

internationales forum des jungen films

berlin
25.6. – 2.7.
1972



BLANCHE

Land	Frankreich 1971
Produktion	Télépresse Films, Abel & Charton
Regie	Walerian Borowczyk
Buch	Walerian Borowczyk, nach dem Bühnenstück 'Mazepa' von Juliusz Slowacki
Kamera	Guy Durban
Schnitt	Walerian Borowczyk
Dekor	Walerian Borowczyk, Jacques d'Ovidio
Kostüme	Piet Bolscher
Musik	Originalmusik aus dem 13. Jahrhundert, ausgeführt von der Groupe des Instruments anciens de Paris unter der Leitung von Roger Cotte
Darsteller	
Blanche	Ligia Branice
Schloßherr	Michel Simon
König	Georges Wilson
Bartolomeo	Jacques Perrin
Nicolas	Lawrence Trimble
Schloßdame	Denise Peronne
Anführer der Wache	Jean Gras
Mönch	Michel Delahaye
Uraufführung	Paris, 26. Januar 1972
Format	35 mm Farbe
Länge	90 Minuten,

Inhalt

Im dreizehnten Jahrhundert lebt ein Schloßherr von hohem Rang, dessen Alter seine Würde nicht verkleinert hat, in einem abgelegenen Schloß zusammen mit seiner jungen Frau Blanche, deren Schönheit so groß ist wie ihre Tugend. Nicolas, der einzige Sohn des Schloßherrn aus erster Ehe, wacht eifersüchtig über seine Schwiegermutter, die jünger ist als er. Diese drei Menschen leben in Harmonie miteinander, in gegenseitiger Wertschätzung und Respekt. Nicolas gelingt es, seine heimliche Liebe für Blanche tief in seinem Innern zu vergraben.

Beim Empfang hoher Persönlichkeiten, die der Schloßherr zu Ehren eines kurzen Aufenthalts des Königs auf dem Schloß zu einem Ball eingeladen hat, begrüßt er seinen königlichen Gast, der ohne protokollarische Förmlichkeiten auftritt: mit einem Affen auf der Schulter, inmitten einer Leibgarde von sieben Mönchen und in Begleitung seines Pagen. In dem Augenblick, da sie ihm vorgestellt wird, verliebt sich der König in Blanche. Der ungestüme Page Bartolomeo, dessen Ruf als Verführer seiner Ankunft vorangeeilt ist, läßt ebenfalls seinen Charme spielen.

Die Gefühle, die der König Blanche entgegenbringt, sind mit Anbruch der Nacht nicht vorüber. Er versucht, sich in das Zimmer der jungen Frau einzuschleichen. Aber dabei hat er nicht mit der treuen Wachsamkeit von Nicolas gerechnet, der sich – auf alles vorbereitet – auf die Lauer gelegt hat. Er zieht auch sofort seinen Degen gegen den Besucher, den er für den Pagen hält. An der Hand verwundet, flieht der König mit maskiertem Gesicht, so schnell er kann. Durch diese Niederlage erzürnt, von der er die beschämende Wunde an der Hand zurückbehalten hat, will er das Schloß sofort verlassen. Aber der einfallsreiche Bartolomeo findet eine Lösung, um diese Abreise zu verhindern, die seinen Plänen zuwiderläuft. Um den König von den Konsequenzen seiner nächtlichen Eskapade zu befreien, zögert er nicht, sich tief in die eigene Hand zu schneiden. Jeder ist erleichtert, sogar der Affe, denn am Ende will niemand abreisen.

Am nächsten Morgen kommt es zum Skandal. Der rasende Schloßherr verlangt die sofortige Entfernung des Pagen. Der König gibt nach, nur allzu glücklich, Bartolomeo los zu werden, und gibt seinem Diener den Auftrag, dem militärischen Befehlshaber einer benachbarten Stadt einen verschlossenen Brief zu überbringen, in dem er befiehlt, seinen Pagen einzusperrn und Truppenverstärkung zu schicken, um Blanche zu entführen. Unterwegs gelangt Bartolomeo zufällig der Inhalt des königlichen Briefs zur Kenntnis. Er will Blanche sofort von der Gefahr unterrichten, die ihr droht... Es gelingt ihm, den Wachschatz des Schloßherrn zu überlisten und sich in das Zimmer von Blanche einzuschleichen, das er leer vorfindet. Aber man ist ihm gefolgt, und er muß sich im Alkoven verstecken.

