oder, sarkastisch-ironisch, um die der Geheimdienste (*MODESTY BLAISE*). Auch bei Joseph Losey, wie bei Chabrol oder Pialat (oder Shakespeare), konstituiert der Machtkampf die Beziehungen unter einzelnen Men-

schen, in der Ingroup von gesellschaftlichen Kleinorganisationen wie Familie oder Liebesbeziehungen. Da geht es um die Macht von Männern über Frauen (selten), von Frauen über Männer (häufig), von Männern über Männer. Die Liebe tritt bei diesem Mann, der viermal verheiratet war, als Machtverhältnis auf. Wie bei Fassbinder, der manches Melodramatische von ihm hat. Oder richtiger: sie haben es beide von Sirk, freilich ohne dessen Verheissungen. Bei Fassbinder geht das Melo niemals gut aus, bei Losey bleibt sein Ausgang bestenfalls, aber immerhin, offen. Wo Fassbinder an nichts mehr glauben kann, bietet Losey noch einen Rest von Zuversicht, von Überlebenswillen an. Und sei es, dass sich seine Personen, nach allen Beschädigungen, die ihnen widerfahren sind, in ihrer Situation, resignierend oder müde vom Kampf, eingerichtet haben. Wie Tyvian, der als Betrüger entlarvte Bestsellerautor, nicht nach Wales zurückkehrt, sondern als armseliger Fremdenführer in Venedig bleibt, nur damit er noch hin und wieder auf die Frau warten

**Joseph Losey**



2



1 Stanley Baker, Jacqueline Sassard und Dirk Bogarde in ACCIDENT (1967)

2 Yves Montand in LES ROUTES DU SUD (1978)

3 Dirk Bogarde und Jacqueline Sassard in ACCIDENT

4 Dirk Bogarde in KING AND COUNTRY (1964)

5 Alain Delon in M. KLEIN (1976)

6 Hardy Krüger und Micheline Presle in BLIND DATE (1958)



3

4



9

darf, die den Schwächling verachtet (EVE). Oder Tony, der aus Afrika heimgekehrte Gentleman, der sich vollkommen in die Herrschaft seines Dieners Barrett fügt, dekadent, neurotisch und zu lebensmüde, als dass er die Kraft aufbringen könnte, irgend etwas an den grotesk verschobenen Verhältnissen zu ändern; oder sich umzubringen (THE SERVANT). Sie leben dahin wie Anna, die promiskuitive Studentin, nach dem Tod ihres Verlobten William (ACCIDENT) irgendwie weiterleben wird, oder die alternde Prostituierte Leonara (SECRET CEREMONY), die am Ende einer scheusslichen Geschichte, in der sie es nicht ertragen kann, dass ihr Haar berührt wird, somnambul auf ihrem Bett sitzt und die Fabel von den beiden Mäusen spricht. Aller Moral ist das Leben selbst, und sei es das nackte Leben. Viel ist das gewiss nicht oder gerade noch ein bisschen mehr als nur nichts. Aber ist das denn gar nichts?

—  
Er ist von La Crosse, Wisconsin, nie losgekommen, er hat von La Crosse nie loskommen wollen, erst recht nicht, als McCarthy & Complicen, und auch der Senator Joseph McCarthy kam aus Wisconsin, ihn aus Amerika vertrieben hatten. Dort waren seine Wurzeln, weil dort die wurzellosen Vorväter sich angesiedelt hatten, die aus Europa, aus England sowie Holland oder Deutschland Gestrandeten. Sie hatten auf diesem, auf ihrem Berg Ararat die Stadt gegründet, in der Joseph Losey am 14. Januar 1909 geboren wurde. Dort, wo zu Hause, wie am

