



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Schauspieler Peter Lorre in Hollywood:
Seine Festlegung auf Bösewichte und deren Ambivalenz“

Verfasserin

Julia Eleonore Reischl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof Dr. Monika Meister

1. Einleitung

1.1 Forschungsfragen	1
1.2 Zu den einzelnen Kapiteln	2
1.3 Zur Auswahl der Filme	3
1.4 Definitionen	5
1.4.1 Figur und Rolle	5
1.4.2 typecasting/Typenfestlegung	5
1.5 Kurze Biographie	6
1.6 Aussehen	10

2. Bühnenanfänge und „M“: Moreno, Brecht und „M“

2.1 Jakob Levi Moreno	11
2.1.1 Morenos Theatertheorie	11
2.1.2 Morenos Rollentheorie	12
2.1.3 Ähnlichkeiten zu Stanislawski	13
2.1.4 Morenos Einfluss auf Lorre	15
2.2 Bertolt Brecht	18
2.2.1 Lorre und Brecht	18
2.2.1.1 „Mann ist Mann“ und das epische Theater“	20
2.2.2 Brecht und Moreno	21
2.2.3 Brechts Einfluss auf Lorre	22
2.2.4 „A natural Brecht actor“?	23
2.3 „M“	24
2.3.1 Rezeption von Lorre	25
2.3.2 Lorre, „M“ und der Nationalsozialismus	25
2.3.3 Schaffung eines neuen Bösewichtstyps	26
2.3.4 Warum Lorre auf diese Figurentypen festgelegt worden ist	28

3. Hollywood, Exil und typecasting

3.1 Situation der FilmexilantInnen	30
3.1.1 Definition Filmexil	30
3.1.2 Zwei Gruppen von Exilierten	30
3.1.3 Generelles zur Filmproduktion Hollywood	32
3.2 Lorres Beginn in den USA und seine Typenfestlegung	32
3.2.1 Lorre nach „M“ und der Beginn seiner Hollywoodkarriere	32
3.2.2 Epischer Stil?	33
3.2.3 Rezeption als Darsteller von Psycho-Mördern	34
3.2.4 Rezeption als Horror-Darsteller	35
3.2.5 Greene und Beyer	37
3.3 Image und Rollen: Differenzierung des Rollentyps	37
3.3.1 Unterscheidung: 'Psycho Mörder' und ambivalenter Bösewicht	37
3.3.2 Ambivalenz	38
3.3.2.1 Differenzierung der Ambivalenz	38
3.3.3 Wiederkehrende Elemente	39
3.3.4 Alternder Lorre	40

3.3.5 Differenzierung der Rollen	40
3.3.5.1 Bösewicht.....	40
3.3.5.2 Besetzung in Hauptrollen und Nebenrollen.....	41
3.3.5.3 Festlegung auf Genres.....	42
3.3.6 Persönliche Disposition zu Bösewichtrollen und pathologischen Rollen?	43
3.3.7 Warum kam Lorre nicht von seiner Rollenfestlegung los?	45
3.4 Soziologische Aspekte von Filmexil und typecasting: Fremdartigkeit.....	47
3.4.1 Anti-Nazi-Film.....	47

4. Filmanalyse zu „Arsenic and Old Lace“

4.1 Einführendes zum Film.....	51
4.1.1 Zur Handlung des Films.....	52
4.2 Zur Figur des Dr. Einstein.....	53
4.2.1 Charaktereigenschaften.....	53
4.2.2 Mad scientist	53
4.3 Figurenkonstellation.....	54
4.3.1 Einstein als Kontrastfigur zu Jonathan.....	54
4.3.2 Das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Einstein und Jonathan	55
4.3.3 Bedrohung / Vermittlerrolle	57
4.3.4 Funktionen der Figur.....	58
4.4 Elemente der Darstellung.....	58

5. Filmanalyse zu „Stranger on the Third Floor“

5.1 Einführendes zum Film.....	61
5.1.1 Zur Handlung des Films.....	61
5.2 Zur Figur des 'Fremden'	62
5.2.1 Filmische Darstellung der Figur	63
5.2.2 Fremdcharakterisierungen: Außenseitertum und Obdachlosigkeit.....	64
5.2.3 Proxemik, Gestik und Mimik.....	64
5.2.4 Zur Krankheit und Ambivalenz der Figur.....	66
5.2.4.1 Exkurs: Katatone Schizophrenie:.....	67
5.2.4.2 Die psychische Krankheit als Leerstelle und Projektionsfläche	68
5.3 Parallelen zu „M“	69
5.4 Ideologie des Films	70
5.5 Elemente der Darstellung.....	72

6. Filmanalyse zu „Island of Doomed Men“

6.1 Einführendes zum Film.....	74
6.1.1 Zur Handlung des Films.....	74
6.2 Zur Figur des Danel	75
6.3 Figurenkonstellation.....	76
6.3.1 'John Smith'.....	76
6.3.2 Lorraine.....	77
6.3.3 Danel.....	78
6.4 Mimik, Gestik, Proxemik.....	79
6.4.1 Stimme	79
6.4.2 Mimik.....	79
6.4.3 Proxemik und Bewegung, Schauspielstil.....	81
6.5 Der Affe.....	81

6.6 Liebe, Rivalität, Eifersucht, Besitz: Danel – Lorraine – Smith	82
6.7 Ideologische Deutung, Nazi-Thematik	83
6.7.1 Lesarten des Films bezüglich NS-Faschismus.....	85
6.8 Elemente der Darstellung.....	86
6.9 Rezeption	88

7. Lorres Schauspielstil und Umgang mit seinem „Filmschicksal“

7.1 Psychologischer Figurenzugang und Schauspielstil	90
7.2 Einstellung zur schauspielerischen Arbeit	91
7.3 Vorbereitung und Improvisation	92
7.3.1 Freiheiten im Spiel.....	93
7.4 Charakteristika des Schauspielers Lorre	93
7.4.1 Tragik-Komik und 'Böses' in Lorres Figuren.....	94
7.5 Verschiedene Schauspielstile	95
7.5.1 Hofmann und der Widerspruch von epischem Stil und ‚Sein-statt-Spielen‘	95
7.5.2 Vielfalt der Stile	97
7.6 Lorres Umgang mit typecasting: 'mehr geben'.....	97

8. Konklusion 101

9. Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis	106
Filmverzeichnis	110

10. Anhang

Filmographie Peter Lorre	111
Abbildungen	115
Abstract.....	127
Lebenslauf	129

1. Einleitung

Sobald über Peter Lorre auch nur ein paar Zeilen geschrieben werden, wird fast immer darauf hingewiesen, dass der Schauspieler kaum Rollen spielen durfte, die seinem Talent entsprachen. Er hätte immer die gleichen Typen verkörpern müssen, nachdem seine überzeugende Darstellung eines zwanghaften Kindermörders in Fritz Langs „M“ (1931) ihn auf diese Rollen festlegte. Diese legitime Position birgt jedoch die Gefahr, Lorres Figuren nicht näher zu betrachten und sie als immer den gleichen Typ abzustempeln, anstatt sie eingehender zu unterscheiden.

Die vorliegende Arbeit versucht, einen differenzierenden Blick auf den Schauspieler Lorre und sein typecasting – also die Festlegung auf bestimmte Rollen und eine dementsprechende Besetzung – zu werfen und seine Schauspielkunst eingehender zu betrachten. Notwendigerweise ist bei der Beschäftigung mit dem Schauspieler Lorre seine Typenfestlegung eine bedeutsame Instanz, dennoch wird diese Arbeit ihn nicht darauf reduzieren, da er trotz dieser Einschränkung – oder gerade durch diese – seine Figuren vielfältig ausgestaltete. Auch wenn ein großer Teil seiner Figuren aus Bösewichten, Mördern und Verbrechern besteht, unterscheiden diese sich dennoch sehr voneinander und sind selten stereotyp oder eindimensional. Der Typ des Bösewichts wurde bei genauerer Betrachtung von Lorre höchst unterschiedlich gespielt, und ist nicht, wie oft behauptet wird, 'immer gleich'.

1.1 Forschungsfragen

Diese Arbeit behandelt die Fragen nach Lorres typecasting; auf welchen Typ bzw. welche Typen wurde er festgelegt, warum und wieso kam er seine ganze Filmkarriere hindurch nicht davon los? Was waren die Auswirkungen dieser Festlegung auf seine Arbeit: seine Rollen, seine Figuren, Lorres Zugang zu seinen Figuren? Wie geht Lorre mit seinem typecasting um?

Diese Arbeit konzentriert sich auf den Schauspieler Peter Lorre im Film in dem Zeitraum von 1934 – 1950, also von Lorres erstem englischsprachigen Film bis zu seinem vorläufig letzten Hollywoodfilm, bevor er für einige Zeit nach Deutschland zurückkehrte. In diesem Zeitraum spielte Lorre in 48 Filmen. Außerdem werden Lorres schauspielerische Anfänge besondere Zuwendung erhalten, weil seine Erfahrungen als Theaterschauspieler bei Jakob Levi Moreno und Bertolt Brecht ihn sehr prägten und seine erste tragende Filmrolle in „M“ (1931) der Ausgangspunkt seiner Typenfestlegung in seiner Hollywoodkarriere ist. Auf ausladende biographische Angaben soll hier verzichtet werden, bei Interesse sei jedoch auf Friedemann Beyers Buch „Peter Lorre: Seine Filme – sein Leben“ und auf Stephen Youngkins „The Lost One“ von 2005, eine 500 Seiten starke

Biographie über Lorre, hingewiesen. Exil wird als wesentlicher Bestandteil von Lorres Leben und Arbeit behandelt werden, ist aber nicht der Schwerpunkt dieser Arbeit. Da der Schauspieler Lorre in den meisten der neueren Bücher hauptsächlich vom Standpunkt der Exilthematik aus betrachtet wird, soll hier auch versucht werden, Lorre aus anderen Perspektiven zu untersuchen.

1.2 Zu den einzelnen Kapiteln

Nach einer kurzen Einführung sollen im zweiten Kapitel Peter Lorres Anfänge in Wien bei der Improvisationsbühne von Jakob Levi Moreno und seine weitere Bühnenkarriere unter Brecht in Berlin beleuchtet werden. Auch „M“, Fritz Langs erster Tonfilm, wird hier näher betrachtet werden, da die Darstellung des Kindermörders sich für Lorre als Schlüsselereignis herausstellte. Schließlich handelt es sich um die Figur, die seine Rollenangebote – während seiner über drei Jahrzehnte dauernden Arbeit im Filmgeschäft – entscheidend prägte.