Blanche hat Bartolomeos Gegenwart in ihrem Zimmer nicht bemerkt. Der Gutsherr ist vom Gegenteil überzeugt, beschuldigt seine Frau des Ehebruchs, überschüttet sie mit Beleidigungen, befiehlt ihre Festnahme und läßt den Alkoven zumauern, ohne irgendjemanden vorher hineinzulassen.

Der König ist durch Blanchés Abwesenheit alarmiert und durch das Wimmern beunruhigt, das aus dem zugemauerten Teil ihres ehemaligen Zimmers kommt, das jetzt in einen Betraum umgewandelt ist. Auf Bitten von Nicolas ordnet der Schloßherr, immer noch von der Schuld seiner Frau überzeugt, ihre Freilassung an. Die Mauer wird auf Befehl des Königs niedergerissen. Die Entdeckung des bewußtlosen Bartolomeo ruft bei Blanche Bestürzung, beim Schloßherrn Triumph und beim König, der seinen Pagen anderswo eingesperrt wähnte, Erstaunen hervor. Bartolomeo kommt wieder zu sich. Die Erklärungen, die er dem König gibt, befreien Blanche von jedem Verdacht. Trotzdem fährt der Schloßherr fort, sie zu beleidigen. Um ihn endgültig zu überzeugen, fordert Bartolomeo ein Gottesurteil. Nicolas kämpft an Stelle seines Vaters, und setzt sich absichtlich einem tödlichen Schlag aus, um die Unschuld Blanchés zu beweisen. Das Ergebnis kehrt alles um: wahnsinnig vor Schmerz beim Tod seines Sohns, macht der Gutsherr seine Frau dafür verantwortlich. Die sieben Mönche, fromm bewaffnet mit Kruzifix und Meßbuch, nehmen keinen Einfluß auf die Entscheidung des Schloßherrn, den Pagen als Gefangenen im Schloß zurückzuhalten. Der König reist allerdings nicht ab, bevor er die Zusage des Schloßherrn erhalten hat, Bartolomeo am nächsten Tag lebend freizulassen.

Von allen unbemerkt hat sich Blanche vergiftet. Durch den sinnlosen Tod dieser beiden Edlen erschüttert, rächt sich Bartolomeo und entdeckt dem Schloßherrn die reine Liebe, die seinen Sohn mit Blanche verband. Der Schloßherr, dem Wahnsinn nahe, hält sein dem König gegebenes Versprechen. Bartolomeo verläßt das Schloß lebend, aber gefesselt an ein wildes Pferd.

Zum historischen Hintergrund des Films

BLANCHE ist eine freie Bearbeitung des romantischen Dramas *Mazeppa* von Juliusz Slowacki, geschrieben und veröffentlicht 1839 in Paris.

Juliusz Slowacki, polnischer Dichter, geboren 1809 in Krzemieniec und gestorben 1849 in Paris, nahm an dem Aufstand von 1830 teil, emigrierte danach, bereiste Europa und den Orient, bevor er sich in Frankreich niederließ. Seine Werke – Dramen, lyrische und Byron verwandte Gedichte von einer oft bitteren und enttäuschten Ironie – gaben Slowacki den Beinamen 'Satan der Poesie'.

Der historische Mazeppa (1644 - 1709) wurde zum Nationalhelden, als er die Unabhängigkeit der Ukraine gegen russische Annektionsgelüste zu verteidigen suchte. Zusammen mit Karl XII. erlitt er bei Poltawa die entscheidende Niederlage gegen Zar Peter den Großen und starb im schwedischen Exil.

Gespräch mit Walerian Borowczyk

Von Gérard Langlois

Soweit ich weiß, ist dieser Film eine freie Bearbeitung von Juliusz Slowackis Stück Mazeppa, die zuerst in Polen gedreht werden sollte und dann in Frankreich entstand?

