

Blick auf die Leinwand

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **5 (1952-1953)**

Heft 22

PDF erstellt am: **09.08.2024**

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.

BLICK AUF DIE LEINWAND

Die Sonne scheint wieder (Wait till the sun shines, Nellie)

Produktion: USA, Fox.
Regie: H. King.

ms. Es lohnt sich, auf diesen amerikanischen Film, der sich ganz im Rahmen des Hollywooder Durchschnitts bewegt, etwas näher einzugehen, und zwar deshalb, weil der Film symptomatisch ist für eine bestimmt geartete Filmroutine der Amerikaner. Inszeniert wurde der in Technicolor gedrehte Streifen von Henry King, der als Regisseur einen bekannten Namen hat, aber von Film zu Film beweist, daß er ein Fabrikationsregisseur geworden ist. Wir sagen: geworden, denn Henry King war dies nicht immer, und in Fällen, wo es ihm aufgegeben ist, künstlerische Zwischenzeitigkeit und Subtilität zu haben, tut er dar, daß er diese besitzt. Erst vor kurzem konnten wir darauf hinweisen, daß Henry King als einer der vier Regisseure, die «Karussell des Lebens» schufen (nach Novellen von O. Henry), seine formale Könnerschaft in der novellistischen Kurzform bewiesen hat: Dort mußte er bis aufs Aeüßerste verdichten, und so vermochte er zu überzeugen.

In diesem neuen Film nun ist der Raum, innerhalb dem er Regie führen kann, nicht zeitlich beschränkt, er hat einen ganzen abendfüllenden Streifen vor sich und holt daher breit aus. Damit fällt jegliche künstlerische Verdichtung. Der Film versandet in der Langsamkeit seines als episch ausgegebenen Flusses und vermag durch nicht eine Einstellung, durch nicht ein bildliches Detail zu fesseln.

Dazu kommt, daß die Geschichte, die er erzählt, selbst in ihrer Weise symptomatisch ist für Hollywood. Es ist die Geschichte einer amerikanischen Stadt, die vor fünfzig Jahren noch ein kleiner Flecken war und seither zu einer Stadt mittlerer Größe herangewachsen ist. Erzählt wird die Entwicklung dieser Stadt im Spiegel der Geschichte einer Familie, der Familie des ersten Barbiers dieser Stadt, eines braven, biedereren und strebsamen Mannes. Er ist der Inbegriff bürgerlicher Wohlstandigkeit und eifrigen Strebens um Ansehen und fundierten Lebensbesitz. Seine junge Frau aber, begierig, fashionables Leben zu erfahren, verläßt ihn, fährt nach Chicago, kommt bei einem Eisenbahnunglück um; soweit hat das Schicksal dieses Mannes Anklänge an den Roman der Familie Bovary. Sein Leben geht weiter, die Sonne scheint nach jedem Ungemach, das die Familie heimsucht, von neuem. Die Tochter verkörpert die Linie der wohlhabenden Bürgerlichkeit, die sich in den kommenden Generationen fortsetzt und die Ehre der amerikanischen Stadt, des amerikanischen Volkes ausmacht. Der Sohn gerät auf die schiefe Bahn, wird als Gangster niedergeschossen: Die Entwicklung der Stadt ist auch eine Entwicklung in die Kriminalität, in das Böse. Aber das Böse dauert nicht, das Gute siegt immer: Man ist anständig und kann anständig bleiben, es gibt keine Solidarität der Braven, und das Unrecht, das einer tut, die Schuld, die einer begeht, müssen sich immer wieder überstrahlen lassen von der Sonne der Lebenszufriedenheit, die in die Herzen jener sich senkt, die das Wohlbeschaffene getan haben. In diesen Filmen huldigt Hollywood einem Optimismus, der sträflich ist, weil er sich in keinem Augenblick wirklich erschüttert fühlt, auch wenn er gelegentlich des Bösen ansichtig wird. Dieser Optimismus, der sehr bald in der Satttheit billiger Beruhigung endet, ist es, der uns Europäer so oft wenig Vertrauen amerikanischer Wirklichkeitsgesinnung gegenüber hegen läßt. Und eben in diesem Sinne ist der Film — stellvertretend für eine Vielzahl anderer — ein Symptom.

