

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 49 (2007)
Heft: 284

Artikel: Melodramatischer Bildner amerikanischer Träume : zu einigen Filmen von King Vidor (1894-1982)
Autor: Kasten, Jürgen
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864397>

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

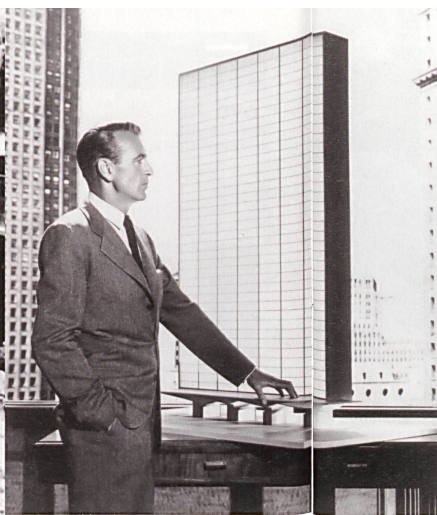
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

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



1



2



3

MELODRAMATISCHER BILDER AMERIKANISCHER TRAUME

Zu einigen Filmen von King Vidor (1894–1982)

FILMBULLETIN 707 RETROSPEKTIVE 10 11

Das Filmemachen hat er von Grund auf erlernt. Bereits als Neunzehnjähriger dreht King Vidor Beiträge für die lokale Wochenschau. 1916 geht er nach Hollywood, schreibt zunächst Drehbücher. Geprägt ist er durch uramerikanische Kultureigenschaften: eine ebenso christliche wie sentimentale Moral (die ja auch eine Grundform populärer Dramatik ist) und deren Widerspiegelung in realitätsnahen Bildern. Im Mittelpunkt stehen bei Vidor die Fiktionen von Individuum und Gemeinschaft, oft in sozial-, seltener in moral-kritischer Diktion. Er wählt dafür gern naturalistisch anmutende Milieus, bemüht sich bei aller dramatischen Übersteigerung um Identifikations- und Einfühlungsangebote. Sein grosses Vorbild D. W. Griffith hatte dafür um 1910 die klassischen Muster einer eindringlichen Bildsprache und Montageanordnung entwickelt. In dieser Tradition eines menschlichen und sozialen Mimesisversprechens bei grösstmöglicher dramatischer Bewegtheit befindet sich Vidor in der überwiegenden Zahl seiner Filme. Früh ist er sich der Wirkungskraft des neuen Massenmediums bewusst und der Pionierleistung, die Emotionen und Ideale eines Massenpublikums in wirklichkeits-nahen Bildern steuern zu können. Er ist nicht unbedingt ein Regisseur, der dafür einen durchgängigen Stil entwickelt, sondern einer, der stets nach den effektivsten filmischen Mitteln für den Nachvollzug des dramatischen Moments sucht.

TRAUMATA: KRIEG UND GROSSSTADT

Vidors erster Spielfilm, *BUD'S RECRUIT* (1918), ist fast so aktuell wie die damalige Wochenschau. Er erzählt davon, wie eine Jugendgang einfordert, als Soldaten in den Weltkrieg ziehen zu dür-

fen. Der Film wendet sich gegen pazifistisches Gedankengut, das in bürgerlichen Kreisen noch garte. Diese Konstellation greift er unter verändertem Erfahrungshorizont in *THE BIG PARADE* (1925) noch einmal auf. Jim (*John Gilbert*) zieht jetzt eher aus Langeweile in den Krieg. Er verliebt sich in eine Französin, und so kann Vidor die Trennung als ersten brutalen Eingriff des Krieges zeigen. Viel Zeit hatte er sich genommen, die sozialen Klassen und Habita von drei Soldaten herauszuarbeiten. Umso deutlicher ist der Kontrast der Egalisierung von Herkunft und Charakteren, wenn die Drei in einer schier unendlichen Reihe nun fast abstrakt anmutender Frontsoldaten aufgehen. Bedrückend still fallen die ersten, werden die Bäume fahler und astloser. Der Patriotismus stirbt jedoch nicht völlig. Als Jim erlebt, wie sein Kumpel stirbt, wird er zur heldenhaften Furie. Zwar gibt er einem sterbenden deutschen Soldaten eine letzte Zigarette, doch die tröstende Hand wird er ihm nicht reichen.