Im dritten Kapitel wird vorerst der Schwerpunkt auf Lorres Beginn in Hollywood gesetzt, um danach seine Festlegung, sein Image und seine Rollen zu differenzieren und auszumachen, worauf Lorre tatsächlich festgelegt worden ist. Neben dem ökonomischen Hintergrund des amerikanischen Studiosystems wird sich der Frage angenähert werden, was Lorre persönlich dazu beitrug, entsprechend gecastet zu werden. Zudem soll der Kontext des Exils und soziologische Theorien zur Besetzung geflüchteter SchauspielerInnen allgemein und Lorre im Speziellen behandelt werden. Anschließend folgen drei Filmanalysen, denen jeweils ein Kapitel gewidmet wurde (Kapitel 4 – 6): „Arsenic and Old Lace“ (1944), „Stranger on the Third Floor“ (1940) und „Island of Doomed Men“ (1940).

Im siebten und letzten Kapitel wird Lorres Spiel und Figurenzugang näher untersucht werden. Neben verschiedenen Sichtweisen über Lorres Schauspielstile wird Lorres Umgang mit seinem typecasting beachtet werden, der sich auch auf seine Filmfiguren selbst auswirkt.

Die Beschäftigung mit Lorre war auf weiten Strecken eine Beschäftigung mit Widersprüchen. Anfangs sah es so aus, als würden sich diese mit der Zeit auflösen und aufklären, stattdessen wurden sie eher größer und mehr. Sie betreffen die Privatperson Peter Lorre, den Schauspieler Peter Lorre, durchziehen selbst seine Rollenfestlegung, und sind auch in seiner Rezeption evident. Mit der Zeit war es notwendig, die diversen Widersprüchlichkeiten um Lorre zu akzeptieren, ebenso wie die Tatsache, dass sich viele Fragen nicht, oder nicht eindeutig, beantworten lassen. Mittlerweile sind es besonders diese Gegensätzlichkeiten, die für mich das Spannungsfeld von Lorres Arbeit als Schauspieler ausmachen. In dieser Arbeit werden einige dieser Kontradiktionen um Lorre behandelt

werden; vor allem das Image des 'Psycho-Mörders' und Horror-Stars im Vergleich zu Lorres tatsächlichen Rollen und die Opposition von kompletter Identifikation mit der Figur und dem epischen Stil nach Brecht. Ambivalenz ist dabei ein entscheidendes Element; sowohl bei der Funktion von Lorres Filmfiguren, als 'typisches' Merkmal seiner Figuren, bei seinen schauspielerischen Verkörperungen, aber auch was seine frühe Schauspielerfahrung bei Moreno und Brecht betrifft, welche gegensätzliche Schauspieltheorien verfolgten.

Diese Arbeit will versuchen, einen Beitrag dazu zu leisten, das Werk des Schauspielers Lorre anders aufzufassen, als dass der gescheiterte, hervorragende Schauspieler kaum sein Talent zeigen konnte und von Hollywood unterjocht wurde. Trotz seiner Typenfestlegung sind die meisten von Lorres Figuren vielschichtig und ergiebig für eine analytische Beschäftigung.

1.3 Zur Auswahl der Filme

Die vorliegende Arbeit versucht, Lorres Vielfalt als Schauspieler anhand sehr unterschiedlicher Figuren und Filme zu behandeln. Diese Filme können nicht exemplarisch für Lorres Schaffen im Film stehen, auch wenn sie klassische Elemente von Lorres Leinwandrollen beinhalten. An den behandelten Filmen spiegelt sich Lorres Typenfestlegung wider, und gleichzeitig zeigen sie die Diversität und Vielschichtigkeit des Typus des ambivalenten Bösewichtes, den Lorre so oft verkörperte.

Der Film „Arsenic and Old Lace“ wurde unter anderem gewählt, da Lorre nachweislich viel Freiheit im Spiel erlaubt war und seine hier verkörperte Nebenrolle sehr relevant für den Film ist. Außerdem war es der erste Film, in dem Lorre parodistisch besetzt wurde, also hier viele Elemente seines Images aufgegriffen und teilweise ins Gegenteil gekehrt wurden. Da diesen Film gerade das Spiel des Ensembles ausmacht, lassen sich viele interessante Aspekte in der Figurenkonstellation um Lorres Figur beobachten. Auf den ersten Blick spielt Lorre wieder einen ambivalenten Bösewicht, diese Funktion ändert sich jedoch im Verlauf des Films. Des Weiteren ist es ein Film, der Lorres Figur in divergierenden Aspekten zeigt: Hier ist Lorres vordergründig komische Figur bei genauerem Hinsehen äußerst tragisch. Zudem ist der Aspekt des Außenseitertums, der den meisten Figuren Lorres anhaftet, evident. „Arsenic and Old Lace“ wurde auch gewählt, um eine bekannte A-Produktion in den Analysen vertreten zu haben und so LeserInnen, die nicht den Großteil von Lorres Filmen kennen, mehr Bezug zu der Arbeit zu geben. Der Film ist auch einer der wenigen Klassiker mit Lorre, der, aus welchen Gründen auch immer, nicht ausgiebig in der Literatur über Lorre behandelt wurde.

Der zweite zur Analyse ausgewählte Film „Stranger on the Third Floor“ wurde herangezogen, da Lorres Rolle hier auf den ersten Blick seiner Rolle in „M“ sehr ähnelt. Lorre verkörpert den gleichen Typ des psychopathischen Mörders. Zudem weist der Film insgesamt einige Parallelen zu „M“ auf. Der Film soll auch hinsichtlich der Ähnlichkeiten zu „M“ untersucht werden, mit besonderer Berücksichtigung von Lorres Rolle. Darüber hinaus wurde der Film als Horrorfilm beworben und zeigt starke Entsprechungen zu Lorres Image. Lorres Figur hat hier wenig tatsächliche Präsenzzeit, während sie in der Narration des Films sehr viel Raum einnimmt. Zudem ist der Film ein Film Noir, in welchen Lorre häufig spielte, und der Einfluss des deutschen Stummfilms zeigt sich in „Stranger on the Third Floor“ deutlich. Außerdem stellt der Film ganz offensichtlich die Fremdheit und Fremdartigkeit der Figur in den Vordergrund, etwas, das bei Lorres Figuren sonst eher subtil passiert. Es finden sich hier also viele Elemente, die 'typisch' für Lorres Leinwandfiguren sind, wieder. In der Literatur über Lorre findet der Film oft nur Erwähnung, um auf Lorres limitierte Verwendung in Hollywood und seine stereotypen Rollen hinzuweisen. Die Filmanalyse versucht hier, darüber hinaus Lorres Figur näher zu untersuchen.

Der Film „Island of Doomed Men“ wurde auch gewählt, weil Lorre darin die Hauptrolle spielt, also sehr viel Präsenzzeit aufweist. Es finden sich die meisten der wiederkehrenden Elemente von Lorres Rollen, also Ambivalenz, Bedrohlichkeit, Überlegenheit, Außenseitertum, Fremdartigkeit und Melancholie, in dieser Figur wieder. „Island of Doomed Men“ ist zudem einer der wenigen Filme, in denen Lorre die Hauptfigur spielt und als diese klar eine Bösewichtrolle verkörpert, die nicht psychopathisch ist wie in den meisten seiner sonstigen (wenigen) Hauptrollen. Zudem zeigt die Rezeption des Films beispielhaft, wie fehlerhafte Vorstellungen von Lorres Figuren im Umlauf bleiben, die sich aus seinem Image oder aus einer reißerischen Vermarktung speisen, aber seinen tatsächlichen Figuren nicht entsprechen. Wie viele Filme Lorres sind auch „Stranger on the Third Floor“ und „Island of Doomed Men“ B-Produktionen.

In der Literatur über Lorre finden immer wieder die gleichen Filme Beachtung: „M“, „Mad Love“, „Crime and Punishment“, „The Face Behind the Mask“, „The Maltese Falcon“, „Casablanca“, „Der Verlorene“, teilweise auch „The Man Who Knew Too Much“ und „The Beast with Five Fingers“. Sie werden heute entweder als Klassiker geschätzt, waren wichtige Wechsel- und Etablierungspunkte in Lorres Karriere, oder sind autobiographisch von großer Bedeutung. Viele von Lorres Filmen, die künstlerisch wenig Anerkennung gefunden haben und finden, werden bei der Behandlung seiner Arbeit außer Acht gelassen, und dennoch zeigen viele dieser Filme Lorre als Ausnahme-Schauspieler. Oft ist es allein Lorre, der solchen Filmen eine spannende und faszinierende Dimension verleiht. Auch aus diesem Grund wurde eine Filmanalyse zu „Island of

Doomed Men" vorgenommen. Es war ebenso Anliegen dieser Arbeit, nicht nur Filme zu behandeln, die in der Rezeption schon häufig untersucht worden sind, sondern auch die Leistungen Lorres in kleinen, heutzutage vergessenen Filmen zu beachten.

1.4 Definitionen

1.4.1 Figur und Rolle

Die Figur ist das fiktive Wesen in einem künstlerischen Werk, wie im Roman, Theaterstück, Film, Gedicht, Computerspiel, Comic etc. Eine 'Figur' im Realfilm ist die von einem Schauspielenden dargestellte Rolle. Eine Figur ist nicht gleichzusetzen mit einem Menschen, einer Person (und muss auch nicht zwangsläufig menschlich sein). Die Figur wird zwar vielleicht von einem Menschen dargestellt, ist aber selbst keiner, sondern eben eine fiktive Konstruktion. Während der Begriff 'Figur' meist eine konkrete Figur bezeichnet (z.B. Mr. Moto), wird der Begriff 'Rolle' eher allgemeiner verwendet (z.B. Helden-Rolle). Figur und Rolle sind keinesfalls gleichzusetzen mit dem Darstellenden.

1.4.2 typecasting/Typenfestlegung

Typecasting ist die Praxis, SchauspielerInnen in Typen einzuordnen und nach diesen zu besetzen. Neben körperlichen Merkmalen ist die bisherige Rollenerfahrung eines Schauspielenden das wichtigste Kriterium des typecastings. Im Film beginnt diese Praxis der Festlegung von SchauspielerInnen auf Rollentypen bereits in der frühen Stummfilmzeit:

„Ihren Höhepunkt erreicht diese Art der Rollenvergabe im Hollywood der 30er und 40er Jahre, als die Produktion dem Fließbandverfahren am nächsten kam. [...] Zumal in den zerstreuten unterhaltenden Filmen sind die Vorteile des „typecasting“, vor allem die damit errungene Zeitersparnis bei der Einführung einer neuen Figur, offensichtlich. [...] gerade die Konstanz ihrer Rollentypen trug wesentlich zur Popularität solcher Darsteller bei. Der typenkonforme Einsatz von Stars entspricht mehr noch kommerziellen als dramatischen Erwägungen. Nachdem sie einmal das Publikum mit einer bestimmten Rolle zufriedengestellt hatten [...] erwarteten die Produzenten von ihnen, daß sie ihren Erfolg in möglichst ähnlicher Weise wiederholten.“¹

Typecasting steht also in direkter Verbindung mit dem Starsystem und den ökonomischen Gegebenheiten des Studiosystems:

¹ Filmllexikon. Liz-Anne Bawden (Hg.) Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. S. 695f

Neben den direkten Eingriffen in ihr Privatleben litten vor allem schauspielerisch begabte Stars sehr darunter, daß sie keine Mitsprache bei der Wahl ihrer Rollen hatten: Die sogenannte Typage, das heißt die Rollenvergabe nach fest klassifizierten Typen, wurde als Garant hoher Einspielergebnisse betrachtet, und Stars, die sich weigerten, nach diesem Prinzip zugeteilte Rollen zu spielen, bekamen keine Arbeit, bis sie klein beigaben.“²

Auch wenn dies keine neue Praxis ist, wird sie im Studiosystem Amerikas besonders rigide praktiziert. Peter Lorre wird in der Rezeption teilweise sehr undifferenziert als „Darsteller reiner Schurken und Monsterwesen“³ gesehen. Die vorliegende Arbeit will dies kritisch hinterfragen und versuchen, ein wahrhaftigeres Bild des Schauspielers zu zeichnen.

