

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 53 (2011)
Heft: 316

Artikel: Entführer in andere Welten : Vincente Minelli
Autor: Ranze, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864248>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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

1 AN AMERICAN IN PARIS (1951); 2 Kirk Douglas in THE BAD AND THE BEAUTIFUL (1952); 3 ZIEGFELD FOLLIES (1944); 4 TEA AND SYMPATHY (1956); 5 THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER (1963); 6 Vincente Minnelli bei der Arbeit um 1958

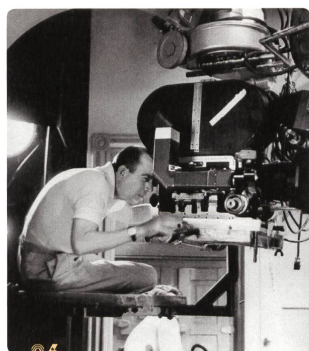


1415

FILMBULLETTIN 5.11 KINOMAGIE

ENTFUHRER IN ANDERE WELTEN

VINCENTE MINNELLI



Denkt man an Vincente Minnelli und seine Filme, fallen einem zahlreiche vergnügliche, glücklich verbrachte Kinostunden ein. Der fröhliche «Trolley»-Song in MEET ME IN ST. LOUIS (1944) zum Beispiel oder die Virtuosität der Farbgebung im «Limehouse Blues» aus ZIEGFELD FOLLIES (1944), das surrealistische Ballett aus YOLANDA AND THE THIEF (1945) oder die elegante Kamerafahrt der Wildschweinjagd in HOME FROM THE HILL (1960), die explodierende Jahrmarktsszene in SOME CAME RUNNING (1958) oder das sechzehnminütige, extravagante Ende von AN AMERICAN IN PARIS (1951). Momente, die den Zuschauer lauthals lachen lassen oder staunen machen, die ihn bedrücken oder umwerfen, die ihn unterhalten oder anrühren. Manchmal braucht es auch gar nicht viel, etwa, wenn der «Dancing in the Dark»-Spaziergang Fred Astaires mit Cyd Charisse (in THE BAND WAGON, 1953) unmerklich in Tanz übergeht und dieser Tanz mit einem klitzekleinen, nur angedeuteten Schwung auf eine Kutsche endet. Viele Filme Minnellis sind pure Freude und ästhetischer Genuss. Allein diese Tatsache macht ihn zu einem der ganz grossen Regisseure Hollywoods, der Filmgeschichte überhaupt.

Eine Reputation, die nicht immer und nicht von jedem geteilt wurde. «Minnelli glaubt mehr an Schönheit als an Kunst», beendet Andrew Sarris seinen Minnelli-Eintrag in «The American Cinema». Das ist natürlich eine Frechheit, zumal Sarris der Lust am Schauen, der Begeisterung über sorgfältig komponierte Bilder jegliche Berechtigung

abspricht. Sarris hat so ein Missverständnis in die Welt gesetzt, dem auch ein sonst so kluger Mann wie David Thomson erliegt. THE PIRATE (1948) sei «die Arbeit eines Mannes, der begieriger ist zu dekorieren als zu entwerfen». Doch vielleicht sind Sarris und Thomson die falschen Gegner, die man gar nicht mehr beachten muss. Denn das negative Bild Minnellis wurde längst von Autoren wie Gilles Deleuze (in seinem ABÉCÉDAIRE), Stephen Harvey (in der vorzüglichen Studie «Directed by Vincente Minnelli», 1989) und erst kürzlich, 2009, von Emmanuel Levy (in seiner Biographie «Vincente Minnelli – Hollywood's Dark Dreamer») zurechtgerückt.

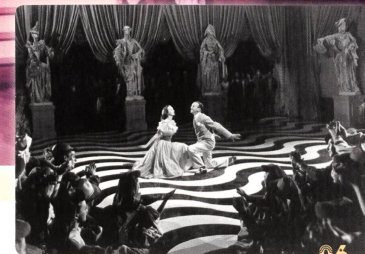
Vielleicht war Minnelli ein wenig mitschuldig an seinem schlechten Image. Er war ein schüchterner und zurückhaltender Mann, oft unsicher, manchmal mysteriös. Kein Geschichtenerzähler, der gerne über sich gesprochen hätte, kein Intellektueller, der sein Werk analytisch hätte erklären können. Der amerikanische Filmjournalist Richard Schickel hat Minnelli für seine Fernsehreihe «The Men Who Made The Movies» gesprochen und berichtet anschliessend ein wenig desillusioniert: «Neben Sir John Gielgud ist Vincente Minnelli die schwierigste Person, die ich jemals interviewt habe.»

Doch Minnelli seiner mangelnden Eloquenz wegen als oberflächlichen Hersteller eleganter Unterhaltung ohne kritische Weltsicht oder profunde Botschaft abzutun, ist fahrlässig. Besonders in seinen unterbewerteten Melodramen SOME CAME RUNNING, HOME FROM THE