Vidor unterläuft das Schlachten- und Heldenpathos, indem er den Krieg in irrealen Bildern stilisiert. Das plane Schlachtfeld liegt meist im Dunkeln, es wird nur kurz durch Pulverdampf und im Stakkato von Lichtblitzen einschlagender Granaten erhellt. Jim kehrt als Krüppel nach Hause zurück, ist merklich gealtert und desillusioniert. Es bedarf eines rührseligen, fast übernatürlichen Finales, um die Traumata der Kriegserfahrung zu überdecken. Humpelnd die Täler durchstreifend, sucht er seine Geliebte und findet sie pflügend auf dem Acker. Bäuerlicher Boden und seine Bearbeitung ist für Vidor oft Zeichen von Heimat und Selbstfindung. Wahrscheinlich war das Happy End eine Voraussetzung dafür, dass *THE BIG PARADE* mit dem Einspiel von weit über zehn Millionen Dollar einer der erfolgreichsten MGM-Filme der Zeit wurde. Die konse-



4



5



1



1



6

quente Steigerung der Handlung bis zur Klimax und die Auflösung in einem romantischen (später auch: schwarzromantischen) Finale ist mustergültig und in vielen seiner Filme zu beobachten.

Auf dem Höhepunkt des wirtschaftlichen Optimismus der goldenen zwanziger Jahre berichtet Vidor in *THE CROWD* (1928) von einem Durchschnittsamerikaner als verzagendem Verlierer. Mit versteckter Dokumentarkamera oder ergänzend mit einer Vielzahl von Statisten zeigt er die Stadt als Ansammlung von Menschenmassen, die eine permanente Bedrängnis erzeugen. Die Tochter des traurigen Helden John Sims wird von einem LKW überfahren. Wie schon beim Tod seines Vaters muss er, als er sein sterbendes Kind ins Haus trägt, eine steile expressionistisch anmutende Treppe bewältigen. An deren Aufgang hat Vidor die ewig anwesende Menschenmasse drapiert, die jegliche Intimität unmöglich macht. In einer anrührenden, trotz des realen Settings etwas pathetischen Szene versucht er, den drohenden Verkehr zu stoppen, um dem Moloch der Grossstadt etwas Ruhe für die sterbende Tochter abzutrotzen.

THE CROWD ist einer der frühen Filme, der die Arbeit in der modernen Industriegesellschaft nicht glorifiziert, sondern als entfremdet zeigt. Vidor schwenkt in einer langen Einstellung in ein Bürohochhaus, in einen langen Saal identischer Schreibtische, auf denen die Angestellten stereotyp die selben Verrichtungen vornehmen. Eindrücklich zeigt der Film den Zwang zur Konformität, in der Arbeit, im Alltag, aber auch in der umgebenden Familie. Nur das offene Gesicht seines kleinen Sohnes hindert John daran (nicht jedoch den Hauptdarsteller *James Murray*), Selbstmord zu begehen. Lange war Vidor unschlüssig über das Ende von *THE CROWD*. Es gab

sieben Drehbuchvarianten, drei davon hat er gedreht. Durchgesetzt hat sich das Ende des Weiterkämpfens und des kurzzeitigen kleinen Glücks eines Ausflugs in die Unterhaltungswelt von Coney Island.

SENTIMENTALE STADTFLUCHTEN

1933/34, mitten in der Depressionszeit, beschäftigt sich Vidor in drei völlig unterschiedlichen Filmen sehr intensiv mit einer realen Utopie: der Flucht aus der Stadt in ein Leben auf dem Land. *THE STRANGER'S RETURN* gewinnt dem im Rahmen eines Erbstreits noch eher komische Züge ab, bei dem sich das gute Herz der landfremden Heldin durchsetzt. *OUR DAILY BREAD* ist da erheblich programmatischer und entwickelt das aktivistische Modell einer grün-alternativen Kooperative. Vidor projiziert einen Gegenentwurf zu *THE CROWD*, denn seine Protagonisten heissen wiederum John und Mary Sims. Die Gründe für deren Arbeitslosigkeit interessieren ihn kaum noch. Sie bildet einen Endpunkt, dem mit individueller Tatkraft zu begegnen ist. Vidor schreibt das Drehbuch und produziert selbst, ganz im Sinne der energisch unverzagten Selbsthilfe, die er in *OUR DAILY BREAD* propagiert. Zur konservativ-republikanischen Wendung, die der Film auch einnimmt, passt, dass in der eigentlich radikal egalitären Gemeinschaft trotzdem ein Führer zu bestimmen ist. Darauf beharrt ausgerechnet der einzige Bauer in der Gemeinschaft, der ansonsten eher sozialdemokratische Gedanken hegt.