schweren Eichtisch von Adam Trask (EAST OF EDEN), jeden Abend die Bibel gelesen wurde, und wo er von Kind an vom Heuschnupfen geplagt war, ging er zur Schule. Er wird sich sein Leben lang an Picknicks, Schwimmen und Pferde, das Daheimsein auf dem Lande, in der Provinz und unter den Honoratioren, genauso erinnern wie an die Ehekräche der Eltern. Er liest viel, schon von zwölf an und bald auch Französisch, mit sechzehn Proust im Original. Das Medizinstudium, selbst gewählt, um nicht Jurist werden zu müssen, bricht er ab, macht den Bachelor, dann in Harvard den Master of Arts, fängt für New York Times, New York Herald Tribune und die Saturday Review of Literature mit dem Schreiben von Kritiken an, über Bücher und übers Theater, und ist mit zweiundzwanzig Direktor eines Theaters in New York. Nicht irgendeines Theaters, sondern einer linken Bühne, eines Arbeitertheaters, das sich dem New Deal verpflichtet fühlt. Zu dieser Zeit etwa, Anfang der dreissiger Jahre, nimmt Losey Verbindungen auf zur Kommunistischen Partei. Über Finnland und Schweden reist er nach Moskau, lernt Erwin Piscator und dessen Theater kennen, freundet sich mit Bert Brecht an. Dessen zusammen mit Brecht ins Englische übertragenen «Galileo Galilei» wird er, es ist die erste amerikanische Inszenierung des Stücks, 1947 mit Charles Laughton im Corenet Theatre von Los Angeles aufführen, ans New Yorker Maxine Elliott Theatre bringen – und 1970 mit Topol verfilmen.

HOMMAGE FILMBULLETIN 1.03

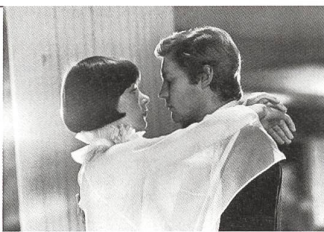


**“Ich bin interessiert und bestehe auf der ästhetischen Forderung: grösser als das Leben. Ich bin überhaupt nicht am Naturalismus interessiert. Ich bin nicht an der Reproduktion von Wirklichkeit interessiert, aber sehr wohl an ihrer Rekonstruktion, das heisst: bestimmte essentielle Elemente aus ihr zu nehmen und sie in eine eigene Beziehung zu setzen.”**

6



5



1



2



3

1 Glenda Jackson und Helmut Berger in *THE ROMANTIC ENGLISH WOMAN* (1975)

2 Stanley Baker in *THE CRIMINAL* (1960)

3 *THE CRIMINAL*

4 Margit Saad und Stanley Baker in *THE CRIMINAL*

5 Jeanne Moreau in *EVE* (1962)

6 James Fox in *THE SERVANT* (1963)

7 Jeanne Moreau und Stanley Baker in *EVE*

8 Dirk Bogarde und James Fox in *THE SERVANT*

9 Sarah Miles und Dirk Bogarde in *THE SERVANT*

Dem Kino galt keineswegs von Anfang an sein Interesse, weil das Kino nicht dem Milieu seiner (gross-)bürgerlichen Herkunft entsprach. Film ist ihm zuerst, wie Piscator, Hilfsmedium des Theaters. Daran können auch die kurzen Dokumentar- und Lehrfilme nichts ändern, die er in den dreissiger Jahren für die Rockefeller Foundation betreut und von denen er selbst etwa sechzig gemacht haben soll. Erst eine persönliche Begegnung mit Louis B. Mayer bringt ihm, da arbeitet er schon für das Radio, einen Vertrag mit MGM ein. Doch ähnlich wie George Roy Hill und Stanley Kramer oder sein Jahrgangsgenosse Elia Kazan musste er erst Krieg und Kriegsdienst hinter sich bringen, ehe er seinen ersten Film, den ersten langen, drehen konnte.

*THE BOY WITH GREEN HAIR* (1948) macht sofort deutlich, dass der jetzt knapp dreissigjährige Losey im Kino nichts anderes will als auf dem Theater. Die Science Fiction Story dient ihm mit der Geschichte eines Kriegswaisen zum Pamphlet gegen Rassenhass, Krieg und Gleichgültigkeit. Ähnliche Themen verfolgen seine vier anderen amerikanischen Filme, die in Europa allenfalls kurz gezeigt wurden und so gut wie unbekannt geblieben sind: *THE LAWLESS*, *THE PROWLER*, *M* (ein Fritz-Lang-Remake) und *THE BIG NIGHT*. Zu *THE PROWLER* hatte Dalton Trumbo das Drehbuch verfasst – ausgerechnet. Denn auch Trumbo wird zu den Opfern der Kommunistenhatz gehören und lange Jahre mit Berufsverbot belegt sein, während sich der Ur-Amerikaner Joseph Losey

einen neuen Berg Ararat sucht und ihn in Europa findet, wo er zuerst unter Pseudonym arbeitet (Andrea Forzano, Victor Hanbury, Joseph Walton), in Italien, später in England und schliesslich in Paris.