HILL und THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (1962) erweist sich der Regisseur als sensibler Chronist widersprüchlicher menschlicher Gefühle, die unweigerlich in die Katastrophe führen. Auch die Musicals zeugen nicht immer von schierer Lebensfreude: In MEET ME IN ST. LOUIS geht es, bedingt durch den bevorstehenden Umzug nach New York, um das Auseinanderdriften einer Familie, in THE BAND WAGON hinterfragt Fred Astaire sogar seine Identität: «Be Myself». Und auch Komödien wie THE LONG, LONG TRAILER (1954), der den aufkommenden Konsumterror in den USA der fünfziger Jahre auf die Schippe nimmt, oder THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER (1963), in dem der Tod eines Goldfisches zum Alptraum gerät, sind voll düsterer Momente. Minnellis Charaktere sind häufig verwirrt oder missverstanden, einsam oder nicht bereit, sich anzupassen. Nicht, dass sie Rebellen wären. Doch der soziale Druck, ob in HOME FROM THE HILL oder TEA AND SYMPATHY (1956), sorgt stets für dramatisches Unbehagen. Dabei ist Minnelli sicher kein Sozialkritiker. Die Konflikte seiner Filme sind zumeist persönliche, keine gesellschaftlichen. Es geht um die Arbeit, oft im Showbusiness (THE BAD AND THE BEAUTIFUL, 1952, TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN, 1962, oder THE BAND WAGON), gelegentlich um unkonventionelle Lebensstile (SOME CAME RUNNING) oder komplizierte Romanzen (HOME FROM THE HILL, SOME CAME RUNNING). Auffällig: Minnellis Filme präsentieren wenig glückliche Paare, manchmal passen sie nicht zusammen oder finden erst gar nicht zueinander.

1 Jennifer Jones in MADAME BOVARY (1949);
2 Georges Guétary in AN AMERICAN IN PARIS
(1951); 3 Judy Garland und Gene Kelly in THE
PIRATE (1948); 4 Kirk Douglas in TWO WEEKS
IN ANOTHER TOWN (1962); 5 THE PIRATE;
6 YOLANDA AND THE THIEF (1945)

1617
FILMBULLETIN S.11 KINOMAGIE



Einige biographische Notizen: Vincente Minnelli wird am 28. Februar 1903 in Chicago geboren. Sein italienischstämmiger Vater und sein Onkel betreiben die Minnelli Brothers' Tent Show, die den Mittleren Westen der USA mit Theaterstücken und Konzerten bereist. Hier gibt Minnelli mit drei Jahren sein Debüt als Schauspieler. Mit sechzehn verlässt er die Schule, beginnt eine Lehre als Schaufensterdekorateur und kümmert sich bei der «Balaban and Katz»-Kinokette in Chicago für das Vorprogramm, um die Kostüme und das Bühnenbild. 1931 Umzug nach New York, Arbeit für das Paramount Theatre. Minnelli entwirft die Dekors für die Operette «Du Barry». Zwei Jahre später heuert er bei der Radio City Music Hall an, erst als Kostüm-Designer, später als Art Director. 1935 gibt Minnelli sein Debüt als Broadway-Regisseur – mit der Revue «At Home Abroad», die «Ziegfeld Follies» und «The Show Is On» folgen im Jahr darauf. Er macht in diesen Musicals mit ungewöhnlichen Tanzsequenzen auf sich aufmerksam, seine Arbeit als Designer zeugt von seinem Interesse für moderne Kunst, speziell den Surrealismus.

Mit einem Mal gilt Minnelli als einer der vielversprechendsten jungen Regisseure und Designer am Broadway – ein Ruf, der auch Hollywood erreichte. Ein sechsmonatiges, erstes Zwischenspiel im Jahr 1937 für Paramount verläuft frustrierend. Doch dann, nach seiner Rückkehr an den Broadway, holt Arthur Freed, MGMs umsichtiger Produzent, Vincente Minnelli 1940 nach Hollywood. Minnellis Produktionen, ihre künstlerische Einheit, vom Bühnenbild über den Einfallsreichtum der

Choreographie bis zur Stimmigkeit der Inszenierung, hatten ihn beeindruckt. Sechszwanzig Jahre, soviel darf vorweggenommen werden, wird Minnelli bei MGM als sogenannter *contract director* bleiben, von seinen 34 Filmen zwischen 1943 und 1976 hat er 31 dort gedreht. Diese Treue zu einem Studio ist zunächst ungewöhnlich, vielleicht sogar verdächtig. Hatte Minnelli keine eigenen künstlerischen Visionen, die er gegen die Widerstände allmächtiger Produzenten durchboxen wollte?

Das Gegenteil ist der Fall. Minnelli hat MGM, diesen Inbegriff des Glammers und des perfekt verpackten Hollywood-Produkts, als Kokon empfunden. Hier hatte er alles, was er für seine Arbeit brauchte: hochspezialisierte Fachkräfte wie die Produzenten John Houseman und später Sol C. Siegel, die Art Directors Cedric Gibbons und Preston Ames oder die Kameramänner John Alton und später Milton Krasner. Menschen, die Minnelli halfen und verstanden.

Arthur Freed (1894–1973), seit 1929 bei MGM, seit 1939 als Produzent, dessen Name in den nächsten zwei Jahrzehnten zum Synonym für den Glanz und Glitter, kurzum: für die überragende Qualität und Opulenz des MGM-Musicals wurde, wusste, was er an seinem Regisseur hatte. Weil Minnelli seine Arbeit, von der Komödie über die Literaturverfilmung bis zum Melodram, so professionell und uneitel anging, unterstützte ihn das Studio mit Kontinuität, Stabilität und gutgeölter Infrastruktur: Kaum war der eine Film fertig, stand das nächste Projekt schon in den Startlöchern, und Minnelli griff auf die schier unerschöpf-

lichen Ressourcen und Möglichkeiten dieser schillernden Filmfabrik zurück. Minnelli und MGM – das war von Beginn an eine glückliche Verbindung.