1.5 Kurze Biographie

Peter Lorre wurde als Ladislav / Lászlò / Ladislaus Löwenstein am 26. Juni 1904 in Rózsahegy / Rosenberg, damals Österreich-Ungarn (heutige Slowakei) geboren. Er war der erste Sohn von Alois und Elvira Löwenstein, es folgten zwei jüngere Brüder: Franz / Ferenc und Andreas / András und später eine Halbschwester, Elisabeth. Die Familie Löwenstein entstammte der Mittelklasse, war deutschsprachig und jüdisch. Ladislavs Mutter, der er sehr ähnlich sah, starb, als er erst drei Jahre alt war. Sein Vater heiratete bald darauf Melanie Klein, die beste Freundin von Ladislavs Mutter. In ihrer Erziehung war sie autoritär, Ladislav konnte sie nicht als Mutter akzeptieren.⁴ 1913 zog die Familie nach Wien. Sein strenger Vater hatte für ihn eine Lehre als Bankangestellter vorgesehen, die der junge Ladislav Löwenstein 1922 abbrach, nachdem er begonnen hatte, sich für die Wiener Theater- und Künstlerszene zu interessieren und Schauspieler werden wollte.

Seine ersten Bühnenerfahrungen konnte er bei Jakob Levi Moreno, dem späteren Begründer des Psychodramas, sammeln. Er spielte zwei Jahre lang (1922 – 1924) in dessen Stegreiftheater. Moreno gab ihm den Namen: Peter Lorre. Danach spielte er in Theatern in Zürich, Breslau und Wien. 1928 wurde Lorre von Morphinum abhängig, das ihm aufgrund einer Lungenkrankheit in großer Menge ärztlich verschrieben worden war – dies war damals nicht ungewöhnlich.⁵ Lorre blieb bis zu seinem Tod morphiumsüchtig. Seine Karriere war neben Morphinum- und Alkoholmissbrauch immer wieder von Krankheitsphasen geprägt.

1929 ging Lorre schließlich nach Berlin und wurde bald – durch seine Arbeit mit Bertolt Brecht – zu einem bekannten Theaterschauspieler. Kritiker feierten ihn als Neuentdeckung. Fritz Lang, einer der renommiertesten Regisseure Deutschlands, wollte unbedingt Lorre für die Rolle des innerlich

² Filmlexikon S. 630

³ Patalas, Enno. Sozialgeschichte der Stars. Hamburg: Marion von Schröder Verlag, 1963. S. 103

⁴ Vgl. Beyer, Friedemann. Peter Lorre: Seine Filme – sein Leben. München: Heyne, 1988. S. 8

⁵ Vgl. Youngkin, Stephen. M – wie Morphinum. In: Der Verlorene. Peter Lorre. Michael Farin, Hans Schmid (Hg.). München: Belleville, 1996. S. 228

getriebenen Kindermörders in seinem ersten Tonfilm „M“. Lorre sagte zu und wurde über Nacht über die Grenzen von Deutschland hinaus berühmt. Gleichzeitig begann hiermit sein langer Kampf gegen die Festschreibung auf ähnliche Typen. In seinen folgenden deutschen Filmen nahm er einige Rollen krimineller Figuren an, bemühte sich jedoch verstärkt um positive Rollen. Aus einer jüdischen Familie stammend, wurde ihm sehr bald die Bedrohung durch die Nazis klar. Der Weg seines Exils führte ihn zunächst nach Wien, um „Unsichtbare Gegner“ (1933) zu drehen. Er lehnte das Angebot Goebbels', zurück nach Deutschland zu kommen und das nächste Projekt zu unterzeichnen, ab. Er telegraphierte sein bekannt gewordenes Statement: „Für zwei Mörder wie mich und Hitler ist in Deutschland kein Platz.“⁶

Wie viele andere Exilierte ging er nach Paris und von dort aus nach England, um mit Hitchcock zu drehen. In seinem ersten englischsprachigen Film, „The Man Who Knew Too Much“ (1934) von Hitchcock, spielte er einen humorvoll-ironischen, höflichen Terroristenchef. Also wieder einen zwielichtigen Schurken, aber das Engagement für Hitchcock war für Lorre die Eintrittskarte für eine Hollywoodkarriere. Außerdem war die Einladung, in England zu drehen, der Ausweg aus dem Pariser Exil, das für Lorre wie für die anderen vertriebenen Filmschaffenden Armut und Auftragslosigkeit bedeutete. Im Juli 1934 fuhr er mit der Wiener Schauspielerin Celia Lovsky, die er kurz zuvor geheiratet hatte, mit dem Schiff nach Amerika. Sein erster Hollywoodfilm „Mad Love“ zeigte ihn wieder als eine dämonische, zwiegespaltene Figur und schien sein Image des (innerlich) zerrissenen Mörders weiter zu bestätigen. In Amerika gehörte Lorre zu der Gruppe von Emigrierten, die hier eine neue Heimat gefunden hatten und versuchten, sich an die amerikanische Filmproduktion zu gewöhnen. Lorre lernte schnell Englisch, auch wenn er seinen deutsch-österreichischen Akzent nie ganz ablegte.

Nach Columbia war Lorre bei Twentieth Century Fox unter Vertrag (1936 – 1939) und drehte dort acht Filme der B-Serie „Mr. Moto“ (1937 – 1939), in der er die Hauptrolle, einen japanischen Detektiv, spielte: Zwar eine positive Figur, doch relativ eindimensional und schauspielerisch nicht besonders anspruchsvoll. Lorre missfiel die 'seichte' Rolle von Anfang an, aber er fügte sich, um dem Image als Bösewicht gegenzusteuern. Die billig produzierten Abenteuerfilme waren kommerziell sehr erfolgreich. Lorre wechselte in dieser Zeit häufig Studios, da ihm immer wieder eine größere Rollenvielfalt zugesagt wurde – er würde positive und abwechslungsreiche Rollen bekommen, was jedoch nicht eingehalten wurde. Schließlich arbeitete er von 1939 bis 1943 als freier Künstler ohne Studiozugehörigkeit.

⁶ Lorre, zitiert nach Beyer S. 76 Vgl. auch Youngkin, Stephen. The Lost One: A Life Of Peter Lorre. Lexington: the University Press of Kentucky, 2005. S. 84

1941 drehte Lorre zusammen mit Humphrey Bogart und Sydney Greenstreet „The Maltese Falcon“ von John Huston. Dieser – damals wie heute erfolgreiche – Film half Lorre aus einem Karrieretief. Davor wurde er zunehmend als B-Movie Schauspieler abgestempelt, vor allem durch die sehr populäre Motor-Serie. Zudem begründete „The Maltese Falcon“ auch seine Filmpartnerschaft mit Greenstreet und Bogart, mit dem Lorre sich darüber hinaus auch privat anfreundete. Es folgte eine 'A-movie Phase', viele Filme entstanden bei Warner Bros. 1943 wurde er dort in fester Anstellung übernommen. Lorres Status war nun der eines angesehenen Nebendarstellers. Aus dieser Zeit stammen die meisten Filme mit Lorre, die heute noch große Bekanntheit haben: „Casablanca“, „Passage to Marseille“ oder „Arsenic and Old Lace“. Diese Zeit war eine glückliche für Lorre, er spielte in vielen angesehenen Filmen, er verdiente mehr Geld als je zuvor und auch als jemals wieder danach. 1945 heiratete er die deutschstämmige Schauspielerin Kaaren Verne, nachdem er sich kurz zuvor von Celia Lovsky hatte scheiden lassen. Mit Lovsky verband ihn weiter eine tiefe Freundschaft, bis zum Ende seines Lebens. Er war körperlich sehr aktiv, schlank, verlor seine sonst rundliche Physiognomie und war glücklich mit seiner neuen Ehefrau; sein Morphinumkonsum nahm ab.

1946 verlängerte Warner Bros. seinen Vertrag nicht mehr. Lorre gründete seine eigene Firma 'Lorre Inc.', er folgte dem Versprechen nach mehr Unabhängigkeit, das ihm der Produzent Sam Stiefel gegeben hatte. Dieses erfüllte sich nicht, stattdessen führte die nachhaltige Misswirtschaft der Firma zum baldigen Bankrott Lorres, der sehr viel Macht und Entscheidungsgewalt an Stiefel abgegeben hatte.⁷ In dieser Zeit arbeitete Lorre gezwungenermaßen wenig, da er kaum Aufträge erhielt. So nahm er aus Geldmangel eine Rolle in der Film Noir-Parodie „My Favorite Brunette“ an, „von der er später sagte, man habe ihn zum Clown machen wollen.“⁸ In dieser Zeit wendete er sich auch verstärkt dem Radio zu, mit seiner markanten Stimme sprach er insbesondere in Mystery- und Kriminalstücken.