Anrührendes Vorbild für den selbstlosen Gemeinschaftssinn ist ein steckbrieflich Gesuchter, der sich stellt, damit die Kooperative von der Belohnung Nahrung kaufen kann. Zwar gibt es gerade für John auch Frustration und Versuchung (in Gestalt einer Blondine,



1 THE BIG PARADE; 2 Gary Cooper in THE FOUNTAINHEAD; 3 James Murray in THE CROWD; 4 King Vidor und Audrey Hepburn bei den Dreharbeiten zu WAR AND PEACE; 5 THE CROWD; 6 OUR DAILY BREAD; 7 DUEL IN THE SUN; 8 Alan Hale und Barbara Stanwyck in STELLA DALLAS; 9 Spencer Tracy (Mitte) und Robert Young (rechts) in NORTHWEST PASSAGE; 10 Anna Sten und Gary Cooper in THE WEDDING NIGHT; 11 William Haines und Marion Davies in SHOW PEOPLE; 12 Barbara Stanwyck in STELLA DALLAS; 13 Gregory Peck und Jennifer Jones in DUEL IN THE SUN; 14 THE PATSY

7

8

9



10

10

11

12

13

14

die grossstädtischen Jazz hört). Geläutert durch das Vor-beziehungs-weise Stopbild des Sträflings wird er die Gemeinschaft zu einer riesigen Kraftanstrengung motivieren: den Bau eines Bewässerungsgrabens. Die kurzen Einstellungen lässt Vidor im Takt eines Metronoms aufnehmen, choreografiert und montiert sie rhythmisch. In einem treibenden Bildstakkato, fast wie im russischen Revolutionsfilm, wird die Hingabe des Einzelnen an das gemeinsame Werk gefeiert. Höhepunkt ist das emblematische Bild, wenn ein Mann mit seinem Leib eine Grabenbegrenzung bildet, damit das kostbare Wasser den richtigen Weg nimmt. Vidor meinte rückblickend: Der Film «glorifies the earth, and growing things in general. It glorifies helping each other. It gets away from all of the complications of money exchange, middlemen and competition».

Entfaltet OUR DAILY BREAD eine kollektivistische Utopie, so ist es in THE WEDDING NIGHT eine radikal individuelle, die nicht mehr den bürgerlichen, sondern den künstlerischen Prozess im Blick hat. Der Schriftsteller Tony Barrett (Gary Cooper) geht aufs Land, weil er ausgebrannt ist. Ein neues Thema findet er in der Nachbarschaft seines Landhauses im bäuerlich-patriarchalischen Leben einer polnischen Einwandererfamilie. Besonders interessiert ihn deren Tochter Manya (gespielt von Anna Sten, dem ukrainischen Star des frühen deutschen Tonfilms). Es treffen hier nicht nur zwei völlig unterschiedliche Lebens-, sondern auch Spielweisen aufeinander. Cooper gibt den Stadtmenschen extrovertiert, plastisch, mit komischem, bubenhaftem Charme. Sten spielt leise, in sich gekehrt, flächig, mit flammend grossen Augen. Er erkennt ihren Konflikt eines Lebens zwischen traditioneller und moderner Frauenrolle, die sie erahnt, aber nicht leben kann, als literarisches Thema. Mit kleinen Gesten,

die stets auf ihn weisen, aber schüchtern davor zurückschrecken, ihn zu berühren, bereitet Sten den realen Konflikt des romantischen Melodrams vor, das sich mit dem bäuerlichen Drama im Stile des deutschen Kammerspielfilms vermischt.