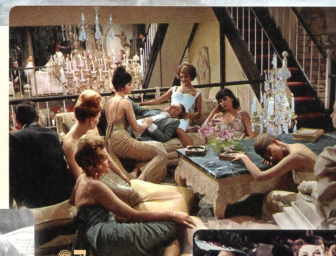
Seine Lehrzeit dauert zwei Jahre. Behutsam wird er in das Handwerk eingeführt und ganz bewusst als Filmregisseur aufgebaut, der von Beginn an Erfolg haben soll. Er choreographiert einzelne Musiknummern für Busby-Berkeley-Filme wie *STRIKE UP THE BAND* (1940) und *BABES ON BROADWAY* (1942) und inszenierte vier Nummern für Norman Z. McLeods *PANAMA HATTIE* (1942). Dann endlich, 1943, mit *CABIN IN THE SKY*, sein erster eigener Film.

CABIN IN THE SKY beruht auf dem Musical, das bereits 1940 mit Ethel Waters und Rex Ingram am Broadway Premiere hatte und eines der wenigen mit komplett schwarzer Besetzung ist. Der Film erzählt die Geschichte des Spielers Little Joe Jackson, der bei einer Schlägerei so schwer verletzt wird, dass er zwischen Leben und Tod schwebt. In einer ausgedehnten Traumsequenz kämpfen Gottes General und Lucius Luzifer um die Seele des Spielers, ein Kampf, der sich im Streit zwischen seiner gottesfürchtigen, tugendhaften Frau und einer betörenden Sängerin, dargestellt von Lena Horne, spiegelt. Obwohl der Film in Schwarz-Weiss gedreht wurde und ihm Kritiker den Gebrauch afroamerikanischer Stereotypen vorwarfen, beweist Minnelli gleich in seinem Debüt seinen visuellen Erfindungsreichtum. Die Nachtclubszene mit besagter Schlägerei ist ein lebendiges Beispiel für stilisierte Action, bei

der die Schatten der Darsteller und des Publikums auf einem weissen Hintergrund zu tänzeln scheinen, die bewegliche Kamera weist schon einmal, vorsichtig noch, auf Max Ophüls, Minnellis grosses Vorbild, hin. Einige Musiknummern, besonders das mitreissende «Honey in the Honeycomb», weisen Minnelli als versierten Musical-Regisseur aus.

Die Beschäftigung mit dem Traum hat Minnelli fortan nicht mehr losgelassen. «Sein Werk – das Musical, aber auch andere Genres – verfolgte das immer wiederkehrende Thema von Protagonisten, die buchstäblich vom Traum absorbiert sind, besonders vom Traum des anderen und der Vergangenheit des anderen (*YOLANDA AND THE THIEF*, *THE PIRATE*, *GIGI*) oder vom Machttraum über einen anderen (*THE BAD AND THE BEAUTIFUL*)», schreibt Gilles Deleuze. Minnelli hat in seinen Musicals, aber auch in einer Komödie wie *FATHER OF THE BRIDE* (1950), in der sich Spencer Tracy eine alpträumhafte, fast schon surreale Hochzeitszeremonie (und damit die Trennung von seiner Tochter) ausmalt, mehrere Szenen inszeniert, die ausdrücklich als Träume oder als metaphorische Angstvisionen fungieren. Das «Girl Hunt»-Ballett in *THE BAND WAGON* mit gefährlichen Gangstern und bedrohlicher Femme fatale und vor allem der Schluss von *AN AMERICAN IN PARIS* sind hier auch zu nennen. In *YOLANDA AND THE THIEF* versuchen mit Klauen bewehrte Wäscherinnen, den Mann mit Bettlaken einzufangen, in *THE PIRATE* wird Gene Kelly in den rotglühenden, feuersprühenden Traum Judy Garlands hineingezogen. Diese «Pirate Ballett Fantasy» beweist,

1 AN AMERICAN IN PARIS (1951); 2 Leslie Caron und Gene Kelly in AN AMERICAN IN PARIS; 3 TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN (1962); 4 MEET ME IN ST. LOUIS (1944); 5 Liza Minnelli und Ingrid Bergman in A MATTER OF TIME (1976); 6 Liza Minnelli in A MATTER OF TIME



Lindsay Anderson zufolge, wie aufregend Tanz und Kino sein können, «wenn ein Regisseur, ein Tänzer und ein Designer sensibel genug sind, beide Medien zusammenzuführen.» Schickel spricht gar von «einem der authentischsten Triumphe unseres Kinos.» Deleuze antwortet auf die Frage, was es bedeute, im Traum von jemandem gefangen zu sein: «Das kann ja schreckliche Folge haben, bis hin zum Horror.» Manchmal geht auch ein Wunschtraum in Erfüllung, etwa wenn Jennifer Jones in *MADAME BOVARY* (1949) erstmals auf einen Ball geladen ist. Sie kann ihr Glück kaum fassen und bemerkt in einem ovalen Spiegel, in dem sich die Situation wie in einem Brennglas verdichtet, die Bewunderung der Männer um sie herum. Und dann beginnt, mit *Louis Jourdan*s Aufforderung zum Tanz, jene berühmte Walzerszene, bei der die Kamera gleitet und rotiert, den Tanzenden vorausseilt oder sie verfolgt. Die Bovary geht förmlich auf in ihrem Traum, und ihr Wunsch ist allen Befehl. «Ich kriege keine Luft mehr!» ruft sie vor Glück und Anstrengung, und schon zerschlagen Diener mit Stühlen die Fensterscheiben, um für Durchzug zu sorgen. Doch jeder Walzer geht einmal zu Ende. Emma Bovary tanzt immer verzweifelter – bis plötzlich ihr Mann vor ihr steht und sie entsetzt wegläuft. Minnelli selbst gibt im Gespräch mit Richard Schickel kaum Auskunft: «Ich kann mich nicht erinnern, was mich zu den Traumsequenzen bewegen hat. Man kann sie einem Film nicht aufdrängen, doch wenn sie passen, tut man es einfach.» Immerhin ist er bereit, seine Faszination an der Ambivalenz zwischen Realität