1950 kehrte Lorre nach Deutschland zurück, um dort einen Neuanfang seiner Filmkarriere zu starten. Er ging nicht nach Berlin zu Brecht, der ihn dort 'unbedingt' für sein Schauspielensemble haben wollte. Stattdessen verwirklichte er sein einzig durchwegs selbstbestimmtes Projekt, „Der Verlorene“ (D 1951); er schrieb das Drehbuch, fungierte als Regisseur und Hauptdarsteller. Es war das erste und einzige Mal, dass Lorre Regie führte, was er sich schon lange gewünscht hatte. Harun Farocki meinte: „Kaum ein Film hat den Faschismus so genau vorgezeichnet wie 'M' und kaum ein

⁷ Vgl. Beyer S. 205ff

⁸ Ebd. S. 205

Film hat den Faschismus so genau nachgezeichnet wie 'Der Verlorene'.⁹ Mittlerweile wird der Film, der die NS-Zeit thematisiert, künstlerisch und politisch hoch gelobt; zu seiner Zeit entpuppte er sich wirtschaftlich als Total-Flop. Zehn Tage nach dem Kinostart wurde der Film bereits abgesetzt.¹⁰ Das vernichtende Scheitern des Films lässt sich aus den gesellschaftlichen Bedingungen der Zeit erklären. Die deutsche Gesellschaft wollte sich nicht mit ihrer NS- Vergangenheit auseinandersetzen. Heimkehrern wurde außerdem abgesprochen, die Nazi-Herrschaft überhaupt thematisieren zu können, da sie nicht vor Ort gewesen waren. In diesem Vorwurf kommt die Überzeugung, Opfer zu sein, zu tragen. Flüchtlinge hätten die 'leichte Lösung' der Flucht gewählt, während die dagebliebenen Deutschen in erster Linie die Opfer der Nazis gewesen wären. Zusätzlich arbeitet „Der Verlorene“ die Nazi-Vergangenheit auf sehr unversöhnliche und radikale Weise auf. Lorre wartete nach diesem Projekt vergebens auf neue Regie-Angebote und machte sich Anfang 1952 gebrochen und ohne Geld zurück nach Amerika auf.¹¹

1953 wurde seine zweite Ehe geschieden, wenig später heiratete er ein drittes Mal, die Hamburgerin Annemarie Brenning. Mit ihr kam sein einziges Kind, die Tochter Catharine, im gleichen Jahr zur Welt. Sein Biograph Friedemann Beyer meinte: „Er war ein begeisterter Vater.“¹² In Amerika blieb Lorre lange Zeit ohne Auftrag und spielte dann vermehrt kleinere Rollen in Abenteuerfilmen. Im Vergleich zu den Jahren davor zeigte sich 1954 deutlich, dass er stark gealtert war und sehr an Gewicht zugenommen hatte. Es war eine Zeit, in der er gesundheitlich sehr abgebaut hatte und sein Morphinumkonsum hoch war. Nun schien sich Lorre mit seinem „Filmschicksal“ abzufinden, er resignierte. In Filmen, die er selbst als schlecht beurteilte, spielte er mit, um ein finanzielles Auskommen zu finden, während er die Arbeiten an für ihn besseren Filmen genoss.¹³ Er arbeitete vermehrt im TV-Bereich, missbilligte Fernseh-Produktionen aber als qualitativ minderwertig und sah diese Aufträge, wie auch seine Kinofilmaufträge, hauptsächlich als Einnahmequellen.¹⁴ Lorre zog sich immer mehr in sich zurück, seine dritte Ehe scheiterte. Zu seinen beiden vorangegangenen Ex-Ehefrauen hatte er ein gutes Verhältnis, besonders zu Lovsky, die offenbar auch als Ersatzmutter fungierte.¹⁵

⁹ Peter Lorre – Das doppelte Gesicht. R. Harun Farocki. B. Harun Farocki, Felix Hofmann. Deutschland 1984. Fassung: DVD [„Der Verlorene“]. Arthaus: 2007. [Doku] 51: 46

¹⁰ Schmid, Hans. Unternehmen Babylon oder das Haus des Oberst Winkler. In: Der Verlorene. Peter Lorre. Michael Farin, Hans Schmid (Hg.). München: belleville, 1996. S. 312

¹¹ Vgl. Youngkin (2005) S. 359

¹² Beyer S. 229

¹³ Vgl. Youngkin (2005) S. 403 und S. 439

¹⁴ Vgl. Ebd. S. 384f

¹⁵ Vgl. Beyer S. 182f

FreundInnen und KollegInnen beschrieben den Privatmenschen Lorre als sehr sensibel, warmherzig, selbstlos, humorvoll, sehr intelligent, melancholisch, schüchtern, introvertiert und ernst, als Philanthrop und Denker.¹⁶ Durch diverse Filmanekdoten sind Lorres derbe Streiche und sein morbider Humor bekannt. Sein Biograph Youngkin äußert sich dazu so: „Ohne festen Platz und die Extreme seines Lebens ausbalancierend, präsentierte Lorre sich oft in der Rolle eines Partyclowns, mit der er seine Unsicherheit über sein monströses Leinwandimage zu überspielen versuchte.“¹⁷ Lorres private Clownrolle wird als Ausgleich zu seinen finsternen Filmrollen verstanden.¹⁸ Teilweise wird sie in der Literatur als aufgezwungene private Rolle interpretiert, als Abwehr und Schutzmechanismus eines schüchternen, introvertierten und eher ernstesten Menschen, der mit dem Schatten, den seine Filmrollen auf ihn warfen, schwer zurechtkam.¹⁹

In seinen letzten Jahren spielte Lorre zusammen mit Vincent Price, Boris Karloff und Basil Rathbone in Horror-Ulk-Komödien: B-Movies, die sich großer Beliebtheit beim Publikum erfreuten und Lorre einige Freiheiten bei der Darstellung seiner Figuren ließen. Am 23. März 1964 starb Lorre in seiner Wohnung in Kalifornien an einem Schlaganfall.

1.6 Aussehen

Im Folgenden soll Lorres markantes Aussehen kurz beschrieben werden. Lorre war 1,62 m groß und die meiste Zeit seines Lebens rundlich. Schlank war er etwa von 1940 bis 1947, nach 1954 war er krankheitsbedingt dick. Er hatte ein rundes Gesicht und weiche Züge, sehr große, braune, weit auseinander stehende Augen, schwere obere und untere Augenlider und – in seinen jüngeren Jahren – volle Lippen. Bedingt durch seine Drogensucht wurden seine Zähne immer schlechter, in seinen Filmen ab 1941 sieht man Lorre mit Zahnprothesen. Lorres Aussehen wird oft als kindlich und unschuldig beschrieben, immer wieder wird auf seine großen, ausdrucksstarken, 'vorstehenden' Augen hingewiesen. Er trug seine glatten, braunen Haare gewöhnlich in einem linken Seitenscheitel zurück pomadisiert. Lorres Gesicht zeichnete sich darüber hinaus durch erhebliche mimische Beweglichkeit aus, etwa Spiel mit Spannung und Entspannung von einzelnen Teilen des Gesichts, besonders von Stirn und Augenlidern. Mit seiner weichen, modulationsfähigen Stimme sprach er in der Regel leise, neben seinen Augen gilt sie als sein Markenzeichen.

¹⁶ Vgl. Youngkin (2005) S. 117, 262, 370, 413, 430f, 436.

¹⁷ Youngkin, Stephen / Hofmann, Felix. Peter Lorre: Portrait des Schauspielers auf der Flucht. München: belleville, 1998. S. 123

¹⁸ Vgl. Beyer S. 165

¹⁹ Vgl. Youngkin (2005) S. 447f und Hofmann S. 74

2. Bühnenanfänge und „M“: Moreno, Brecht und „M“

2.1 Jakob Levi Moreno

Seine ersten Schauspielerfahrungen machte der 18-jährige Peter Lorre, noch unter seinem bürgerlichen Namen Ladislav Löwenstein, bei Jakob Levi Morenos Experimentalbühne 'Das Stegreiftheater' 1922 in Wien²⁰, er spielte dort bis 1924. Peter Lorre bezeichnete Morenos Bühne später als „ideale Schauspielschule“²¹, Lorre hatte keine professionelle Schauspielausbildung und war nach eigenen Angaben Autodidakt.²² In diesem Kapitel soll Morenos Schauspielzugang, seine Theorien und Praxen näher untersucht werden, um danach zu überprüfen, wie sehr der Schauspieler Lorre davon beeinflusst war.

2.1.1 Morenos Theatertheorie

Der Mediziner und Künstler Moreno erlangte später insbesondere im Bereich der Psychotherapie Bekanntheit. Er ist der Erfinder des Psychodramas²³ und der Soziometrie, der „Wissenschaft der Messung zwischen menschlichen Beziehungen“²⁴. Morenos erste, maßgebende Inspiration, sich dem Theater zuzuwenden, waren seine Beobachtungen des spontanen Spiels der Kinder im Park: Durch freies Spiel und Improvisationen spielten die Kinder ihnen bekannte Konflikte nach, um diese unbewusst zu bearbeiten und lösen.²⁵

Moreno wollte das Theater reformieren, die Trennung zwischen ZuschauerInnen und SchauspielerInnen auflösen und somit auch die traditionellen Aufgaben der am Theater beteiligten Parteien umwandeln. Um Morenos Intention zu verstehen, ist es wichtig zu betonen, dass er die Spaltung von Theater, Leben, Religion und Therapie²⁶ aufheben wollte, um diese Bereiche miteinander zu vereinen. „Moreno ist Arzt und wann immer er sich mit Theater beschäftigt, tut er dies in Verbindung mit seiner therapeutischen (und meist auch religiösen) Auffassung.“²⁷ In seinem Theater gibt es idealerweise nur Spielende, die für ihre Darstellung aus ihren eigenen Erfahrungen

²⁰ Vgl. Youngkin (2005) S. 16

²¹ Ebd. S. 17

²² Vgl. Hofmann S. 14

²³ Die Definition des Psychodramas im Lexikon der Psychologie lautet folgendermaßen: „szenische Darstellung persönlicher Konflikte und sozialer Rollen mit Deutung und Verarbeitung durch Spieler und Beobachter, als Methode der Gruppentherapie.“ Lexikon der Psychologie. Faktum Lexikoninstitut (H.g). München: Bassermann, 1995. S. 380

²⁴ Moreno, Jakob Levy. Gruppenpsychotherapie und Psychodrama: Einleitung in die Theorie und Praxis. Berlin: Thieme, 1959. S. 18

²⁵ Vgl. Marschall, Brigitte. „Ich bin der Mythe“: Von der Stegreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Morenos. Wien: Böhlau, 1988. S. 12

²⁶ Vgl. Fangauf, Ulrike. Moreno und das Theater. In: Morenos therapeutische Philosophie: zu den Grundideen von Psychodrama und Soziometrie. Ferdinand Buer (Hg.). Opladen: Leske + Budrich, 1999. S. 105

²⁷ Fangauf S. 111

schöpfen. Die Arbeitsteilung des kreativen Schaffensprozesses in AutorIn und SchauspielerIn wird zugunsten einer besseren, weil lebensechteren Handlungskatharsis²⁸ der Spielenden aufgegeben, die ihre eigenen Figuren und Geschichten kreieren. Diese Handlungskatharsis der Spielenden ist nach Moreno eine viel stärkere als die Katharsis des nicht aktiv handelnden Zuschauenden.²⁹ Die psychologische Kraft der Katharsis sei viel weitreichender, wenn SchauspielerInnen eben nicht Figuren eines Autors/einer Autorin spielen und somit 'fremde Inhalte' wiedergeben, sondern wenn sie aus ihrem eigenen Leben spielen.³⁰