Als Tony, der die entstehende Nähe spürt, sich zu einem Kuss hinreissen lässt, ist noch unklar, ob der nicht eher freundschaftlich gedacht war. Manya hingegen fährt zart mit den Händen über ihre Lippen, um den Kuss für immer zu bewahren. Sie ist seit langem einem polnischen Nachbarn versprochen und muss sich dem widerstrebend fügen. Auf einem langen Spaziergang, auf dem er über das Ende des Romans grübelte, hat Tony erkannt, dass er sich in der Arbeit am Roman in das reale Urbild verliebt hat. Die titelgebende Hochzeitsnacht wird zum Desaster. Der betrunkene Gatte fordert sein Recht. Als er es nicht erhält, will er den Schriftsteller töten. Vidor entscheidet sich für die klassisch-sentimentale Finalkonstruktion, in der die liebende Frau sterben muss, gewinnt dem aber eine wunderschöne Melancholie ab. Die Verwandten verabschieden sich von der Toten. Tony kann das nicht. Er schaut wehmütig aus dem Fenster. In seiner Erinnerung (und in seinem Roman) wird sie weiterleben. Ungewöhnlich leise und zärtlich winkt ihr Gary Cooper in der Vision des Schlussbilds zu.

LEBEN AUS ZWEITER HAND

Es sind zwei Komödien, ein Genre, dem er sonst nicht viel abgewinnen konnte, in denen Vidor Muster der sozialen Anpassung und Imitation untersucht, die hier genötigt noch grotesken Erfolg haben. In THE PATSY und in SHOW PEOPLE (1928) führt

das zu komischen Verdrehungen. Einmal geht es um die familiären Anstrengungen, zumindest eine der Töchter möglichst gut zu verheiraten, in SHOW PEOPLE darum, ein markanter Filmstar zu werden. Marion Davies gibt hier eine Kleindarstellerin, die ein Star wird und deshalb solche Blasiertheit entwickelt, dass ihr jegliche Bodenhaftung, damit aber auch die Grundlage ihres Startums abhanden kommt.

Auch in STELLA DALLAS (1936) geht es um soziale Wurzeln und Muster, hier allerdings in vertrackter melodramatischer Weise. Die Vorlage, der Bestseller von Olive Higgins Prouty, ist ein Urstoff des maternal drama. Für den auch in diesem Film bemühten Klassenkonflikt sind nicht die Ausgrenzungen der upper class verantwortlich, sondern falsche Leitbilder, Plumpheit und Unflexibilität der proletenhaften Heldin. Vidor, der in vielen Stummfilmen das Leben in den unteren Schichten einfühlsam skizzierte, hatte schon dort den Blick stets auch auf den sozialen Aufstieg gerichtet. Stella kann ihre Herkunft bezüglich der äusseren, in der bürgerlichen Klasse genau beobachteten Manieren nie abstreifen, obwohl sie den Aufstieg klug eingefädelt hat. Das Breite, Aufdringliche, Direkte, das fehlende Talent zur Verstellung sind ihr in Habitus und Sprache regelrecht eingebrannt.

Stellas Vorstellungen des bürgerlichen Lebens entstammen den Heftchenromanen und dem Kino. Wenn sie chic aussehen möchte, behängt sie sich so aufdringlich mit Pelzen, Schmuck und Rüschen, als wäre sie eine Weihnachtsverpackung. Ihre Tochter schämt sich dafür. Als Stella dies mitbekommt, ist sie bereit, die Tochter in das grossbürgerliche Haus ihres geschiedenen Mannes zu geben und sich fortan als Mutter zu verleugnen. Die Hochzeit

ihrer erwachsenen Kindes beobachtet sie aus der selbst auferlegten Distanz des (Kino-)Zuschauers. Eingezwängt in ein merkwürdiges Dispositiv aus den Spitzen des Zaunes und der Anweisung des Polizisten weiterzugehen, ist sie gebannt von der Traumhochzeit, deren Voraussetzungen sie schuf, deren Teil sie jedoch nicht sein kann. Auf der Storyebene scheint sie glücklich. Doch das Lächeln Barbara Stanwycks im Schlussbild hat etwas von einem irrwitzigen Fiebertraum. Der Zuschauer hat die Opfer und zweifelhaften Glücksfiktionen gesehen, auf denen Stellas aufopferungsvolle Mutterliebe beruht. Vidor zeigt das, kritisiert es aber nicht direkt. Denn Opferbereitschaft ist stets Teil des amerikanischen Traums und war ideeller Bestandteil des aktuellen New-Deal-Programms der Roosevelt-Regierung.