und Phantasie einzugestehen. Träume streben danach, in Erfüllung zu gehen, sie erlauben ein freies Spiel mit Ideen, Symbolen und Stilen. Manchmal formulieren sie auch ein Ideal, das im spannungsvollen Gegensatz zur Realität steht und so für zusätzliches dramatisches Gefälle sorgt. Der Traum als Flucht vor der Banalität des Alltagslebens, das Minnelli häufig als frustrierend und einengend beschreibt.

Nach *I DOOD IT* (1943), einer Farce über einen Schneidergehilfen, der sich in einen Tanzstar, dargestellt von *Eleanor Powell*, verliebt und Hals über Kopf sogar heiraten soll, dreht Minnelli 1944 das Musical, das als eines seiner schönsten und populärsten gilt: *MEET ME IN ST. LOUIS*, eine bezaubernde Americana aus einer Zeit, die es so nicht mehr gibt und darum Minnellis ausgeprägten Sinn für Nostalgie beweist. Fast schon bewundernswert fängt er die Ära und ihre Werte in kräftigen, minutös aufeinander abgestimmten Farben und sanften Bildern ein.

Angesiedelt zur Zeit der Weltausstellung in St. Louis zwischen 1903 und 1904, erzählt der Film die Geschichte der Familie Smith, die einträchtig in ihrem schönen, bürgerlichen Haus lebt. Judy Garland ist als Esther, eine von vier Schwestern, zu sehen, die sich in den neuen Nachbarsjungen verliebt: «The Boy Next Door». Doch die Idylle findet ein abruptes Ende, als der Vater mit Bestimmtheit verkündet, dass die Familie bald nach New York umziehen soll, wo er eine neue, lukrative Stelle erhalten hat.

Ausgehend von dieser Familienkrise haben Minnelli und seine Mitarbeiter ein Musical voller Lichtblicke und Höhepunkte geschaffen. Das beginnt schon mit der Einteilung in die vier, durch liebevoll erstellte Lithographien angekündigte Jahreszeiten, deren Wechsel durch Minnellis sensiblen Gebrauch des Technicolors – dies ist sein erster Farbfilm – betont werden. Der bereits erwähnte «Trolley Song», in dem Judy Garland inmitten von Fahrgästen auf einer Strassenbahn Ausschau nach dem Nachbarsjungen hält, gehört zu den magischsten fünf Minuten der Musical-Geschichte, nicht zu vergessen die Party-Sequenz und der Weihnachtsball, in denen Minnelli Menschengruppen immer wieder neu arrangiert und kadriert. Grosses Lob erntete auch die kleine *Margaret O'Brien*, besonders ihr Weg zur Halloween-Party: sie verlässt den Schutz des Hauses und wird im Dunkel der Strasse immer ängstlicher und aufgeregter, je näher sie ihrem Ziel kommt. Im beklemmendsten Moment des Films zerstört sie alle Schneemänner, weil sie sie nicht mit nach New York nehmen kann. Dies ist, welch ungewöhnlicher Gedanke für einen Hollywood-Film der vierziger Jahre, keine ungetrübte Kindheit mehr, und *Margaret O'Briens* Obsession für den Tod hat schon etwas Irritierendes. Minnelli erweist sich in *MEET ME IN ST. LOUIS* als dramatischer Regisseur, der die düsteren Momente des Films geschickt in musikalische Episoden bettet, die die Geschichte unterstützen und vorantreiben.

Ein Jahr nach *MEET ME IN ST. LOUIS* heiratete Vincente Minnelli Judy Garland. Zwei höchst unterschiedliche Menschen, wenn man das als Ausenstehender überhaupt beurteilen darf. Er: schüchtern und zurückhaltend. Sie: extrovertiert, ungezügelt. Er: ein verlässlicher Profi. Sie stets bereit, Fünfe gerade sein zu lassen. Er liebte ihr Talent und war immer gewillt, sich mit Umsicht und Sensibilität in den Dienst ihres Talents zu stellen. Nie war Judy Garland schöner als in *MEET ME IN ST. LOUIS*, nie fürsorglicher, wenn sie für ihre kleine Schwester «Have Yourself a Merry Little Christmas» singt. Die Ehe dauerte von 1945 bis 1951, schon bei den Dreharbeiten zu *THE PIRATE* hatten sie sich voneinander entfremdet – was man dem Film nicht anmerkt. Das Wichtigste aber: Sie sind die Eltern von *Liza Minnelli*, die später eine eigene bemerkenswerte Karriere auf der Bühne und im Film hinlegte. Mit ihrem Vater drehte sie nur einen Film: *A MATTER OF TIME* (1976), 1987 gab sie in der Fernsehdokumentation «Minnelli on Minnelli: Liza Remembers Vincente», gedreht von Richard Schickel, Auskunft über ihn.