2.1.2 Morenos Rollentheorie

Auch wenn Morenos Überlegungen zu Rollentheorie äußerst komplex und weitreichend sind, soll hier versucht werden, seine Theorien kurz zusammenzufassen. Brigitte Marschall definiert Morenos Rollenbegriff folgendermaßen:

„Der Terminus Rolle definiert sich für Moreno als Einheit wahrnehmbaren Verhaltens, spezifisch für eine bestimmte Person in einer bestimmten Situation. Die Bedeutung der Rolle, die ein Mensch als Individuum und innerhalb der Gesellschaft innehat, kann nur in ihrem Kontext verstanden werden.“³¹

Moreno beschäftigt sich in seinem Stegreiftheater und später bei der Arbeit an seinem Psychodrama intensiv mit dem Rollenbegriff. Ein wesentlicher Bestandteil des Psychodramas ist es, Rollenmuster zu hinterfragen, zu erweitern oder zu durchbrechen. Ulrike Fangauf beschreibt den Vorgang der Rollenaneignung so:

„Das 'Selbst' [bildet sich für Moreno] durch die Rollen, in denen ein Mensch handelt [...] Rollen [entstehen und werden gelebt] in der Interaktion und die Rollenentwicklung ist ein lebenslanger Prozess. Das übliche Rollenspielen als bloße Wiederbelebung konservierter Rollenmuster [soll] ersetzt werden zugunsten einer freien, spontan-kreativen Rollenimprovisation.“³²

Morenos Rollenbegriff beschränkt sich also nicht auf das Theater und das Spiel, sondern umfasst auch das alltägliche Leben, in dem Menschen immer wieder verschiedene Rollen spielen. Die Rollen, die auf der Bühne gespielt werden, entsprechen den Rollen, die der Mensch im Leben spielt. Die Rollen der Bühnen- und der Lebensrealität beeinflussen sich gegenseitig. Moreno will mit seinem Theater bewusst mit den Stereotypen der immer gleichen Rollenmuster brechen und seinen Spielerinnen die Entfaltung ihrer ganzen Persönlichkeit ermöglichen. So wie Moreno Theater nicht vom Leben und von Therapie trennt, so trennt er das Agieren auf der Bühne auch nicht vom Agieren

²⁸ Vgl. Marschall S. 64

²⁹ Vgl. Ebd. S. 65 und Moreno (1959) S. 18

³⁰ Vgl. „Dichter-Schauspieler“ Pfortner, Paul. Moreno und das moderne Theater. In: Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik, Theater und Wirtschaft. Hilarion Petzold (Hg.). Paderborn: Junfermannsche Verlagsbuchhandlung, 1972. S. 49

³¹ Ebd. S. 90

³² Fangauf S. 108

im Leben:

„Zwar ist eigentlich unbedeutend, ob das 'role creating' auf einer Bühne oder im Leben stattfindet, doch ist 'der Lebensraum der Wirklichkeit oft eng oder beengend', der Bühnenraum daher 'eine Erweiterung des Lebens über das wirkliche Leben hinaus'. Das Spiel erleichtert also den Ausdruck und die Integration bisher fremder Rollen in das eigene Rollenrepertoire“³³

Das Spielen auf der Bühne erleichtert und erweitert also das Leben des Schauspielenden im persönlichen Bereich und im Spiel auf der Bühne selbst. Der Spielende kann andere, unbekannte Bereiche seiner Persönlichkeit entdecken, die er wiederum für seine Darstellung auf der Bühne nutzen kann. In diesen Gedanken wird Morenos therapeutischer Ansatz, die Vereinigung von Theater und Therapie, deutlich:

„[Morenos] Versuche im Stegreiftheater zielten darauf ab, ohne Zuseher und ohne Einengung durch einen Autor spontane Interaktionen zu ermöglichen, scheinbar fixierte Lebensumstände zu hinterfragen, Rollenrepertoires zu erweitern. Seine Ansicht war, dass Handeln mehr erreicht als Zuschauen und eine Handlungskatharsis wirkungsvoller ist als eine Zuschauerkatharsis. Im Psychodrama schließlich ist der Protagonist ein Handelnder und ein Schauender, denn für ihn spielen Menschen in den Rollen, die er braucht. Er will nichts in anderen auslösen, sondern in sich; er spielt nicht Theater für andere, sondern für sich.“³⁴

Morenos Theater bedeutet die Emanzipation des Menschen, der immer gleichzeitig Schauspielender und er selbst ist, zu einem aktiven, selbstreflektierten Wesen, ebenso wie die Befreiung des Theaters von der Institutionalisierung. Ohne diesen starren Rahmen gibt es kein 'Leben ohne Theater' und kein 'Theater ohne Leben' mehr.

2.1.3 Ähnlichkeiten zu Stanislawski

In diesem Abschnitt sollen exemplarisch Morenos Theorien mit denen Stanislawskis und später mit denen Brechts verglichen werden. Stanislawskis Theorien decken sich teilweise mit Morenos, sie haben große Wirkung auf die Schauspielkunst und gewinnen durch das method acting, das wesentliche Teile davon aufgreift, in den 1950er Jahren in Amerika enorme Popularität, die bis heute andauert. Es ist nicht klar, inwieweit Lorre von Stanislawski beeinflusst wurde, Lorres eigene Schauspielmethoden weisen aber deutliche Ähnlichkeiten zu Stanislawskis auf.³⁵

Es lassen sich viele Parallelen zwischen den Schauspieltheorien von Moreno und Konstantin Stanislawski (1863 – 1938) finden. Die Frage, ob Moreno von den 25 Jahren älteren Stanislawski beeinflusst worden ist, bleibt in der Forschung offen.³⁶

³³ Fangauf S. 108

³⁴ Ebd. S. 113

³⁵ Vgl. Youngkin (2005) S. 61 und S. 129

³⁶ Vgl. Petzold, H., Schmidt, I. Psychodrama und Theater. In: Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik, Theater und Wirtschaft. Hilarion Petzold (Hg.). Paderborn: Junfermannsche Verlagsbuchhandlung, 1972. S. 27 und Marschall S. 95

Neben Morenos und Stanislawskis sehr unterschiedlichen Vorstellungen von Theater – Stanislawski war dem bürgerlichen, dramatischen Theater verhaftet – ist der offensichtlichste Unterschied in der Schauspieltechnik zwischen den beiden der Umgang mit Improvisation.³⁷ Bei Moreno ist die freie Improvisation essentieller Bestandteil des Spielens auf der Bühne, während bei Stanislawski diese beim Proben, genauer beim Einüben und Verstehen der Figur geschieht, also zum Zweck der Rollenfindung. Während des Theaterauftritts soll der/die SchauspielerIn wie üblich seine/ihre Figur darstellen und sich an den Text und die/den RegisseurIn halten, dabei soll er/sie sich innerlich auf die eigenen Gefühle stützen, an die er/sie sich während der Probenzeit herangetastet hat. Genau das wurde von Moreno kritisiert: Er meinte, Stanislawski hätte das Dilemma des Schauspielers nicht erkannt, wenn dieser zwar im Proben seinen eigenen Zugang zu der Rolle und auch sich selbst in der Figur gefunden habe, dann in der Aufführung aber wieder nur fremde Inhalte wiedergeben müsse.³⁸

Morenos Konzept des „Dichter-Schauspielers“, der spontan seine Ideen spielen kann, findet Entsprechung in Stanislawskis Theorie der „Re-aktivierung der schöpferischen Kräfte im Darsteller“³⁹. Der Darsteller soll bei Stanislawski ebenso seine Kreativität entfalten und aus sich selbst schöpfen, jedoch nur innerlich, indem er die Gefühle seiner Figur mit eigenen Erfahrungen und Gefühlen ausstattet.

Moreno hatte, vom Beginn des Wiener 'Stegreiftheaters' an, bis zuletzt, mit seinem deklariert therapeutischen Theater in den USA, den Anspruch, Kunst zu schaffen. Diesen Anspruch konnte er jedoch für sich selbst nie erfüllen; die Begründung dafür kann sehr gut in eben dieser von Stanislawski unterschiedlichen Arbeitsweise gesehen werden.⁴⁰ Stanislawski hält am konventionellen Theater fest, um Kunst zu schaffen, und nutzt Improvisation als Zugang, gewissermaßen als Mittel für die innere Verbundenheit, um letztlich den feststehenden Text eines Autors umzusetzen. Bei Moreno fehlt diese zweite Person – der Verfasser eines Textes – komplett: Sie muss vom Spielenden übernommen werden, und in dieser zweiten Aufgabe des Autors bzw. der Autorin muss spontan 'geschrieben' werden. Moreno verlangt also einen „Dichter-Schauspieler“⁴¹ der ad hoc hohe, aus dem eigenen Leben geschöpfte Kunst erschaffen soll. Da diese Aufgabe einem Spielenden wohl zuviel abverlangt, konnte der Kunstanspruch für Moreno selbst kaum je verwirklicht werden.⁴² Zudem stellt sich die Frage, ob therapeutisches Theater überhaupt die

³⁷ Vgl. Marschall S. 95

³⁸ Vgl. Petzold S. 27

³⁹ Pförtner S. 49

⁴⁰ Vgl. Fangauf S. 113

⁴¹ Pförtner S. 49

⁴² Vgl. Marschall S. 45

Forderung nach Kunst erfüllen soll.

Sowohl Stanislawski als auch Moreno lehnen das „vom Autor geschaffene Rollenwesen“⁴³ ab. Bei Morenos Psychodrama soll der Spielende sich selbst und alle seine Lebensrealitäten in allen Facetten spielen können, bei Stanislawski soll der Schauspielende sich selbst in der Figur erkennen und so durch den Filter der fiktiven Figur sich selbst spielen können.⁴⁴ Für beide Theoretiker und Praktiker ist die Situation oder innere Lage des Spielenden entscheidender als das Wort. Moreno betont den therapeutischen Aspekt, die Erkenntnis über sich selbst, bei Stanislawski soll durch die Echtheit der Gefühle eine Wirkung auf den Zuschauer entstehen, die möglichst authentisch und glaubhaft ist. Für beide spielt die Katharsis eine wichtige Rolle, bei Moreno ist es vor allem die Handlungs- und die Gruppenkatharsis, bei Stanislawski ist es so gesehen bei den Proben die Handlungskatharsis und bei der Aufführung die Zuschauerkatharsis, die durch den durchlaufenen Probenprozess des Spielenden verstärkt wirken soll. Für beide ist die tatsächliche Empfindung des Spielenden von enormer Bedeutung.