Jeder Vorwand ist gut, um einen Film zu drehen, und Sujets sind meist nur Vorwände. Ich trenne die Form nicht vom Inhalt, wohl aber von der Anekdote, was nicht das gleiche ist. Zu sagen, daß ich die Elemente des Stücks und die Beziehungen zwischen den Personen übernommen habe, scheint mir nebensächlich zu sein, weil hier nicht der Ausgangspunkt liegt. Die erste Anregung, die mich dazu bringt, einen Film zu machen, ist die Musik, ob ich sie nun im Film beibehalte oder nicht. In *Kabal* war es der Hochzeitsmarsch, in *Goto* das 11. Konzert von Händel, hier ist es Bach und die Musik des Mittelalters. Wenn ich Wert darauf lege, die Musik des Mittelalters im konkreten Sinne beizubehalten, d.h. die Herkunft der Musik zu zeigen, so deshalb, weil sie das Drama dieses polnischen Romantikers gut konkretisiert.

Aber den Kontakt zu Polen haben Sie verloren?

Es ist eher Polen, das den Kontakt zu mir verloren hat. Ich trage mein Vaterland in meinem Herzen, aber, wie Sie wissen, fühlt man das Herz überall, ebenso sehr an den Handgelenken wie an der Schläfe. Wenn ich den Film in Frankreich gedreht habe, obwohl ich bereits Drehorte in Polen besucht hatte und die Produktion ziemlich fortgeschritten war, so liegt das einfach daran, daß man Goto in Polen unter dem Vorwand, der Film sei ideologisch schädlich, verboten hat, obwohl die künstlerische Kommission ihn angekauft und die polnische Presse vor dem offiziellen Verbot gut über ihn geschrieben hat.

Danach haben offizielle Kritiker den Film sehr schlecht gefunden. (Sie sagten, Pierre Brasseur habe ein plattes und dummes Gesicht.) Das hat mich umso mehr geschmerzt, als der Film in Spanien gleichfalls verboten worden ist. Wenn ich die Transposition leicht vornehmen konnte, so deshalb, weil es sich um ein universelles Stück handelt, daß zu jeder Zeit und an jedem Ort spielen kann. Es gibt in diesem Film Elemente der Exotik, die ihn in einen Film der umgekehrten Vorrichtung verwandeln können. Das Bühnenbild kann sich ändern, aber das Wesentliche bleibt: es handelt sich um einen Film über die Treue. Natürlich mag es heute unwahrscheinlich erscheinen, daß eine Frau, die den Sohn ihres Mannes liebt, sich derartigen Qualen unterwirft. Heute wären die Hindernisse anderer Art, und das Leiden an der unmöglichen Liebe hätte nicht diese Erscheinungsformen. Aber da es sich um das Mittelalter handelt, scheinen mir diese Dinge plausibel.

Warum das französische 13. Jahrhundert statt des polnischen 17. Jahrhunderts?

Ich bin zu diesem Jahrhundert durch einen Prozeß der Eliminierung gekommen. Das französische 17., 16. und 15. Jahrhundert waren schon zu entwickelt im Vergleich zum 17. Jahrhundert

in Osteuropa. Und dann kamen auch ästhetische Gründe hinzu. Vom 14. Jahrhundert ab verbreitete sich die aus Italien gekommene kurze Mode auch in Frankreich. Die kurze Mode fiel mit den Anfängen des Barock, des nicht-Funktionellen und mit einer gewissen Degeneration zusammen. Im 13. Jahrhundert, dem Jahrhundert des Heiligen Louis, gab es dagegen noch die lange Mode, die weibliche und männliche Kleidung war ähnlich, sie war einfach und schön.

Warum haben Sie aus dem Umkreis der vielen Stücke polnischer Romantiker gerade dieses ausgesucht?

Dies ist vielleicht das am wenigsten patriotische, am wenigsten unmittelbar politische Stück, und deshalb wurde es von den Kritikern jener Zeit auch verurteilt. Es ermutigte damals die polnischen Partisanen nicht bei ihrem Kampf gegen den Okkupanten. Es war kein Werk der Propaganda, und ich glaube, daß man heute besser versteht, daß das engagierte Werk eines Künstlers nicht ein Werk der Propaganda ist.

Soweit wir wissen, stammt alles im Film von Ihnen – Dekors, Kostüme, Requisiten?