Minnellis wohl bekanntester Film ist *AN AMERICAN IN PARIS*, mit den Songs von *George und Ira Gershwin*. Er gewann fünf Oscars, darunter die für den Besten Film und für das Beste Drehbuch von *Alan Jay Lerner*. «I Got Rhythm» singt Gene Kelly programmatisch, um später mit *Leslie Caron*, bei «Love Is Here to Stay», an den Ufern der Seine einen bezaubernden, intimen pas-de-deux zu tanzen. Selten wurde die Anziehung von Mann und Frau mit Zuneigung, leichten Zweifeln und kleinen

1 Cyd Charisse und Fred Astaire in *THE BAND WAGON* (1953); 2 Nanette Fabray, Fred Astaire und Oscar Levant in *THE BAND WAGON*; 3 Cyd Charisse und Gene Kelly in *BRIGADOON* (1954); 4 Gene Kelly und Leslie Caron in *AN AMERICAN IN PARIS* (1951); 5 *SOME CAME RUNNING* (1958); 6 *GIGI* (1958)



Fluchtbewegungen tänzerisch so perfekt dargeboten. Das abschließende Ballett ist eine einzige Tour de Force, die wohl berühmteste Tanzsequenz der Kinogeschichte. Vom Steptanz bis zum Ballett ist hier alles möglich, während französische Kunststile, vom Impressionismus bis zum Surrealismus, die Atmosphäre in Paris bestimmen. Als Angsttraum, in dem es um Verlust und wachsenden Schmerz geht, ist dieses Ballett in der Kino- und Musical-Geschichte einzigartig und Minnellis grösste Leistung. Darüber wird ein anderer Traum des Films fast vergessen: Oscar Levant, Gene Kellys schlagfertiger Kumpel, liegt auf dem Bett und träumt davon, in einem Orchester alle Instrumente zu spielen und sogar einer der Zuhörer zu sein, der viel zu laut seine Begeisterung äussert. Allmachtsphantasie oder Versagensangst? Wunsch- oder Alptraum? Welch beredete Ambivalenz ist in dieser Szene verborgen.

Und dann, 1953, *THE BAND WAGON*, vielleicht Minnellis bestes Musical und – nach einem Drehbuch von Betty Comden und Adolph Green, mit Songs von Arthur Schwartz und Howard Dietz – die Apotheose des Backstage-Musicals. Fred Astaire spielt darin den abgehalfterten Tänzer Tony Hunter, der ein Comeback am Broadway versucht. Doch schon bei der Ankunft in New York die erste Irritation: Die vielen Reporter warten nicht auf ihn, sondern auf einen neuen Star – Ava Gardner. Zwanzig Jahre, nachdem Astaire in *DANCING LADY* sein Filmdebüt gegeben hatte, gibt ihm Minnelli die Gelegenheit, seine Karriere zu resümieren und ihn trotzdem in einer seiner schönsten Rollen zu zeigen. Jack

Buchanan spielt einen manischen Regisseur, der eigentlich die Faust-Legende inszenieren will, sich aber nun in seichtere Gewässer begeben muss: «I Guess I'll Have To Change My Plan» singt er zusammen mit Astaire, und vielleicht ist diese Kluft zwischen Hochkultur und Showbusiness auch der Zwiespalt, in dem Minnelli sich stets befand. «That's Entertainment» beschliesst denn auch, quasi als Zusammenfassung und Essenz, den Film. Minnelli unterstreicht dabei noch einmal den Unterhaltungsanspruch, dem er sich schon mit «Be a Clown» aus *THE PIRATE* verpflichtet fühlte, und liefert gleichzeitig ein Gegenstück zu *THERE'S NO BUSINESS LIKE SHOW BUSINESS* von Walter Lang aus dem folgenden Jahr. Und in der Tat: *THE BAND WAGON* ist Unterhaltung im besten Sinne, von Astaires energiegeladene «A Shine On Your Shoes» über das frenetische «Triplets» (bei dem Astaire, Buchanan und Nanette Fabray sich in Babys verwandeln) bis zum bereits erwähnten «Girl Hunt Ballett», eine Mickey-Spillane-Persiflage mit phantasievollem Set Design und einer aufregenden Cyd Charisse (in ihrer ersten Hauptrolle), die mit ihrer erotischen Ausstrahlung Gefahr und Dominanz in ihren Tanz einbrachte.

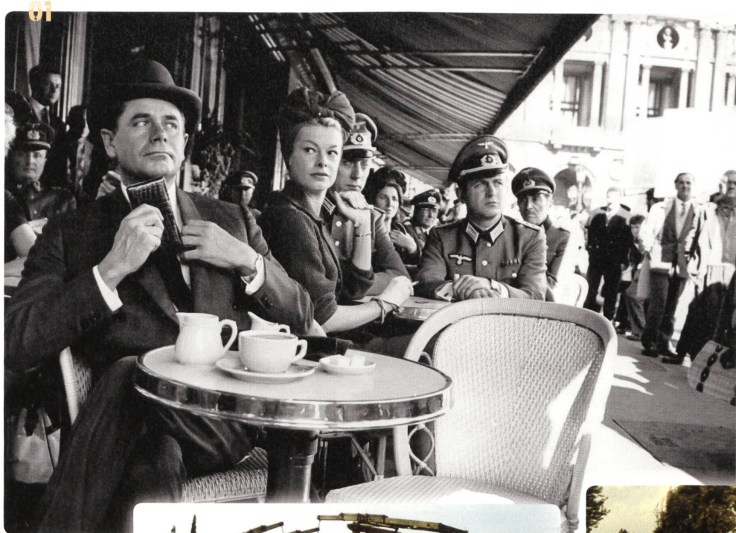
Kritik erntete Minnelli für das Musical *BRIGADOON* (1954), das im schottischen Hochland spielt, allerdings mit viel Aufwand und beeindruckendem Set Design komplett im Studio entstand – für viele Filmjournalisten Anlass, Künstlichkeit und Leblosgigkeit des Films zu beklagen. Schon wieder eines dieser Missverständnisse, die einem so häufig