2.1.4 Morenos Einfluss auf Lorre

Im Folgenden wird versucht, den Einfluss von Moreno auf Lorre nachzuvollziehen. Da Lorre nicht explizit Moreno als Ursprung seiner eigenen Schauspieltechnik erwähnt, können nur über die Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen Rückschlüsse auf Moreno gezogen werden. Wenn Lorre das Stegreiftheater als „ideale Schauspielschule“⁴⁵ bezeichnet, kann man jedoch davon ausgehen, dass Moreno Lorre sehr prägte.

Etwas, das Lorre von Moreno mitbekommen hat und was zudem gut dokumentiert ist, ist sein Künstlername, den er 1941, als er amerikanischer Staatsbürger wurde, auch offiziell übernahm.⁴⁶ Moreno meinte, dass Ladislav / Lászlò Löwenstein kein besonders eingängiger Name für einen Schauspieler sei⁴⁷ und gab ihm den Namen „Peter Lorre“. Woher der Name 'Peter Lorre' nun tatsächlich stammt, ist nicht eindeutig geklärt; es existieren verschiedene Versionen der Herkunftsgeschichte des Namens. Einer Quelle zufolge kommt 'Lorre' von einer Buchstabenvertauschung des Begriffs 'Rolle'.⁴⁸ Der Lorre-Biograph Stephen D. Youngkin glaubt eher an einen Zusammenhang zwischen dem Namen 'Lorre' und dem Namen 'Lora', damals ein

⁴³ Pfortner S. 48

⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 48

⁴⁵ Youngkin (2005) S. 17

⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 197

⁴⁷ Ebd. S. 19

⁴⁸ Vgl. Omasta, Michael / Mayr, Brigitte / Streit, Elisabeth. Vorneweg. In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg.). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 11

beliebter Rufname für Papageien – Lorre hätte ihn wegen seiner Fähigkeit, Andere nachzuahmen, erhalten.⁴⁹ Der Vorname „Peter“ ergab sich angeblich aus einer Ähnlichkeit zum „Struwelpeter“.⁵⁰

Lorre, der sich Zeit seines Lebens sehr für die Psychologie und die Psychoanalyse Freuds interessierte, konnte wohl bereits als 18-Jähriger bei Moreno viel darüber lernen und in der Praxis erfahren. Zerka Moreno, die Ehefrau von Jakob Levi Moreno, meinte; „There is little doubt that Moreno was one of the sources of his awareness of human psychology and its role in acting“⁵¹ Moreno erkannte schon damals Lorres Talent „to be the core of the role, swapping skins with another’s feelings and being“⁵². Mit Sicherheit haben auch Morenos Stegreiftheatertechniken Lorre nachhaltig geprägt, was den Figurenzugang betrifft. Lorres Aussage – „You can't portray a character [...] You have to *be* that person while you're in the role“⁵³ – deckt sich mit Morenos Theorien. Ebenso entspricht Lorres Anlegen von Figuren aus der psychologischen Fundierung heraus, also zuerst die Figur zu verstehen und dann zu ihr zu 'werden', Morenos Verständnis.

Gerade Morenos Überlegungen zum Thema Rolle zeigen viele Berührungspunkte mit Lorre, seinen Figuren und seinem „Filmschicksal“⁵⁴, wie er es selbst nennt. Von Morenos Rollendefinition ausgehend, ist der Kontext, in dem die Rollenfestlegung von Peter Lorre zu betrachten ist, der soziologische und der ökonomische: der Rahmen der Produktionsweise der damaligen Hollywoodfilme im Studiosystem und das Starsystem. Im dritten Kapitel wird es auch um diesen Kontext gehen, in dem die Festlegung geschieht. Das Durchbrechen dieses Rollenmusters ist deshalb so schwierig, weil es kein selbst auferlegtes ist, sondern ein von außen kommendes, ein fremdbestimmtes. Der Einzelne hat also keine anderen Rollen zur Verfügung als die, die ihm angeboten werden. Es bleibt ihm nur mehr übrig, die Stereotypen in den Figuren selbst zu brechen, was Lorre auch versuchte, indem er 'mehr' spielte als von ihm verlangt wurde.⁵⁵ Er stattete seine Figuren mit einem reichen Innenleben aus und stellte sie vielfältig dar. Darüber hinaus kämpfte er auch dafür, andere Rollenangebote zu bekommen.

Für Moreno bildet sich das 'Selbst' in den Rollen, in denen ein Mensch handelt.⁵⁶ Auf einer übergeordneten Ebene bildet sich das Image eines Schauspielenden durch die Filmrollen, die er spielt, doch auch das Image ist ein Prozess und somit grundsätzlich änderbar. Dies ist jedoch

⁴⁹ Youngkin (2005) S. 19

⁵⁰ Ebd. S. 19

⁵¹ Zerka Moreno, zitiert nach Youngkin (2005) S. 18

⁵² Youngkin (2005) S. 18

⁵³ Ebd. S. 61

⁵⁴ Streit, Elisabeth. „Anderer Leute Geld zählen ist ein undankbares Geschäft ...“: Peter Lorre in his own words: eine Collage. In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 217

⁵⁵ Vgl. Etwa Hofmann S. 37

⁵⁶ Vgl. Fangauf S. 108

weniger steuerbar als eine Veränderung des 'Selbst', da sich das Image gänzlich von außen konstituiert. Morenos Ideal einer „freien, spontan-kreativen Rollenimprovisation“⁵⁷ findet Entsprechung in dem Ideal vieler SchauspielerInnen, als ernsthafte CharakterdarstellerInnen gesehen zu werden, da sich so vielseitige Rollenangebote eröffnen und man sich nicht auf immer dasselbe spezialisieren muss, also abwechslungsreichere Arbeit hat und als wichtige/r CharakterdarstellerIn mehr Entscheidungen selber treffen kann. Die Wiederbelebung konservativer Rollenmuster, die Moreno ablehnt, steht hier für das *typecasting system*, für die Besetzung nach Stereotypen. Moreno betrachtet die Bühne als Erweiterung des Lebens und sieht im Spielen fremder, unbekannter Rollen einen Fortschritt in der Entwicklung des Einzelnen. In Lorres Fall sind es ja gerade die für ihn privat unbekannteren Bereiche, die er immer wieder spielte: Bösewichte, Mörder und zwielichtige Figuren. Diese fremden Bereiche wurden zu seinem Spezialgebiet, schließlich kannte er sie vom Spielen. Morenos Idealvorstellung entspricht auch der Lorres; es geht darum, nicht des Geldes und des Ruhmes wegen zu arbeiten und zu spielen, sondern der Erfüllung wegen, die der Beruf einem gibt, wenn man vielseitige Rollen spielen kann.

Außerdem kann angenommen werden, dass Lorre viel über Bühnenpräsenz und das gemeinsame Spiel, also im Einklang mit anderen zu spielen, bei Moreno lernte. Gerade beim improvisierten Spiel, und bei Morenos Stegreiftheater im Speziellen, das mit zeitlicher Limitierung und Gongs als Warnsignal für das Überziehen der Zeit arbeitete, ist das Timing von enormer Wichtigkeit. Timing ist dabei sowohl für das gemeinsame Spiel mit Anderen als auch für die Bühnenpräsenz essentiell. Lorre, so kann man immer wieder in seinen Filmen sehen und lesen, war begabt darin, anderen Mitspielenden die Schau zu stehlen. Er wusste genau, wie er sich vor der Kamera verhalten sollte, um die meiste Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Es kann angenommen werden, dass er neben seiner Disposition, also durch seine markanten äußerlichen Attribute, auch in Morenos Theater darin 'geschult' wurde. Gerade Timing ist entscheidend, um mehr Aufmerksamkeit zu erspielen. Es ist etwas, das in Lorres Schauspiel von großer Bedeutung ist: Alfred Polgar nannte Lorre 1929 einen „Zeitlupenspieler“⁵⁸.

⁵⁷ Fangauf. S. 108

⁵⁸ Vgl. Meister, Monika. Lorre und Brecht. In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg.). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 149

2.2 Bertolt Brecht

2.2.1 Lorre und Brecht

Durch seine Arbeit mit Bertolt Brecht gelang Lorre der Durchbruch als Theaterschauspieler in Berlin. 1929 spielte er unter Brechts Regie den Fabian in Marieluise Fleißers Stück „Pioniere in Ingolstadt“. Darüber hinaus verband Lorre mit Brecht seit ihrer Bekanntschaft 1929 eine lange und tiefe Freundschaft und eine gemeinsame Hochachtung vor der Professionalität des jeweils Anderen. Brecht war von den schauspielerischen Leistungen Lorres überzeugt, er war einer von Brechts Lieblingsschauspielern.⁵⁹ Lorre verehrte Brecht als den „größten Regisseur“ und als „einer der größten Dichter unserer Zeit“.⁶⁰ Als Brecht 1941, fast sieben Jahre später als Lorre, im amerikanischen Exil ankam, lebte ihre Freundschaft wieder auf und es gab regelmäßige Treffen zwischen den beiden und viele Diskussionen über Schauspielkunst. Lorre war einer der wenigen Menschen, denen Brecht erlaubte, seine Schauspieltheorien zu kritisieren, und dessen Kritik er auch ernst nahm.⁶¹ Während Brecht den Film als Medium (für seine Kunst) allgemein eher ablehnte, glaubte Lorre „an eine Brücke zwischen Theater und Film, sogar zwischen europäischer Hochkultur und amerikanischer Populärkultur.“⁶² Trotz vieler geplanter Projekte – wenige Theaterstücke und mehrere Filme, von denen zwei, „Rich Man's Friend“ und „Der große Clown Emaël“, sich direkt auf Lorres Leinwandimage bezogen, wurde nach 1932 kein Projekt realisiert, in dem sie zusammenarbeiteten.

Brecht warnte Lorre immer wieder vor dem schädlichen Einfluss Hollywoods. Lorre hatte sich seiner Meinung nach in der Filmwelt erniedrigt.⁶³ 1947, als es Lorre sehr schlecht ging, er kaum Rollenangebote bekam, seine Morphiumsucht ihm zu schaffen machte und er zusehends das Image eines Possenreißers und Clowns bekam⁶⁴, schrieb Brecht das Gedicht: „Der Sumpf“. Wenn auch in den Quellen nicht bewiesen werden kann, dass Lorre der darin erwähnte „versinkende Freund“ ist, so ist es doch sehr wahrscheinlich.⁶⁵ Der Sumpf steht für die Filmindustrie Hollywood⁶⁶, Brecht warnte vor ihrem schlechten Einfluss⁶⁷ auf Lorre und allgemein auf ernsthafte SchauspielerInnen:

⁵⁹ Vgl. Lyon, James: Bertolt Brecht in Amerika. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. S. 286

⁶⁰ Beyer S. 197 und Lyon S. 286

⁶¹ Vgl. Lyon S. 288

⁶² Hofmann S. 76

⁶³ Vgl. Lyon S. 286

⁶⁴ Vgl. Youngkin (1998) S. 146

⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 290

⁶⁶ Beyer S. 203

⁶⁷ Vgl. Lyon S. 290f

Der Sumpf (1947)

Manchen der Freunde sah ich, und den geliebtesten
Hilflos versinken im Sumpfe, an dem ich
Täglich vorbeigeh.

