Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen

Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband

Band: 5 (1952-1953)

Heft: 22

Rubrik: Blick auf die Leinwand

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.07.2025

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

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 Zwischenzeiligkeit 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 Aeußerste 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, biederen und strebsamen Mannes. Er ist der Inbegriff bürgerlicher Wohlanständigkeit und eifrigen Strebens um Ansehen und fundierten Lebensbesitz. Seine junge Frau aber, begierig, fashionables Leben zu erfahren, verläßt ihn, fährt nach Chikago, 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 wohlanständigen 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 Sattheit 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 ihn 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 hinmordet, 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 gehetzt. 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 bezeugten 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 Düstern 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, überfunkt von nervösen Zuckungen, konzentriert in die Augen, die feuchttriefend vorstehen, katzenhaft weich und schlaff in der Haltung des Körpers, breiig 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 Zwischenzeiligen ausgestattet ist. Im Ganzen ein Film, der spannungsfähig zu packen vermag, in der Aussage aber nicht jenen Anspruch erfüllt, den er zu erfüllen angibt.