bei der Beschäftigung mit Minnelli begegnen. Der Grund für den Studio-Aufbau ist denkbar banal: Minnelli hatte wegen des regnerischen Wetters in Schottland aus praktischen Gründen das Studio bevorzugt. Trotzdem hat er *BRIGADOON* seinem eigenen Universum anverwandelt und sein Lieblingsthema des Traums fast schon prototypisch herausgearbeitet. *BRIGADOON* – das ist kein Film mehr mit einer Traumscene, sondern ein einziger Traum, in dem die Protagonisten gefangen sind. Mehr noch: «*BRIGADOON* – 1954 – das ist der Film, das ist das Kino schlechthin. Ein schottisches Dorf, Jahrhunderte alt, die rätselhafte Cyd Charisse, ein im MGM-Studio aufgebautes Totenreich: Traumfabrik. Nur kurz, von Zeit zu Zeit, darf diese vergangene Welt auftauchen, dürfen ihre Menschen wieder leben. Gene Kelly gerät in diesen aseptischen Ort. Er verwandelt sich ihm an. Der realistische Yankee wird Teil eines Mausoleums», schrieb Ulrich Kurowski 1986 zum Tode Minnellis. Eigentlich können Mann und Frau, getrennt durch Märchenwelt und Realität, gar nicht zusammenkommen. Und vielleicht existieren die ideale Frau und die perfekte Romanze nur in einer Traumwelt. Aber: «If you really love someone deeply enough, anything is possible» – das ist der zutiefst romantische Gedanke, der *BRIGADOON* zum Happyend führt. Zwei verschiedene Welten, Wirklichkeit und Imagination, sind eins geworden. «Die Vielheit der Welten ist Minnellis erste Entdeckung, sie bestimmt seine astronomische Position im Kino» schreibt Gilles Deleuze und bestimmt den Tanz als einzigen Zugang zu der jeweils ande-

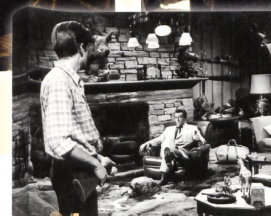
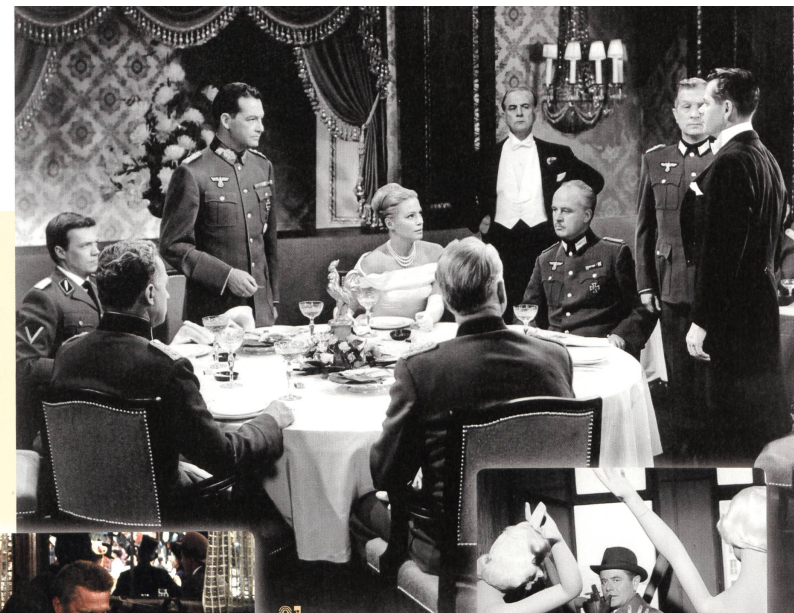
ren Welt. Dabei muss er wohl an den Höhepunkt «The Heather on the Hill» gedacht haben: Gene Kelly hebt, ja erhöht Cyd Charisse mit Grazie und Eleganz, während die Breitleinwandkamera das Paar mit fließenden Bewegungen verfolgt.

Seinen einzigen Oscar, nach einer Nominierung für *AN AMERICAN IN PARIS*, erhielt Minnelli für *GIGI* (1958), der noch acht weitere, darunter den für den Besten Film, gewann. Leslie Caron spielt darin, basierend auf einer Geschichte von Colette, ein Mädchen, das im Paris des Fin de siècle zur Kurtisane ausgebildet werden soll. Phantasievolles Setting, detailfreudige Kostüme, perfekte Darsteller und der schwungvolle, lebhaft Score von Lerner & Loewe machen auch dieses Minnelli-Musical zum Genuss. Und wenn Maurice Chevalier «Thank Heaven for Little Girls» singt, blitzt noch einmal sein schalkhafter Hedonismus aus den frühen Lubitsch-Musicals auf.