Und es geschah nicht an einem
Einzigem Vormittag. Viele
Wochen nahm es oft; dies machte es schrecklicher.
Und das Gedenken an die gemeinsamen
Langen Gespräche über den Sumpf, der
So viele schon birgt.

Hilflos nun sah ich ihn zurückgelehnt
Bedeckt von den Blutegeln
In dem schimmernden
Sanft bewegten Schlamm. Auf dem versinkenden
Antlitz das gräßliche
Wonnige Lächeln.

Im Nachkriegsdeutschland, als Brecht sein Theater wieder aufbaute, wollte er Lorre als Ensemblemitglied; Brecht versuchte damit auch Lorre aus seiner finanziell und beruflich schweren Lage zu befreien.⁶⁸ Brecht schrieb ein zweites Gedicht, und diesmal war eindeutig, dass es sich an Lorre richtet:

An den Schauspieler P.L. im Exil (1950)

Höre, wir rufen dich zurück. Verjagter
Jetzt sollst du wiederkommen. Aus dem Land
Da einst Milch und Honig geflossen ist
Bist du verjagt worden. Zurückgerufen
Wirst du in das Land, das zerstört ist.
Und nichts anderes mehr
Können wir dir bieten, als daß du gebraucht wirst.

Arm oder reich
Gesund oder krank
Vergiß alles
Und komm.

Lorre suchte, trotz dessen Einladungen, nicht den Anschluss zu Brecht, sondern ging wieder nach Amerika, nachdem sein Film „Der Verlorene“ (D 1951) kommerziell gescheitert war und weitere Regie-Angebote ausblieben.

Brechts Theaterarbeit ist für diese Untersuchung bedeutsam, da von der Annahme ausgegangen werden kann, dass Brecht, ähnlich wie Moreno, großen Einfluss auf Lorre und sein Spiel hatte. Danach kann die Theorie weiter analysiert werden, Lorre hätte in einigen seiner Filme eine epische Spielweise verfolgt. In dieser Arbeit wird versucht, Lorres Schauspiel anhand des Spannungsfelds der Theorien von Brecht und Moreno zu beschreiben und zu analysieren. Dieses Spannungsfeld könnte kaum größer sein, denn Morenos Theater unterscheidet sich von Brechts Ansätzen fast

⁶⁸ Vgl. Meister S. 145

diametral.

2.2.1.1 „Mann ist Mann“ und das epische Theater

Nun sollen wesentliche Thesen des epischen Theaters erläutern werden, um sich danach näher mit dem epischen Schauspiel und Lorres Darstellungen befassen zu können.

Die Beschäftigung mit Brechts epischem Theater allein könnte dutzende Bücher füllen, deshalb können für diese Arbeit nur einige elementare Teilstücke entnommen werden. An Brechts Bemerkungen zu Lorres Verkörperung des Galy Gay in „Mann ist Mann“ (1931) soll Brechts bevorzugte Spielweise für das epische Theater exemplarisch untersucht werden. Brecht kritisiert das dramatische Theater als unzeitgemäß und will ein neues Theater etablieren, das das Publikum rational dazu anregen soll, gesellschaftlich etwas zu verändern. Brecht lehnt das Einfühlungstheater ab, das seiner Meinung nach das Publikum emotional einlullt und denk- und kritikunfähig macht. Er legt den Fokus auf das Rationale, das Denken, das Abwägen. Sein neues Theater erfordert auch eine neue Darstellungsweise: der Schauspielende soll nicht in der Figur aufgehen und sich selbst dahinter unsichtbar machen, sondern die Distanz zur Figur wahren und das auch zeigen. Der Schauspielende soll „zeigen, dass er zeigt“⁶⁹.

In seinem Text „Zur Frage der Maßstäbe bei der Beurteilung der Schauspielkunst“, der sich in den „Anmerkungen zum Lustspiel 'Mann ist Mann'“ findet, verteidigt Brecht Lorres Spielweise vor Kritikern. Diese bemängeln die Leistung des Hauptdarstellers Lorre, da sie nach Werten des konventionellen Theaters beurteilen, statt mit anderen, dem epischen Theater angemessenen, meint Brecht. Für seine Erläuterungen greift Brecht zwei Punkte der Kritik auf: Zum Einen, dass die Fähigkeit, klar auf Sinn zu sprechen, vermisst wurde, und zum Anderen, dass „die Kraft des tragenden Schauspielers“⁷⁰ fehle, also dass Lorre nur Episoden gespielt hätte. Beides sei nach Brecht nicht auf mangelnde Begabung des Schauspielers zurückzuführen, sondern entspringe den beabsichtigten Techniken des epischen Spiels.⁷¹ Die Sprechweise, nicht klar auf Sinn zu sprechen, war ein Mittel des Schauspielers, um das Publikum nicht in die inneren Widersprüche der Figur zu verwickeln, sondern es da rauszuhalten.⁷² Das monotone Sprechen sollte zur „objektiven Ausstellung eines widerspruchsvollen inneren Vorgangs als Ganzes“⁷³ beitragen. Brecht benutzt

⁶⁹ Vgl. Boldt, Joachim, Aus einem Leben in ein anderes Leben, Berlin: Lit Verlag, 2006. S. 47. Dissertation

⁷⁰ Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater 2: 1918 – 1933. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. S. 74

⁷¹ Vgl. Ebd. S. 74

⁷² Vgl. Ebd. S. 75

⁷³ Vgl. Ebd. S. 75

hier den Begriff der 'Inventur Lorres'⁷⁴, um den inneren Verlauf der Figur dem Publikum rational begreifbar zu machen. Lorre spielte in einem langsameren Tempo; dies sei erforderlich, da die mentalen Prozesse mehr Zeit brauchen als die emotionalen, die spontan entstehen.⁷⁵

Dem Kritikpunkt, Lorre hätte die „Kraft des tragenden Schauspielers“ vermissen lassen, entgegnet Brecht, dass im epischen Theater der „das Stück tragende Schauspieler“ aufgelöst werden soll. Der epische Schauspieler solle die Figur vor den Augen des Publikums entstehen lassen und dennoch solle er seinen Typus, trotz Sprüngen und Brechungen, als einheitlich vorführen. Gerade diese Fähigkeit, eine Figur trotz Brechungen und Widersprüchlichkeiten als einheitlich und glaubhaft darzustellen, zeigt sich als 'typisch' für Lorres spätere Verkörperungen, wie in vielen Filmfiguren zu sehen ist. Dies gilt also sowohl für den epischen als auch den dramatischen Kontext.

2.2.2 Brecht und Moreno

Unter der Annahme, neben Moreno hätte auch Brecht Lorre entscheidend beeinflusst, wird hier Morenos Theater mit dem frühen Brecht verglichen werden. Im nächsten Teil soll dann der Einfluss von Brechts Theorien auf Lorre betrachtet werden.

Morenos Theorien unterscheiden sich wesentlich von denen Brechts, dennoch ist der Vergleich aufschlussreich, denn es lassen sich einige Parallelen finden. Hierbei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Brecht vor allem Dramatiker war und Morenos Wurzeln im Bereich der Medizin, Psychiatrie und Psychotherapie lagen. Die wesentlichste Gemeinsamkeit zwischen den beiden war der radikale Anspruch, das Theater zu reformieren: Sie lehnten das dramatische Theater ab. Moreno und Brecht waren beide der Ansicht, dass das bürgerliche Theater kaum mehr Berührungspunkte und Auswirkungen auf das Publikum habe, also irrelevant für die Gesellschaft (Brecht) und den einzelnen Menschen (Moreno) sei. Während Morenos Schwerpunkt auf dem therapeutischen Nutzen für das Individuum lag und er die Trennung von Theater, Leben, Therapie und Religion ablehnte, sah Brecht diese Bereiche klar getrennt und wollte durch die Institution Theater die BürgerInnen emanzipieren und durch sie die Gesellschaft verändern.

Für beide war das veränderte Publikumsverhalten⁷⁶ in ihrem angestrebten reformierten Theater von überragender Bedeutung. Brecht und Moreno wollten die Emanzipation des Publikums; die Zuschauenden sollten aus ihrer passiven Rolle gehoben werden. Bei Moreno sollte der Zuschauende sich aktiv am Bühnengeschehen beteiligen. Brechts Theorie verlangte einen aktiv denkenden

⁷⁴ Vgl. Brecht S. 76

⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 77

⁷⁶ Vgl. Marschall S. 86

Zuschauer statt des – im dramatischen Theater üblichen – passiv (Mit)fühlenden. Nach Brecht sollte diese Aktivität über den Theaterbesuch hinaus bestehen. Im Anschluss an die Anregungen im Theater sollten die ehemals Zuschauenden die bestehenden Verhältnisse der Gesellschaft ändern.

2.2.3 Brechts Einfluss auf Lorre

1962, zwei Jahre vor seinem Tod, sagte Lorre: „The only compliment I've ever had about my acting that meant anything to me was from Brecht. In the notes to 'Mann ist Mann' he talks about me for several pages.“⁷⁷

Wenn Lorre Brecht als „größten Regisseur“⁷⁸ bezeichnete und Lorre einer von Brechts Lieblingsschauspielern war, kann man voraussetzen, dass Brecht auf Lorre einen prägenden Einfluss gehabt haben muss. Einige Autoren meinen, dass dies auch umgekehrt der Fall war; dass Lorre Brechts Schauspieltheorien beeinflusst hätte.⁷⁹ Brecht war jedenfalls als Künstler von enormer Wichtigkeit für Lorre. Ihre Freundschaft und ihre gemeinsamen Diskussionen zeigen, dass sie geistig auf einer Ebene waren. Brechts Freundschaft sowie seine Wertschätzung der schauspielerischen Kompetenz Lorres stützten dessen Selbstbewusstsein Ende der 1940er Jahre. Eine Zeit, in der es mit seiner Karriere als Schauspieler bergab ging.⁸⁰ Ohne Zweifel konnten Brecht und Lorre gut miteinander arbeiten. Lorre hatte ein Gespür dafür, was Brecht als Regisseur von ihm wollte. Marta Feuchtwanger sagte über die Zusammenarbeit der beiden:

„He [Brecht] tyrannized everyone to get his will into them. Peter did not need this. He immediately knew what the part meant. There were no fights between them. Peter and Brecht understood each other without words. Where there is such understanding, no influence is necessary.“⁸¹

Für Lorres Arbeit war es essentiell, dass ihm genug Freiheiten im Spiel zugestanden wurden. Bei Brecht war Lorre in die Arbeit an der Inszenierung und an der Figur eingebunden. Der gegenseitige Respekt vor dem 'Genie' des anderen und die freundschaftliche Verbindung der beiden war eine solide Grundlage für ihr gemeinsames Arbeiten. Auch sollen beide den gleichen Humor geteilt haben.⁸² Lorre entsprach Brechts Anforderungen an einen Schauspieler schon optisch: Brecht wollte Schauspieler, die charakteristisch, einzigartig und ungewöhnlich aussahen.⁸³ An Lorres Aussehen faszinierte Brecht das Andersartige: „[Brecht] could not hold with beautiful people [...] anything a

⁷⁷ Lorre, zitiert nach Youngkin (2005) S. 49

⁷⁸ Beyer S. 197

⁷⁹ Vgl. Etwa Youngkin (2005) S. 45

⁸⁰ Vgl. Lyon S. 288

⁸¹ Marta Feuchtwanger zitiert, nach Youngkin (2005) S. 45

⁸² Vgl. Ebd. S. 26

⁸³ Vgl. Ebd. S. 26

little offbeat appealed to him”⁸⁴, erinnert sich Lotte Lenya.