Ich weiß, daß ein Regisseur im allgemeinen ein Herr ist, der weiter nichts tut, als Schauspieler zu dirigieren. Ich bin aber zur gleichen Zeit auch ein Handwerker. Film ist für mich keine synthetische Kunst, und wenn er es geworden ist, so durch den Zwang der Entwicklung, weil eine allzu komplexe Technik Spezialisten notwendig machte. Ein Film ist keine kollektive und auch keine anonyme Schöpfung. Zufällig bin ich auch Maler, und daher kann ich die Modelle meiner Dekors entwerfen, die dann aber trotzdem von einem Chef-Dekorateur ausgeführt werden. Diese Arbeitsweise bringt es mit sich, daß für mich das kleinste Detail von Bedeutung ist, und wenn ich mich für das 13. Jahrhundert entschied, so auch deswegen, weil dieses Jahrhundert das Mittelalter besser in seiner Essenz repräsentiert, während man das Mittelalter (das 15. Jahrhundert) sonst nur in der Perspektive theatralischer Konventionen wie der des tapferen Ritters und der vornehmen Dame darstellt. Der Alkoven von Blanche ist in den Farben ebenso wie in der Anordnung der Objekte ein exaktes Gegenstück zu einem Fresko von Giotto. Meine Arbeit bestand vor allem in einem Prozeß der visuellen Läuterung. Ich habe versucht, den Gegenständen, den Kostümen eine sehr realistische Dimension zu geben. Ich habe vereinfacht, aber ohne bis zu einer theatralischen Stilisierung zu gehen, denn ich suchte gerade ein Gegengewicht zur rhythmischen Stilisierung, weil ich nämlich die zeitliche und räumliche Einheit des Stückes, den Symbolismus der Personen und eine bestimmte Übertreibung im Dialog bewahrt habe.

Von welchen persönlichen Kriterien hängt das Erscheinen eines Gegenstandes oder eines Tiers ab, wie in der Einstellung, als man den Hund am Rande des Bildfeldes vorbeigeht und sich vor der kleinen Tür niedersetzen sieht?

Beim Beginn weiß ich genau, wie mein Film sein wird. Alles ist aufgeschrieben. Die einzigen Improvisationen gibt es bei den Proben vor Beginn der Dreharbeiten, wobei mir Zufälle manchmal durchaus nützlich sind. Die Geschichte mit dem Hund kann man vielleicht so erklären: im Leben gibt es Hunde. Aber wenn Sie bei Freunden sind, dann beachten Sie wahrscheinlich den Hund nicht, denn er gehört zum Dekor. Und plötzlich, von einem bestimmten Standpunkt aus, bemerken Sie, daß er vorbeigeht, und Sie sagen sich, daß dieser Hund auch seine Welt hat, daß er irgendwohin geht, während bis jetzt nur die Leute, denen er gehört, ihn beachtet.

Sie wollen also die Konventionen des Sehens in Frage stellen?

Nachdem ich diesen Hund gezeigt habe, mußte ich ihm logischerweise folgen. Er geht an die Schwelle der Tür, weil eine Intuition ihm sagt, daß jemand, den er liebt, bedroht ist. Er will bereit sein, dieses Wesen zu verteidigen. Ich war in der Haut dieses Hundes. Es muß Ihnen aufgefallen sein, daß die anderen Hunde, die auf eine Art Polizeitätigkeit gedrillt sind, nicht seine Haltung haben.

Hat die Person des Schloßherrn in diesem Film Ähnlichkeit mit der des Gouverneurs aus Goto?

Der Schloßherr ist eine sehr naturalistische, wenig verzeichnete Figur, sie kann also banal sein, die Stärke seiner Persönlichkeit resultiert vor allem aus dem Kontrast zu den übrigen Personen, die nach bestimmten theatralischen Konventionen handeln, obwohl sie gleichzeitig vieldeutiger angelegt sind. Ist Blanche naiv oder noch unberührt? Nicolas will seinen christlichen Idealen treu bleiben, dem Vaterland und dem König dienen, aber zur gleichen Zeit wird er verzehrt von Sehnsucht nach dieser Frau, seine Liebe für sie ist tatsächlich rein sexuell. Was den Pagen betrifft, wandelt er sich vom Verführer zu einem edlen Mann, der die Ehre einer Dame retten will. Der König ist auf einer Erholungsreise. Der Schloßherr dagegen bleibt sich selbst immer gleich, und selbst wenn er schreckliche Dinge begeht, so begeht er sie doch in aller Ehrlichkeit; der Selbstmord, den er am Schluß vollzieht, erscheint ihm logisch, keineswegs als eine Tat der Feigheit oder des Wahnsinns. Er wollte die Gerechtigkeit bis zu ihrem Ende führen.

Rührt die Kälte, die in Ihrem Film herrscht, von Ihrer Auffassung der Beleuchtung her?