Mit dem Namen Minnellis verbinden sich vor allem Musicals, die allerdings nur ein Drittel seines Gesamtwerks ausmachen. Unvermeidliche Folge: Seine Komödien, vor allem aber seine Melodramen gerieten aus dem Fokus der Öffentlichkeit und blieben ohne Erfolg. Das ist bedauerlich, denn *SOME CAME RUNNING* etwa, entstanden nach dem autobiographischen Roman von James Jones, ist eines der verstörendsten, vielschichtigsten Werke des Genres überhaupt. Frank Sinatra spielt darin den mutlosen Schriftsteller Dave Hirsh, der wie ein verlorener Sohn aus dem Krieg in seine Heimatstadt Parkman, Illinois, zu-



1 Glenn Ford in THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (1962); 2 Kirk Douglas in LUST FOR LIFE (1956); 3 SOME CAME RUNNING (1958); 4 HOME FROM THE HILL (1960)



rückkehrt. Zu Beginn des Films sehen wir ihn schlafend im Überlandbus. Aber die laute, dissonante und unbequeme Musik von Elmer Bernstein legt sich beunruhigend über die Bilder und gibt so eine Stimmung vor, die den Film nicht mehr verlassen wird und schon einen Ausblick gibt auf das tragische Ende. Hirsh hat eine Hure mit Herz, umwerfend dargestellt von Shirley MacLaine, im Schlepptau, die sich schwärmerisch an ihn hängt. Von seinem neureichen Bruder, gespielt von Arthur Kennedy, wird er allerdings verachtet. Immerhin lernt er durch ihn die verklemmte, prinzipientreue Schullehrerin Gwen French (Martha Hyer) kennen, die ihn in seinen Schreibemühungen unterstützt. Der Minnellische Konflikt erscheint hier in seiner reinsten Form. Frank Sinatra steht nicht nur zwischen zwei Frauen, die sich äusserlich durch Kleidung, Haarschnitt, Make-up und Benehmen unterscheiden und gegensätzliche Formen der Liebe verkörpern, er steht auch zwischen zwei Männern, die unterschiedliche Lebensstile repräsentieren: sein selbstgefälliger, erfolgsverwöhnter und heuchlerischer Bruder und Dean Martin als sorgloser Spieler, der ein aufregendes Leben mit schnellem Sex und leicht verdientem Geld verspricht. Es geht aber auch um den Kampf eines Mannes um seine Kunst und mit dieser Kunst auch um die Rettung seines Lebens.

Minnelli überrascht durch aufregende visuelle Ideen, die immer auch Auskunft geben über die Personen, bevor auch nur ein Dialogsatz fällt. So verweist das Neonlicht über Arthur Kennedys Juwelierladen

darauf, dass er selbst ein Blender ist, der nicht einmal seinen eigenen moralischen Massstäben genügt. Bei der Tanzszene in einem Lokal beherrscht Minnelli den Innenraum mit langen Einstellungen und in die Tiefe gestaffelten Bildern, die es erlauben, dass sich die Figuren immer wieder neu formieren. Bunte Lichter über Hotels und Schnapsläden und blinkende Jukeboxen und Flipper locken in ein verführerisches Nachtleben, das sich im Höhepunkt des Film mit feuerrotem, höllengleichem Hintergrund, trunkenen, pechschwarzen Schatten, zuckenden Lichtblitzen und drehenden Karusselllampen in einer eleganten Kamerafahrt entlädt. Mörder, Opfer und Helfer werden virtuos fließend gegeneinander geschnitten, bis schliesslich Pistolenschüsse Elmer Bernsteins verstörende Musik, die wir noch vom Anfang kennen, unterbrechen. Minnelli schnappt hier förmlich über, spektakulär, grell und exzessiv deckt er Betrug, Eifersucht, Liebe und Leidenschaft der kleinstädtischen Mittelklasse auf. Umso schöner, beiläufiger und anrührender wirkt darum die kleine Geste, die den Film beschliesst: Dean Martin nimmt endlich seinen Hut ab, den er die ganze Zeit getragen hatte, und die Kamera schwenkt auf den ruhigen Fluss, der sich von den tragischen Ereignissen unbeeindruckt zeigt und so fließen wird wie immer.

In HOME FROM THE HILL, basierend auf dem Roman von William Humphrey, spielt Robert Mitchum den texanischen Patriarchen Wade Hunnicutt, der sich seiner zahlreichen Affären wegen von seiner Ehefrau entfremdet hat. Sein Sohn Theron ist ihm viel zu sensibel

und verträumt, seinen unehelichen, tüchtigen Sohn Rafe hat er nie anerkannt und darum in eine Hütte auf seiner grossen Ranch abgeschieden. Das Drama kommt in Gang, als Hunnicutt Theron der Obhut seiner Frau entreisst und ihn zwingt, einen tollwütigen Eber zu erlegen. Wenn der Junge erschöpft, aber glücklich neben dem toten Tier liegt, ist er zum Mann geworden. Als Theron erfährt, dass Rafe sein Bruder ist, und dann auch noch des zweifelhaften Rufes seines Vaters gewahr wird, beschliesst er, ein eigenes Leben zu führen. Minnelli legt hier grossen Wert auf das Dekor, das die Hauptfigur förmlich blossstellt: It's a man's world! Schon Hunnicutts Arbeitszimmer weist ihn als Macho ohne gleichen aus: Gewehre und Geweihe an den Wänden, lauernde Hunde, eine Bierbar und schwere, rote Ledersessel, die eher Macht denn Gemütlichkeit signalisieren. Die Wildschweinjagd, in parallelen, atemberaubenden und dynamischen Schienenfahrten aufgenommen, ist pure Bewegung – die Essenz des Kinos. Minnelli beherrscht auch hier virtuos den Raum und nutzt bewundernswert die Weite des Cinemascope-Formats.