—  
Während Kubrick, freiwillig aus Amerika fortgegangen, oder Chaplin, durchaus unfreiwillig emigriert, auch in Europa amerikanische Filmemacher blieben, wurde der Vertriebene aus La Crosse ein europäischer. In Europa sind seine wichtigsten Filme entstanden. In *THE SLEEPING TIGER*, dem ersten in England gedrehten Film, spielt Dirk Bogarde schon die Rolle, die er in *THE SERVANT* vollenden kann. Er ist der destruktive Typ, für den alle zwischenmenschlichen Beziehungen auf Machtproben hinauslaufen, ein geradezu unfasslich und damit für seine Umgebung nahezu unangreifbarer Tyrann, wie der Autoindustrielle Stanford in *TIME WITHOUT PITY*, wie die Zigeunerin Belle in *THE GYPSY AND THE GENTLEMAN*, eine von Melina Mercouri wenig überzeugend gespielte quasi noch nicht ganz fertige Männervernichterin, die nach Micheline Presle in *BLIND DATE* erst von Jeanne Moreau (*EVE*) zur Vollendung geführt wird. Und wäre *EVE* von den Produzenten nicht ähnlich gefühl- und hemmungslos zerstört worden wie die Filme von Stroheim, es wäre wahrscheinlich Loseys absoluter Film. Noch die Ruine steht mächtig gegen den Horizont und den Hügel, auf dem die Lettern *HOLLYWOOD* prangen.

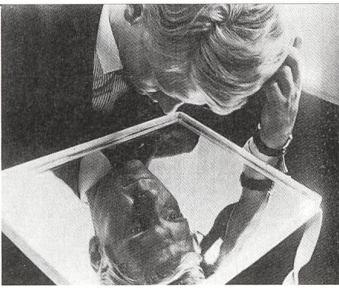
**"Filme können unsere Existenz illustrieren. Sie können stören und verstören oder Menschen dazu bewegen, über sich selbst und einige Probleme nachzudenken. Sie können aber keine Antworten geben."**



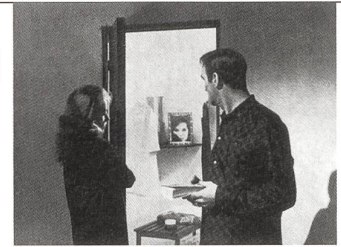
4



5



6



7

11

Liebesbeziehungen sind Rechenaufgaben und Rechnungen, die irgend jemand aufgemacht hat, um daraus seinen Vorteil zu ziehen. Doch es kann immer eine Rechnung mit einer Unbekannten sein, mit der Liebe, von der Lady Fenton (*BLIND DATE*) am Schluss sagt, sie sei der Fehler in ihrer Rechnung gewesen. Ähnlich sind Loseys stringentesten Filme wie Schachspiele organisiert und mathematisch exakt kalkuliert, und wenn in ihnen ein Fehler unterläuft, kann es ebenso nur die Liebe gewesen sein. Wie bei dem Strafgefangenen Johnny Bannion (*THE CRIMINAL*), dem nicht gerade zimperlichen Herrscher im Knast, der teuer und am Ende mit dem Leben für den von Frank Saffron organisierten Ausbruch bezahlen muss. Und das nur aus Liebe zu seiner neuen Freundin Suzanne. Bannion ist einer jener eher seltenen Losey-Menschen, die sich nicht in ihrer Situation einzurichten verstehen; er strampelt zwar, aber er wacht nicht auf einem Butterberg auf.

*THE CRIMINAL* zeigt nicht nur den charakteristischen dialektischen Konflikt der Losey-Filme, er gehört auch in seiner physischen Präsenz zu jenen, in denen das Visuelle den Ton angibt. Die geometrisch-mathematisch exakte Ordnung einer virtuellen Leere, der die Architektur von Gefängnissen folgt, findet sich wieder im Design von Bannions Wohnung, und Leere ist die Architektur der winterlich kahlen Landschaft, in die sich weder Zukunft noch Hoffnung bauen lässt. Der Film, der sich dem optisch und dramatisch Spektakulären so sehr verwei-

gert, dass er, zum Verdross von Produzent und Verleiher, von einem Überfall auf die Kasse einer Pferderennbar nur zeigt, wie die Gang das Gebäude betritt und wieder herauskommt, ist vom Notwendigen diktiert. Er ist so dicht wie kaum ein anderer an der Auffassung des Marx-Kenners Losey, dass das Sein das Bewusstsein bestimmt. Das Sein, das heisst das Dekor, in dem sich Leben ereignet, wie sich Film im Dekor realisiert.