Zunächst möchte ich sagen, daß es sich um eine 'warme' Kälte handelt, und ferner, daß ich Beleuchtungseffekte nicht liebe, die Verwendung des Lichts zu psychologischen Zwecken zum Beispiel, wenn die Atmosphäre eines bewölkten Himmels Traurigkeit bedeuten soll usw. Ich benutze das Licht nur, um die Emulsion des Filmmaterials zu belichten. Ein Drama kann sich unter einem wolkenlosen Himmel und eine Komödie unter einem bleiernen Himmel vollziehen. Diese 'Kälte' rührt, wie ich glaube, von der Bildkomposition her, vom Fehlen aller Perspektiven, die nicht unbedingt notwendig sind (wie der Gang in dem Zimmer von Blanche), und vor allem von der Montage; die Schnittstellen in einem Film sind von extremer Wichtigkeit. Ein Film ist die Rekonstruktion der Natur, eine neue Wirklichkeit auf der Grundlage optischer Gesetze. Deshalb sind die Abkehr von der Montage und die Unkenntnis ihrer Bedeutung, wie sie vor allem von den Sowjets in den Zwanziger Jahren entdeckt wurde, ein großes Unglück.

Das heißt, Sie sind gegen die Sequenz-Einstellung?

Beide Lösungen sind möglich, aber ich ziehe die andere vor. Trotzdem wird die Sequenz-Einstellung oft in willkürlicher Weise gebraucht, um zu zeigen, daß man einen langen Atem hat. Dem Zuschauer ist das eigentlich egal, er sieht den Film nicht mit einem Chronometer. Und schließlich erhält man dann eine Art verfilmtes Theater, man fühlt die Kamera; ich ziehe es vor, wenn man die Montage fühlt. Im Extremfall kann man sagen, daß ein Film ohne Regisseur und ohne Kameramann hergestellt werden kann. Es gibt solche Fälle: ich erinnere mich an einen Kameramann, der eines Tages von einem Haifisch verschluckt wurde, während die gutgeschützte Kamera ständig weiterlief. Man hat sie wieder aufgefischt, und die von ihr aufgenommenen Bilder waren nachher sogar von höherer Qualität. Der Einwand, daß es auch eine innere Montage gäbe, trifft nicht ganz zu, denn man kann nicht alles vorhersehen, oder das Resultat wirkt knöchern. Zufälle kann man ebensowenig verwenden, etwa einen Stuhl, der umfällt. An einem anderen Ort wird der Gegenstand, der fällt, dagegen eine größere Bedeutung haben.

Welche Projekte haben Sie im Moment?

Augenblicklich mache ich Skulpturen, denn ich möchte mit meinen eigenen Händen, ohne Auftrag und ohne Einschränkungen, dreidimensionale Objekte machen. Ich tue das für meine Gesundheit, um meine Ruhe wiederzugewinnen. Diese Gegenstände sind Holzkonstruktionen, die mit klassischen Handwerkszeugen angefertigt werden, bei denen keine metallischen Elemente (z.B. Nägel) benutzt werden, die sich nur durch menschliche Kraft bewegen und die einen Ton von sich geben. Ich lege mir das Gebot der Einfachheit und der Sparsamkeit auf.

Mein nächster Film wird in unseren Tagen spielen, in einem Milieu junger Leute und in einer Umgebung, die mit Erotik geladen ist.

Les Lettres Française, Paris, 26. Januar 1972, S. 10 f.

BLANCHE oder die verbotene Liebe

Von Michel Capdenac

Manchmal – leider allzu selten – bekommt man im Film das zu sehen, was die Science-Fiction ein 'Paralleluniversum' nennt. Diese einzigartige Hypothese besteht in der Annahme, daß ein Bruch, eine Verschiebung, eine plötzliche Verrückung in der Zeit oder im Raum uns in eine Welt Einblick gewährt, die der unseren benachbart, aber sonst unseren Blicken verborgen ist, eine andere, fast zwillingshafte 'Realität', deren Unterschiede im Vergleich zu unserer Realität mehr oder weniger bemerkbar und bisweilen extremer Natur sind.

(...)

Dieses Eindringen der inneren Welt und ihrer Fantasmen in die reale Welt kann, wenn es zu einer Art Symbiose führt, im Bereich des künstlerischen Schaffens, die Anwesenheit eines dieser ungreifbaren Paralleluniversen bekunden.