MELODRAMATISCHE INTENSIVIERUNG

Mit BILLY THE KID (1930) und NORTHWEST PASSAGE (1940) hatte Vidor zwei amerikanische Western-Legenden verfilmt und war dabei bemüht, den Mythos zu pflegen. Für DUEL IN THE SUN (1946) schwebte dem Produzenten und Drehbuchautor David O. Selznick etwas anderes vor: ein visueller und emotionaler Super-Western, der den Geschlechterkampf und die sexuellen Konnotationen grell herausstellt. Licht, Schatten und glühende Farben des realisierten Films unterstreichen das. Vidor war in seinen melodramatischen Konstellationen wie in der Opulenz seiner Bildsprache bis dahin weniger aggressiv, was Selznick bewog, fünf weitere Regisseure (unter ihnen Wilhelm Dieterle und Josef von Sternberg) zu beschäftigen. Vidor ist nur etwa die Hälfte des gedrehten Materials zuzurechnen. Der Produzent schärfte die Kontraste, wo immer es möglich war, mach-



1



2



3



4

3

5

6

1

te die Figuren berechnender und triebhafter (das Halbblut Pearl, gespielt von Selznicks damaliger Ehefrau *Jennifer Jones*), brutaler und gemeiner (den reichen Farmersohn Lewt McCandles, gespielt von *Gregory Peck*), einfühlsamer und gutmütiger (sein Bruder Jess, gespielt von *Joseph Cotton*). Selbst die verquere Beziehung des greisen Ehepaars McCandles wird strindbergesk überformt.

Der soziale wie der Generationskonflikt dürften Vidor interessiert haben. Im realisierten Film gerät er aber oft zur Folie für ein exzessives Drama der Leidenschaften. Der Hauptregisseur beginnt die Vorgeschichte mit dem Todesurteil für Pearls Vater, der ihre Mutter und deren Liebhaber getötet hat. Selznick lässt die erotische Ursünde dagegen ausführlich zeigen. Auch in der legendären Schlusssequenz, wenn Pearl Lewt in der Wüste erwartet und das Rendezvous zum Show down wird, in dem sich beide gegenseitig erschossen, werden unterschiedliche Ästhetiken sichtbar. Vidor legt grössten Wert darauf, die Szene in der gleissenden Sonne einer realen Wüste zu drehen, so dass die Glut (der Sonne wie der Leidenschaft) physisch sichtbar wird. Selznick fügt artifiziere Einstellungen ein, die Josef von Sternberg gedreht hatte, und die Schatten auf die Gesichter legen, um die innere Dämonie zu betonen. Die ästhetischen Brüche offenbaren erstaunlicherweise eine grosse Kraft des Unvereinbaren. Der Eklektizismus lässt stilsymbolisch erahnen, dass Pearl und Lewt nur im Tod vereint sein können.

DUEL IN THE SUN war an der Kinokasse, auch aufgrund aggressiver Vermarktung, überaus erfolgreich. Fortan ist eine merkwürdige Intensivierung der melodramatischen Konflikte in Vidors Filmen sichtbar. Die soziale Prägung tritt etwas zurück, das Exzessive (und damit die dramatische wie visuelle Stilisierung) gewinnt stärkere Be-

deutung. Gut sichtbar ist das in *THE FOUNTAINHEAD* (1949). Vidor musste das Drehbuch von *Ayn Rand* wortgenau verfilmen. Sie hatte ihren Roman selbst adaptiert und sich keinerlei Veränderungen ausbedungen. Dem vermeintlichen Thema des Films, der Integrität der kreativen Persönlichkeit und ihres Werks, konnte Vidor aus seiner langjährigen Erfahrung als Hollywood-Studio-Regisseur sicher viel abgewinnen. *THE FOUNTAINHEAD* erzählt darüber in der Figur eines Architekten, dabei auf Frank Lloyd Wright schielend. Doch der Film ist keine wirkliche Auseinandersetzung mit Wright, mit moderner Architektur oder mit unabweisbarem Kunst- und Gestaltungswillen. *Ayn Rand* erzählt vielmehr, wie früher Thea von Harbou, vom künstlerischen Genie und Egoismus und vom Kampf einer betont selbstbewussten Frau um die Hingabe an einen solchen Mann. Gary Cooper verkörpert diesen überaus souverän, monolithisch in sich und seiner Arbeit ruhend. *Patricia Neal*, gross, blond, fragil, mit aufregend hoher Taille, die Hysterie scharf zügelnd, spielt die weibliche Gegenkraft. Den Film umschliessen zwei Szenen, die Vidor als einzige *on location* gedreht hat, während er sonst ungewöhnlich viele Szenen im Helldunkel und in spitzen Einstellungswinkeln inszeniert. Der verkannte Architekt arbeitet in einem Steinbruch, treibt einen Bohrer in den Granit. Seine Souveränität ist so sichtbar wie sein Schweiss, der ihm über den Körper rinnt. Erst wird ihn diese starke Frau, eingezwängt in einen engen Reitdress, herablickend beobachten, dann, abgewiesen, mit der Peitsche bearbeiten. Später wird sie sich, auf dem Boden wälzend, nach ihm verzehren (was fast den gesamten Film über anhält). Das wird noch einmal gesteigert durch einen dritten Egoisten, diesmal einen Macht- und Besitzfetischisten, den Neal aus Rache heiratet. Erst dessen Verzicht