Immer wieder kann man das im Werk dieses linken Ästheten beobachten, wenn etwa Venedig, seine Palazzi, palastartigen Hotels und Kanäle das mentale Klima und die Gier von *EVE* prägen oder Baden-Baden und Brenners Parkhotel hier und ein ur-englischer Landsitz dort – und hier wie dort mit einer Unzahl von Spiegeln – das erotische Fluidum der *ROMANTIC ENGLISH WOMAN*. Wie das von aussen so bescheidene, aber luxuriös ausgestattete Londoner Reihenhaus von Gentleman Tony die unausweichliche Klaustrophobie von Film und Charakter artikuliert, ähnlich wie, weniger freiwillig, die etwas lichtlose Pariser Wohnung des jüdischen Kunstliebhabers Robert Klein (*M. KLEIN*) oder die zur Festung ausgebaut mexikanische Villa Trotzky's, so funktioniert auch die überladen und betont stillos ausgestattete Villa der masslos reichen und ebenso geld- wie lebensgierigen Flora Goforth auf ihrer mediterranen Isola (*BOOM!*). Das war in diesem weithin verkannten, nahezu hysterisch, ja marktschreierisch inszenierten Film, und das gar nicht nebenbei, für den Menschenforscher Losey die Gelegen-



8



9



1 Mia Farrow und Elizabeth Taylor in *SECRET CEREMONY* (1968)

2 Joseph Losey bei den Dreharbeiten zu *SECRET CEREMONY*

3 Joseph Losey bei den Dreharbeiten zu *DON GIOVANNI*

4 Jacqueline Sassard in *ACCIDENT* (1967)

5 *ACCIDENT*

6 Dirk Bogarde und Jacqueline Sassard in *ACCIDENT*

7 *DON GIOVANNI* (1979)

8 Dominic Guard, Margaret Leighton und Julie Christie in *THE GO-BETWEEN* (1970)

heit, den Exhibitionismus des Paares Taylor-Burton endlich einmal über die Schlagzeilen hinaus produktiv zu machen.

Die ihm liebsten Darsteller waren sie, trotz Taylors krankhaft ordinärer Präsenz neben der verhuschten von Mia Farrow in *SECRET CEREMONY*, kaum. Sondern unter den Frauen Jeanne Moreau (*EVE*) und die völlig konträr instrumentierte Jacqueline Sassard, scheinbar leicht formbar als Darstellerin und leicht verführbar in ihrer Rolle als Studentin Anna in *ACCIDENT*. In diesem Film, der geradezu herlos über die Leiche dieses Autounfalls hinweggeht, konnte er endlich seine beiden liebsten männlichen Darsteller zusammenbringen: Stanley Baker und Dirk Bogarde, den Virilen, der so schwach ist, und den Intriganten, der seine physische Insuffizienz durch Raffinement wettzumachen versteht: Sieger kann eigentlich immer nur er sein, und so wird er unter den in wissenschaftlicher Reputation und mehr noch in der Öffentlichkeitswirksamkeit ebenso wie in ihren Liebesaffären konkurrierenden Professoren Charley (Baker) und Stephen (Bogarde) auch der letzte sein, der mit Anna schläft.

Sie verlässt nicht nur zwei Gelegenheitsliebhaber, sondern ein doppeltes Dekor, das die Charaktere – die keinerlei Anstrengungen unternehmen gegen das Sein – prägt und ihre Chemie vergiftet. Es ist die äussere wie die das Gesellschaftliche bestimmende, die psychische Architektur der Universität (Oxford) mit ihren nahezu

mafiosisch organisierten Colleges und Clubs, die ihre Aufgabe nicht zuletzt in der Ausgrenzung derer sehen, die nicht dazugehören, eine tiefe Lebensangst, über die auch lichtdurchflutete Sporthallen und grosszügige Parks nicht hinwegtäuschen können, und es ist das Professorenhaus mit dem kleinen, wenig gepflegten Vorgarten und mit den von wer weiss wie vielen Jahren und Tabakqualm dunkel gewordenen Holzgetäfel und Plafonds. Hier, in diesen erstarrten Formationen, soll sich Leben ereignen? Rosalind, Stephens Frau, fährt jedenfalls fort, fort zu ihrer Mutter, um ihr drittes Kind zu gebären.