Der Verlorene

Produktion: Deutschland.
Regie: Peter Lorre.

ms. Der Schauspieler Peter Lorre, einst Mitglied am Zürcher Schauspielhaus, dann Filmdarsteller in Deutschland und seit 1933 der inkarnierte Typus des manischen Verbrechers im amerikanischen Film, ist nach Deutschland zurückgekehrt. Hier hat er einen Film gedreht, dessen Drehbuch er selber schrieb, dessen Regie er führte und in dem er die Hauptrolle innehat. Der Film ist ein deutscher Film: Als solcher hält er mit ganz wenigen anderen die Spitze in der gegenwärtigen deutschen Filmproduktion. Seiner Art nach aber ist er ein amerikanischer Film: Und als solcher gehört er in die Reihe durchschnittlich gekonnter Kriminalreißer. Dabei ist nicht zu verkennen, daß «Der Verlorene» inhaltlich und tendenzmäßig ein Experiment darstellt, das wir als eine Aussage — oder besser: als den Versuch einer Aussage — über die deutschen Verhältnisse ernst zu nehmen verpflichtet sind. Der Inhalt ist in kurzen Zügen dieser:

Ein Arzt, verraten in seiner Liebe zu einer jungen Frau, wird zum Mörder an ihr; der Mord, von dem er glaubt, er habe ihn zufällig, aus Rachetrieb des Enttäuschten begangen, ist in seinem Blut angelegt: Das merkt er, als es ihm immer wieder dazu treibt, Frauen zu erdrosseln. Es kommt über ihn mit dämonischer Macht, und er ist wehrlos. Aber er hat das Bewußtsein, ein Verbrecher zu sein, er fühlt Schuld

und schreit nach Gerechtigkeit. Es ist Krieg, und da nun Tausende sterben, bleibt auch der Tod derer, die er hinhaltet, ungesühnt. Er lebt weiter, sich selbst zur Qual und zum Ekel, er tut Dienst als Arzt in einem Flüchtlingslager, heilt und pflegt die Wunden der Nachkriegszeit, so gut es in seinem ärztlichen Vermögen steht, immer gepeinigt, immer von der Erinnerung gehezt. Da begegnet er im Lager einem anderen Arzt: Dieser war einmal sein Mitarbeiter, hatte sich in den ruchlosen Dienst des nazistischen Regimes gestellt, war Mörder geworden an ungezählten Menschen, nicht ein Mörder aus Besessenheit, aus Krankheit des Geistes oder der Seele, sondern aus kalter Berechnung, und jeder, den er getötet, vergaß er, keiner belastete sein Gewissen. Die Begegnung der beiden Männer in der dunklen Baracke des Lagers führt zur letzten Aussprache: Was sie erlitten und was sie leiden machte rollt in rückgeblendeten Sequenzen ab, und als die unfreiwillige Beichte der beiden Mörder zu Ende ist, da erschießt der Frauenmörder den anderen, rächt so die Hunderte, die jener kaltblütig hingemordet hat, und stirbt dann selbst, unter den Rädern einer Lokomotive.



Peter Lorre als krankhaft verbrecherischer Arzt, der am Schluß den Tod zwischen den Schienen sucht.

Peter Lorre hat zweifellos ein Experiment gewagt: Er wollte, auf dem Hintergrund des Krieges und der Nachkriegszeit in Deutschland, auf dem Hintergrund des Verfalls von Recht und Moral, des Einsturzes von Häusern und Städten unter dem Hagel der Bomben, die Typen des Mörders einander gegenüberstellen: den Mörder aus krankhaftem Trieb, der um seine Schuld weiß und nach Sühne verlangt, aber zu schwach ist, diese Sühne wirklich durchzusetzen, und den Mörder aus politischem Dogmatismus, aus der Kaltherzigkeit des Terrors, den tausendfach bezugten Mörder unserer Tage. Das Zwiegespräch der beiden Mörder versucht, Abgründe des modernen Lebens aufzudecken, die Abgründe der Rechtsentwurzelung, der Verlotterung des Gewissens, der Ehrfurchtslosigkeit vor dem Dasein. Gelingt dies? Wir wagen nicht, ja zu sagen. Das Tiefere, das Menschliche, das der Film in Darstellung des Unmenschlichen aussagen möchte, wird überdeckt von einer Atmosphäre des Gruseligen, des Düsternen und des Unheimlichen, die ganz selbstzweckhaft wirkt und bald vergessen läßt, um was es im Filme eigentlich geht. Diese Atmosphäre des Unheimlichen aber ist es gerade, die als Schablone wirkt und in dieser Schablonenhaftigkeit das Erbe vieler durchschnittlich guter amerikanischer Kriminalreißer antritt. Peter Lorre selbst als Hauptdarsteller weicht vom Gewohnten, das er gibt, nicht ab: Er hat ein schlaffes Gesicht, überfunkelt von nervösen Zuckungen, konzentriert in die Augen, die feuchttiefend vorstehen, katzenhaft weich und schlaff in der Haltung des Körpers, breig in der Aussprache. Neben ihm setzt sich der deutsche Darsteller Karl John als Naziarzt ebenbürtig durch, und die Rollen der verschiedenen Frauen sind charakteristisch besetzt, wiewohl keine dieser Frauenrollen mit Tönen des Zwischenzeitigen ausgestattet ist. Im Ganzen ein Film, der spannungsfähig zu packen vermag, in der Aussage aber nicht jenen Anspruch erfüllt, den er zu erfüllen angibt.