Das ist der Fall bei Walerian Borowczyk, dessen sämtliche Filme bis heute - von seinen bewundernswerten Animationsfilmen an (*Jeux des anges, Rosalie, Le Théâtre de M. et Mme. Kabal*) - uns die Enthüllung und geduldige Konstruktion eines 'Paralleluniversums' erkennen lassen. Wo durch eine Reihe von arglistig vorgenommenen Verschiebungen und Verlagerungen unsere Vorstellung von der Wirklichkeit, von den gesellschaftlichen, psychologischen und politischen Phänomenen, die sie umfaßt, ständig verwirrt, in Unordnung gebracht, umgeworfen, in Frage gestellt wird durch die Sondierungen, Brüche, Erfindungen und Aufzeichnungen einer Sehweise, die so grundsätzlich neu und so doppelbödig naiv ist, daß unsere Kenntnis von den Lebewesen und den Dingen eine andere Dimension erhält. Dieses Verfahren hat auch einen Namen: die Poesie.

Jeder Entwurf Borowczyks, einmal visualisiert, scheint den Verwandlungen einer Ästhetik der Zeichnung, einer absichtlichen und mit Vorliebe surrealen Deformation der Perspektive zu unterliegen. (Man denke an *Dom*, an *Dictionnaire de Joachim*). Von einem zweidimensionalen optischen Universum kommt man augenblicklich in ein Universum mit drei oder hundert Dimensionen - wenn man auch die des Unbewußten und des Traums mitzählt - so daß die *Fiktionen* des Cineasten, obwohl sie dem Traum entspringen, und dem Absurden des Alltags, dem Schrecken oder den geheimen Ausbrüchen der Leidenschaften nachjagen, immer bildlich bestimmt sind durch einen unfehlbaren und genauen Blick.

Es sind beunruhigende Labyrinth, in die uns Borowczyk in der Gegenwart oder in der Vergangenheit entführt. Die allegorische Fabel des *Goto* betraf die Jetztzeit in der Karikatur einer gewollten Elendsmalerei, die den Alpdruck eines totalitären Konzentrationslager-Systems heraufbeschwor, bevölkert von schäbigen und grotesken Illusionen, aber auch durchweht vom Unaussprechlichen, vom Wind der Liebe und ihrer Absolutheit.

Wieder einmal wird man erstaunt und vielleicht sogar außer Fassung gebracht von seinem letzten Film *BLANCHE*, in dem die optische Komödie gleichzeitig mit der Tragödie einen Kulminationspunkt findet. Seltsamerweise liegt das 'Paralleluniversum' dieses Mal weit in der Vergangenheit. Es handelt sich um einen 'historischen Film', soweit diese Terminologie bei Borowczyk noch einen Sinn hat. Er übertrug das berühmte Drama *Mazepa* des bekannten polnischen Romantikers Juliusz Slowacki (geschrieben und herausgegeben in Paris 1839, das im 18. Jahrhundert spielt) auf den Schauplatz eines mittelalterlichen Schlosses im 13. Jahrhundert.

Man kennt eines der Themen aus *Mazepa*, das mehrere romantische Dichter inspiriert hat, insbesondere Victor Hugo (aber auch Byron und Schiller) aus einem Gedicht der *Orientales*, das ein wirklicher 'phantastischer Ritt' ist: ein eifersüchtiger Ehemann läßt den angeblichen Geliebten seiner Frau an ein Pferd binden, das ihn im Galopp durch die Steppe schleift.

"Als Mazeppa so klagend und weinend
seine Arme, seine Füße, seine Flanken,
die ein Säbel streifte,
alle seine Glieder gebunden sah,
auf ein stürmisches Pferd, ernährt mit Seegräsern,
das dampfte und aus seinen Nüstern Feuer stieß,
und Feuer aus den Funken seiner Hufe..."

Aber das ist nur ein Epilog zu einem Drama, dessen Details und Abschweflungen der Cineast weit weniger zur Anschauung bringt als sein tieferes Wesen, seine gereinigte Architektur, ohne daß dadurch im mindesten der romantische Akzent des Stückes verlorengehe. Borowczyk folgt einer modernen Disposition, einem modernen Stil und einer modernen Vision, die Slowacki nicht verraten, aber durch die Freiheit der Bearbeitung eine Universalität der Geltung entstehen lassen, die oft an Shakespeare erinnert.