*ACCIDENT* ist als grosse Rückblende erzählt, die nach dem Autounfall beginnt, bei dem William ums Leben kommt. Als Erzählung in der Rückblende konzipiert war, der Romanvorlage von Leslie Poles Hartley folgend, auch *THE GO-BETWEEN*. Doch dann blieb das Projekt, blieb das Drehbuch von Harold Pinter viele Jahre lang unrealisiert. Zuerst waren die Rechte blockiert, dann liess sich die Finanzierung nicht sichern. Die Wartezeit selbst scheint in den Film eingegangen zu sein, nicht nur in der ständig verbesserten, am Ende makellosen, dem Akademismus gefährlich nahen Perfektion von Handlung, Dekor, Farbgebung, Kameraführung, sondern als das Phänomen Zeit schlechthin. Immer auf neue Erzählweisen bedacht, präsentiert sich Losey in *THE GO-BETWEEN*, der Geschichte einer verbotenen Liebe (zwischen der Landadeligen Marian und dem Farmer Ted Burgess – Lady Chatterley und ihr Wildhüter, wenn

man so will) sowie der Botengängerei Leo Colstons, des kleinen, etwa dreizehnjährigen bürgerlichen Ferien-gastes auf Brandham Hall in Norfolk, als Souverän über Vergänglichkeit und Erinnerung, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Zunächst unendlich irritierend, sind in den linearen und scheinbar bruchlos arrangierten Handlungsverlauf Bilder eingeschritten, die aus einem anderen Film zu stammen scheinen: ein alter Mann im Regen vor einem Landhaus, dann in einem Taxi, dann vor dem Bahnhof von Norwich. Das sind Ankündigungen oder Reste eines zweiten Films im ersten, als *flash forwards* organisierte Rückblenden vom Ende der sechziger Jahre auf Ereignisse von 1911. Ein alter Mann erinnert sich und erzählt, der alte Mann Leo Colston: so einfach liesse sich das lesen. Lässt sich aber nicht. Weil die Zeiten sich überlagern und durchkreuzen, weil sie sich gegenseitig aufheben in einem Film, der mehr als eine Liebesaffäre die Zeit selbst zum Thema hat, die konkrete Zeit dieses Jahrhunderts, in dem sich, am Vorabend eines Weltkriegs, die Klassengegensätze zu einem tödlichen Widerspruch schürzen, und die Zeit als Organisationsform des Lebens, als die Komplimentärfarbe des Raums, der Architektur.

*THE GO-BETWEEN* ist Loseys *RÈGLE DU JEU*, Jean Renoirs Film von 1939, am Vorabend eines weiteren mörderischen Krieges, in dem ebenfalls ein Klassenfremder, Renoir selbst als Octave, den Zwischenträger in einer gesellschaftlich nicht zu dulddenden, wenn auch niemals

vollzogenen Liebesgeschichte macht, und der ebenso wie *THE GO-BETWEEN* mit dem Tod des unzulässigen Liebhabers zuende geht. Doch über Renoir hinaus mischt Losey ein ganzes Säkulum auf und konfrontiert es mit seiner grössten Zerstörung, die gleichzeitig seine grösste Utopie ist: dass es der Zeit selbst, dass es der Vergänglichkeit, des Sterbens, des Todes Herr werden könnte. Niemand anderer als dieser Regisseur wäre berufen gewesen, sich, in der Vollendung seiner Filmsprache, *A la recherche du temps perdu* zu begeben, auf die Gewinnung der verlorenen Zeit. Aber dem Projekt, Proust, die Lektüre des Sechzehnjährigen, die Sprache des Kinos zu verleihen, blieb die Erfüllung versagt.

Es gibt eine Fotografie von ihm, da hält er die rechte Hand vor die Stirn, um die Augen vor allzu grellem Licht zu schützen. Der Blick aus den Augenwinkeln ist skeptisch in die Ferne gerichtet. Es ist die Geste, es ist der Blick Buster Keatons, des Cowboys aus *GO WEST*, des Lokomotivführers des *GENERAL*, der Blick des amerikanischen Pioniers, der den Horizont, das Gelände der Zukunft erforscht. Vielleicht hat Joseph Losey dort seinen Berg Ararat erblickt.

Peter W. Jansen



4



5

**“Bei jedem Film, bei fast jedem, habe ich einen visuellen Künstler in meiner Vorstellung, zum Beispiel Seurat im Fall von *ACCIDENT*. Es ist immer ein Maler da, dessen Werke ich meinem Kameramann und dem Designer vorgebe und an dem ich mich optisch orientiere: für die Farben, die Komposition, die allgemeine Atmosphäre.”**



8