Eine weitere extreme Kinoerfahrung ist THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE, ein Remake des Valentino-Films von 1921, verlegt in die Zeit des Zweiten Weltkriegs. Nun hat Minnelli aber weder Western, Gangsterdramen oder gar Kriegsfilm inszeniert. Darum gibt Gilles Deleuze in seinem ABÉCÉDAIRE zu bedenken: «IN THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE stellt Minnelli den Krieg nicht als Krieg dar (sonst

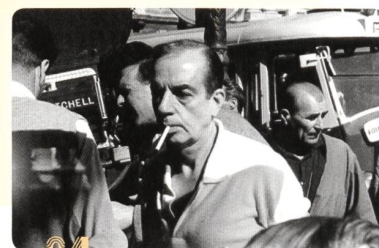
wäre es kein Minnelli), sondern als Alptraum.» Als Alptraum in Rot, das sogar die schwarzweissen Newsreels vom wahren Kriegsgeschehen durchdringt. Der Film erzählt die Geschichte einer Familie, deren Mitglieder sich plötzlich auf verschiedenen Seiten, Nazis und Widerstandskämpfer, wiederfinden. Dabei im Mittelpunkt: Glenn Ford als Sohn eines französischen Vaters, der in Paris seinem hedonistischen Lebensstil frönen will, aber durch seine Schwester und vor allem durch Ingrid Thulin als Frau eines inhaftierten Widerstandskämpfers zur Mitarbeit in der Résistance bewegt wird. Minnelli nutzt auch hier wieder, unterstützt von Milton Krasners eleganten, schwerelosen Kamerafahrten, jede Möglichkeit für atmosphärische Cinemascope-Bilder, von der überschäumenden Lebensfreude bei einer Feier auf einer argentinischen Ranch über nebelverhangene Seine-Ufer im besetzten Paris bis zum Showdown in der Normandie. Cinemascope ist darüber hinaus die ideale Rahmung für die vier Reiter (Eroberung, Krieg, Pest, Tod), die wie Geister über die Leinwand schweben und sie symbolisch erschüttern und alles zu verschlingen drohen.

Zwei Dramen Minnellis, nämlich THE BAD AND THE BEAUTIFUL und LUST FOR LIFE (1956) loten das Verhältnis Kunst – Leben/Erfolg/Liebe aus. Vincent van Gogh ist in LUST FOR LIFE, basierend auf Irving Stones Biografie, ein selbstzerstörerischer, manischer Künstler, der durch seine übergrosse Sensibilität und die Wucht seiner künstlerischen Visionen am Leben und an der Liebe scheitert. Mit zunehm-

1 Gene Kelly und Leslie Caron in AN AMERICAN IN PARIS (1951); 2 Kirk Douglas und Lana Turner in THE BAD AND THE BEAUTIFUL (1952) 3 Lana Turner in THE BAD AND THE BEAUTIFUL; 4 Vincente Minnelli bei Dreharbeiten; 5 Fred Astaire und Cyd Charisse in THE BAND WAGON (1953)

2425

FILMBULLETIN 5.11 KINOMAGIE



mender Isolation werden die Farben immer kräftiger, leuchtet das Gelb immer heller. Im Gegensatz dazu steht der rücksichtslose, aber geniale Produzent Jonathan Shields (ebenfalls dargestellt von Kirk Douglas) in *THE BAD AND THE BEAUTIFUL*, vielen Cineasten zufolge einer der besten Filme über das Filmgeschäft. Shields ist ein Produzent, der alles und jeden (auch sich selbst) seiner Kunst (also dem Film) unterordnet und darum die Talente anderer zwar zielsicher zusammenführt, aber auch gnadenlos ausbeutet. Der Zuschauer sieht Shields, für den Val Lewton, aber auch David O'Selznick Pate gestanden haben sollen, aus der Sicht dreier seiner Opfer: eines Regisseurs, einer Schauspielerin und eines Autors. «So geht van Gogh an der Endlichkeit seiner eigenen Belastbarkeit zugrunde, der Held von *THE BAD AND THE BEAUTIFUL* an der notwendigen Zerstörung, am Verschleiss der Menschen um ihn herum. Diese Menschen leben davon, ihren Wahnsinn zu Erfolg zu machen; das bedeutet: der Erfolg ist der einzige mögliche Weg zur Abwehr des Wahnsinns», schreibt Georg Seesslen.

Ein wenig unspektakulär klingt Minnellis Karriere aus, *THE SANDPIPER* (1965), in dem Richard Burton als Priester und Elizabeth Taylor als Malerin sich mit ihren üblichen Manierismen beharken, kann ohne weiteres als sein misslungenster Film bezeichnet werden. Die Stimmung in Hollywood hatte sich geändert, das Studiosystem gab es nicht mehr, in Europa wurden längst andere Filme gemacht. Das ändert aber nichts an Minnellis einzigartigen Stellung im Hollywood-Kino. Seine

Filme, egal ob Musicals, Komödien oder Dramen, sind pures Vergnügen: makellos hergestellt, mit stilisierten, luxuriösen, manchmal auch nur gemalten Sets, langen, subtil aufgelösten Einstellungen, die eine flüssige, bewegliche Kamera verlangen, mit einer phantastischen Kontrolle von Licht, Farben, Formen und Bewegung, mit anspruchsvollen, persönlichen, manchmal beunruhigenden Geschichten, die von der tiefen Sensibilität des Regisseurs zeugen. Was Minnelli mehr als jedem anderen Hollywood-Regisseur gelingt: Er nimmt den Zuschauer mit auf eine Suche, sei es nach Erkenntnis oder Unterhaltung, sei es nach neuen Seherfahrungen oder Magie. Denn das ist es, wonach Minnelli stets gesucht hat, wie er Richard Schickel gestand: «A little magic in our lives.»

Michael Ranze