Das ist die würdigste Ehrung, die der Pole Borowczyk einem Klassiker der Literatur seines Ursprungslandes darbringen konnte, dessen Werk er in seinen ungewöhnlichsten Resonanzen und seinen grellsten Tönen auf perfekte Weise assimiliert hat. Nichtsdestoweniger resultiert aus dieser Begegnung ein so absolut persönliches Werk, das so wenig auf den Code der 'historischen Rekonstruktion' einer Erzählung oder eines Theaterstücks bezogen ist, daß *BLANCHE* zunächst durch den Unterschied zu all dem existiert, was in einem mehr oder weniger analogen Genre bereits gemacht wurde; durch seine Art, am *Rande zu stehen*, und dadurch, daß hier in einer unvergleichlichen Tonart die Schönheit mittelalterlicher Romane, *Tristan und Isolde* zum Beispiel, neu erfunden wird; durch eine wagemutige Stilkomination, die selbst aus den Anachronismen Gewinn schöpft, um ein Sujet glaubhaft, verzaubernd, unglaublich *filmisch* darzustellen, das in anderen Händen ein unmögliches Melodram geblieben wäre. (...)

Ein König (Georges Wilson), sein Page (Jacques Perrin) und die Gruppe der Mönche, die sie begleitet, sind die Gäste eines alten, autoritären Schloßherrn (Michel Simon), der eifersüchtig über die Tugend seiner allzu hübschen, allzu jungen Frau (Ligia Branice) wacht, die er in zweiter Ehe geheiratet hat. Man weiß, was nun kommt. (Es gehört zur Folklore, es ist die *Geschichte des Herrn von Framboisy*). Schon bald wird die Tugend der schönen Dame bedroht von der Begierde des Königs, den Intrigen des Pagen, aber auch und vor allem durch die heimliche Leidenschaft, die der Sohn des Schloßherrn (Lawrence Trimble) für die Frau hegt, die er 'seine Mutter' nennt und die seine Gefühle nicht indifferent lassen, die bis zum Wahnsinn zerrissen ist zwischen der unwiderstehlichen Zuneigung zu ihrem Stiefsohn und ihrem Willen, die Gesetze der Ehre, der ehelichen Treue nicht zu verletzen und nicht die Rache des eifersüchtigen und argwöhnischen Vaters auf den Unglücklichen zu lenken.

Die Intrigen, die wütende Eifersucht, die Verwechslungen, die Zweideutigkeiten der 'höfischen Liebe' (die den Elan der Sinne zum Verbrechen oder zur Sünde machen), der Keuschheit, Entfremdung oder Heuchelei begleiten das Hin und Her einer Tragödie im geschlossenen Raum. Mit ihren phantastischen Wendungen, ihren Spielen, die das Gegenteil von Theater sind (der eingemauerte Page, das Duell, die Einmischung der Mönche, verkleideter 'Gorillas' mit ihren Meßbüchern, in denen Dolche verborgen sind), mit ihren Hekatomben und Vergiftungen, steigert sie sich zu einem magischen und blutigen Ritual der Leidenschaft, das noch verschärft wird von der maskierten oder frustrierten Begierde, von der Schizophrenie, von der Rache und dem Absurden, und das die verbotene Liebe unerbittlich zum Tode verurteilt.

Uralte ewige Themen, sicher, die jedoch eben durch diesen Sinn für das mimische und plastische, ohne Unterlaß stilisierte Ritual, der Borowczyk eigen ist, transformiert werden, modelliert durch sein permanentes Streben nach Ellipsen, nach Einfachheit, nach *Verschiebung*: Die Schauspieler geben sich den Anschein, falsch zu spielen, aber das ist Absicht, und was letzten Endes triumphiert, sowohl bei Michel Simon als auch bei Jacques Perrin, Wilson und Ligia Branice, ist eine andere Form des *Natürlichen*, ein Lyrismus zweiten Grades, entwickelt aus Vibrationen und Dissonanzen, die eine gewollte Distanzierung schaffen; Michel Simon

im pathetischen Verfall, Ligia Branice in der Raserei einer süßen und verletzten Ophelia sind übrigens wirklich sublim.

Ich sprach von der Art und Weise, wie sich der Cineast die Anachronismen zunutze macht. Sie tritt auf verschiedenen Ebenen zutage: die Musik (Originalmusik aus dem 13. Jahrhundert) ist sehr schön, aber auch ein Fragment aus den *Carmina Burana* von Carl Orff ist zu hören.