(durch Selbstmord) und die allumfassende Anerkennung der Superiorität des Architekten ermöglicht ein etwas gewöhnliches Happy End, hoch oben auf dem zu erbauenden Hochhaus, wo er die nun sehnsüchtig zu ihm aufschauende Frau erwartet.

Um exzessive Leidenschaft und Egoismus geht es auch in *BEYOND THE FOREST* (1949), diesmal im Kontrast des expressiven Hedonismus von *Bette Davis* und des erneut erschreckend gutmütigen *Joseph Cotton*. Der Film wirkt, trotz des betont naturalistischen Kleinstadtmilieus, etwas gekünstelt. Die dramatischen wie die physischen Anziehungskräfte zwischen den Figuren sind nicht gut austariert. Zu grell ist die Lebensgier von *Bette Davis*, die sich letztlich nur selbst verzehren kann.

Als Mitproduzent von *RUBY GENTRY* (1952) hatte Vidor volle Kontrolle über Stoff und filmästhetische Mittel. Wie in *DUEL IN THE SUN* geht es um den Geschlechterkampf zwischen dem virilen Mann aus der *upper class* und der sozial ausgegrenzten Frau, die mit all ihrer weiblichen Macht dagegen ankämpft. Wieder wird sie mit überbetonter Sinnlichkeit von *Jennifer Jones* gespielt. *Charlton Heston* verkörpert Boake, den starken, etwas steinzeitlich anmutenden Mann, der die «Zehne pfletscht», um Wohl- oder Missfallen auszudrücken. Der sich nimmt, was ihm gefällt, auch wenn sich Rubys Fingernägel in sein Gesicht eingraben. Eine Vision, die Urbarmachung versumpften Bodens, die Gründung beziehungsweise Bewahrung eines Empires bedeutet ihm aber noch mehr als die begehrenswerte Frau.

Auch in *RUBY GENTRY* geht es um den Zusammenprall ungezügelter Leidenschaften mit bürgerlichen Konventionen. Das Kleinstadt-Sujet, mit wiederkehrenden Räumen und Ritualen, cadriert Vidor als antagonistische Begrenzung. Wenn erneut ein sehr un-

gleiches Paar im offenen Cabrio freihändig den Strand entlang braust, so ist das nur kurzzeitig ein befreiendes Gegenbild. Wenig später schon wird Ruby, durch eine lieblose Heirat zu Reichtum gekommen, wie eine schwarze Witwe in dem jetzt geschlossenen Wagen sitzen, in schwarzem Kostüm, schwarzer Sonnenbrille, stoisch paffend. Kühl gibt sie den Befehl, Boakes Lebenswerk zu zerstören und sein Firmenschild zu fällen. Das bricht selbst den stolzen, baumlangen Mann. Der Ort, wo sie sich final noch einmal finden, ist wiederum ein archaischer: Es ist diesmal nicht die reale sonnenverglühete Wüste, sondern der artifizielle Studiobau eines nebligen Sumpfs, den Boake versuchte trockenenzulegen. Rubys Bruder, ein religiöser Fanatiker, erscheint, ist wohl der Preis, den der religiöse Moralist King Vidor für seinen Wandel vom sozialen zum exzessiven Melodramatiker zahlen musste.

Jürgen Kasten