Die Dekoration ist der Malerei des Quattrocento und hauptsächlich der Giottos nachempfunden, aber man könnte auch an gewisse flämische Werke, an Hieronimus Bosch (Die Gaukler z.B.) denken. Aber wenn auch das Raffinement der Bildkomposition und die erfinderische Geometrie der Montage, die jede überflüssige Präziosität, jede 'Manierismus' ausschließen, die Personen in die Welt der gelehrten Illuminationen eines verschwenderisch ausgestatteten 'Stundenbuches' zu versetzen scheinen, so zögert Borowczyk dennoch nicht, in diesen Zusammenhang seine persönlichen Phantasien, seinen Humor (die Zimmer, in denen der Affe herumläuft, das Erscheinen des Zwergs) und seine Vision eines surrealistischen Kalligraphen einzubringen, die wiederum an die Malerei von Magritte oder Labisse erinnert – ohne daß der geringste Bruch in diesen vollkommenen und zusammenhängenden Kompositionen entsteht, in denen dumpfe Farben dominieren, Grün- und Grautöne, die Schwermut verwelkter Blätter, eine Poesie, die visuell vermittelt wird durch die Gegenstände und die Überraschungen einer gedämpft geschmeidigen und präzisen Kameraführung.

BLANCHE ist das exzeptionell gelungene Werk eines Künstlers, für den der Film die Offenbarung einer neu entstehenden Schreibweise ist, die den Blick ins Jenseits der Erscheinungen leitet und organisiert. Eine Schreibweise, die der Besessenheit seiner Figuren gleicht. Ihre Schrecken, ihre Zerrissenheit, die Komödie, die sie spielen und die mit ihnen gespielt wird, die Illusionen, die sie sich vormachen, sind nicht nur Objekte der Beobachtung oder der falschen Theatralik, sondern Materie eines Traums, der ganz plötzlich Realität des Begehrens wird, ohne sein Mysterium zu verlieren, ist konkrete Poesie der gelebten Verirrungen, ohne seine Aura, seine Tiefe und seine Verästelungen zu verlieren.

Michel Capdenac, *Blanche ou l'amour interdit*, in: *Les Lettres Françaises*, Paris, 26. Januar 1972, S. 8 f.

Zur Person

Walerian Borowczyk, geboren in Polen, studierte Malerei an der Kunstakademie von Krakau. Widmet sich dann der Malerei und Lithographie. Entwurf von Filmplakaten. Lebt seit 1958 in Paris. Autor von mehr als dreißig Kurzfilmen, die auf zahlreichen Festivals Preise erhielten.

Filme:

1. Kurzfilme

Zwischen 1947 und 1965 realisierte Borowczyk eine Reihe von Filmen sehr kurzer Dauer (zwischen 15 Sekunden und 2 Minuten Länge): *Strip Tease*, *Etendard des Jeunes*, *Le Magicien*, *La Tête*, *La Foule*, *Les Stroboscopes*: *Magasins du XIXe siècle*, *L'écriture*, *Les Bibliothèques*, *Les Ecoles*, *La Fille sage*, *Le Musée*; *Le petit poucet*, den Vorspann des Films *Les Félines* von René Clément, Vorspann und Trailer des Films *La Vie de Château* (*Das Leben im Schloß*) von Rappeneau

2. Kurzfilme längerer Dauer (zwischen 6 und 15 Minuten):

Augustmonat (1946), *Lebendige Photographien* (1954), *Atelier von Fernand Léger* (1954), *Der Herbst* (1955), *Es war einmal* (1957), *Belohnte Gefühle* (1957), *Dom* (*Das Haus*, 1958), *Die Schule* (1958), *Les Astronautes* (1959), *Le Concert* (1962), *Holy Smoke* (1963), *Encyclopédie de Grand-Maman* (1963), *Renaissance* (1963), *Les Jeux des anges* (1964), *Le Dictionnaire de Joachim* (1965), *Rosalie* nach Guy de Maupassant, (1966), *Gavotte* (1967), *Dyptique* (1967)

3. Lange Filme

Le Théâtre de Monsieur et Madame Kabal (1967), *Goto ile d'amour* (*Gctc*, *Insel der Liebe*, 1968), *BLANCHE* (1971)