2.2.4 „A natural Brecht actor“?

Brecht war fasziniert von der Dualität in Lorres Auftritten und von seiner Fähigkeit, im Spiel neben sich zu stehen.⁸⁵ Der Brechtforscher Eric Bentley meint, dass Lorres Schauspielstil einen bedeutsamen Einfluss auf Brechts Konzepte zur Schauspielkunst hatte.⁸⁶ Außerdem äußerte er sich folgendermaßen in Bezug auf Lorre:

„Co-workers sensed an unconscious “split“ in Lorre's stage persona that was consistent with a type of acting in which the feelings don't directly come out in a flood but in some way are veiled or kept at a distance... there's an emotional block or lack of flow of communication in himself... For example the feelings don't get expressed in the voice... There is something in Lorre that isn't there. ...This quality of being at a distance from your own emotions might come from your studying Brecht's theories, but it might just be that you were born that way. I tend to think the second is true of Peter Lorre and it fascinated Brecht because here is someone whom nature made the way he thought an actor was supposed to be in any case, a natural Brecht actor.“⁸⁷

Für Bentley kennzeichnet sich Lorres Schauspielstil also durch einen inneren Bruch; die Distanz von den eigenen Emotionen. Diese Art zu spielen sei entweder durch Brechts Theorien angeeignet worden, oder sie ist Lorres natürlicher, eigener Schauspielstil, was Bentley vermutet. Auch andere Autoren sehen in Lorres Darstellungsstil den epischen Stil Brechts; das 'neben sich Stehen', die Ambivalenz, die Gespaltenheit in unschuldiges Äußeres und böses Inneres, die Widersprüchlichkeiten innerhalb seiner Figuren:

„Lorres Fähigkeit, sich von den eigenen Gefühlen zu distanzieren, entsprach Brechts Darstellungsstil. Rollen vorzuführen, zu kommentieren, setzte ein Maß an funktionaler Spaltung voraus, das auf einem Teilgebiet zu Lorres Markenzeichen wurde: Täter, deren unschuldige Oberfläche und deren sanfter Tonfall nichts von ihren horrenden Verbrechen ahnen ließen.“⁸⁸

Die Spaltung innerhalb der Figur wird in diesen Zitaten gleichgesetzt mit der Spaltung von Schauspielendem und Figur. Es ist aber auch möglich, als dramatischer, also nicht-epischer Schauspielender eine Figur zu spielen, die sich von ihren eigenen Gefühlen distanziert bzw. nicht im Reinen mit ihren Emotionen ist, so wie Lorre das in „M“ tat. Zweifellos war Lorre ein auch epischer Schauspieler, ganz nach Brechts Geschmack, die Frage ist nur, ob er in seinen Filmen auch mit diesen Mitteln arbeitete oder eben mit anderen psychologischen, um seine 'gespaltenen' Figuren zu verkörpern.

⁸⁴ Lotte Lenya, zitiert nach Youngkin (2005) S. 26

⁸⁵ Vgl. Beyer S. 20

⁸⁶ Vgl. Youngkin (2005) S. 45

⁸⁷ Eric Bentley, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 45f

⁸⁸ Beyer S. 197

„Bentley behauptet, die 'psychotische Gespaltenheit' in den Lorreschen Filmen, d.h. der Widerspruch zwischen der oberflächlichen Unschuld einer kaum irgendwelche Gefühle verratenden, naiven Stimme einerseits und den horrenden Taten, die auf heftige untergründige Leidenschaften verweisen andererseits, entspreche aufs vollkommenste dem Brechtschen Darstellungsstil. Diese Fähigkeit zur Distanzierung von den eigenen Gefühlen habe Lorre unter anderem zum idealen Darsteller des Galy Gay gemacht, der in 'Mann ist Mann' seine Identität verliert, weil er sich von seinen Gefühlen abkapselt.“⁸⁹

Von der Gespaltenheit von Figuren darf meiner Meinung nach nicht auf einen Darstellungsstil geschlossen werden. Es ist wichtig, diese Gespaltenheit zu differenzieren: ist die Figur an sich gespalten oder ist die Darstellungsweise der Figur gespalten? Es ist möglich, durch einen epischen Stil Figuren als gespalten zu zeigen; indem der Darstellende sich nicht in der Figur auflöst, sondern irgendwie sichtbar bleibt, z.B. indem er/sie kommentiert. Doch eine innere Gespaltenheit, eine die innerhalb der Figur liegt, lässt auf einen dramatischen Stil schließen, in dem die Diegese (die fiktive Welt des Films bzw. Theaterstücks) intakt bleibt, nicht wie im epischen Spiel, wo dieses abgeschlossene Konstrukt gar nicht erst zustande kommen soll, bzw. aufgebrochen werden soll. In späteren Kapiteln (3. und 7.) soll näher betrachtet werden, ob und inwieweit Lorre einen epischen Schauspielstil in seinen Filmen verfolgte. In Lorres Darstellung des Raskolnikov in „Crime and Punishment“ (1935) etwa sehen einige Autoren Züge von Brechts epischem Schauspiel.⁹⁰

2.3 „M“

„M“ galt lange als erster Film Lorres, was nicht stimmt: Lorre spielte zuvor bereits in zwei österreichischen Stummfilmen, beide aus dem Jahr 1929, allerdings sehr kleine Rollen.⁹¹ „M“ (1931) war somit der erste Film, in dem Lorre eine tragende Rolle spielte. Dieser Film änderte für ihn alles. Schlagartig wurde er international berühmt, aber eben nicht nur als Schauspieler, sondern auch in der Rolle des psychopathischen Mörders. „M“ war ein durchschlagender Erfolg, vor allem in Deutschland und Frankreich, wurde aber auch in Amerika bekannt.

Der Film steht auch inhaltlich in besonderer Verbindung zum späteren nationalsozialistischen Deutschland. Da er mit dokumentarischen Mitteln arbeitet und auf einigen tatsächlichen Gegebenheiten basiert⁹², dokumentiert er auch die Stimmung seiner Entstehungszeit und wird im

⁸⁹ Lyon S. 286

⁹⁰ Patalas, Hofmann und Youngkin

⁹¹ Vgl. Mayr, Brigitte. Von Verschwundenen Frauen und Damen auf Banknoten. Peter Lorres Filmdebüt im österreichischen Kino. In: Peter Lorre: Schauspieler in Wien, Berlin und Hollywood. Brigitte Mayr, Michael Omasta (Hg). Wien: Synema, 2014. S.10f

⁹² Im Zwischenkriegsdeutschland gab es eine Reihe von Massenmördern (Kürten, Grossmann, Haarmann, Denke, Schumann) deren Fahndung die Öffentlichkeit mit Angst und Hysterie verfolgte (es gab jede Menge falscher Verdächtigungen, das Problem der modernen Stadt war in diesem Falle die Anonymität). Ebenso gab es tatsächlich ein Angebot der Berliner Unterwelt an die Polizei, bei der Suche nach Kürten zu helfen. Lang, der begeisterter Zeitungsleser war, hatte viele Ideen für „M“ aus Zeitungen. Vgl. Maibohm, Ludwig. Fritz Lang und seine Filme. München: Heyne, 1981 [1990 3. Auflage]. S. 140 und Töteberg, Michael. Fritz Lang. Hamburg: Rowohlt, 1985. [2000 4. Auflage] S. 71

Nachhinein als präfaschistisch⁹³ bezeichnet. Der Regisseur Fritz Lang, wie Lorre ein Wiener jüdischer 'Abstammung', verließ Deutschland ebenso wie dieser in der ersten 'Welle' der von den Nazis Vertriebenen, 1933. „M“ war sein vorletzter Film vor der Flucht.

Der Film „M“ handelt von der Suche nach einem unbekanntem Kindermörder, der die ganze Stadt in Angst und Schrecken versetzt. Durch ständige Razzien der Polizei, die den Kindermörder auch in der Berliner Unterwelt sucht, fühlen sich die organisierten Verbrecher in ihren Geschäften gestört und fahnden deshalb selbst nach dem Mörder. Sie fassen ihn schließlich auch und stellen ein Volkstribunal zur 'Verurteilung' nach. Es kommt zu der bekannten Verteidigungsrede des Kindermörders, in der er erklärt, dass er nicht morden will, sondern muss, weil sein Inneres ihn dazu zwingt. Der Mörder wird selbst als Verfolgter dargestellt. Es wird klar, dass es sich um einen psychisch Kranken handelt, der selbst unter seinen Taten leidet, sie aber dennoch nicht unterlassen kann. Bevor es zu einer Lynchjustiz der tobenden Unterweltmasse kommen kann, trifft die Polizei ein und der Mörder wird vor ein 'ordentliches' Gericht gestellt.

2.3.1 Rezeption von Lorre

Der Film bekam zum Großteil gute Kritiken, vor allem wurde jedoch Lorre einhellig gelobt für seine realistische Darstellung des Kindermörders. Lorres Leistung sei „beängstigend gut“⁹⁴, schrieben Kritiker. Seine Darstellung des Kindermörders war offenbar so authentisch, dass viele nicht in der Lage waren den Schauspieler von seiner Rolle zu trennen; es passierte ihm, dass Mütter mit Kindern die Straßenseite wechselten, wenn sie ihn sahen, und ihm Steine nachgeworfen wurden.⁹⁵

2.3.2 Lorre, „M“ und der Nationalsozialismus

Lorre wurde 1931 von Goebbels „Lieblingsschauspieler des Führers“ genannt.⁹⁶ Hitler und Goebbels mochten Lorre offenbar beide, ohne zu wissen, dass er Jude war.⁹⁷ „M“ wurde 1933 in Deutschland verboten⁹⁸, da die menschliche Darstellung von Triebtätern und Mördern nicht mit der Nazi-Ideologie vereinbar war.⁹⁹ 1940 wurde im damals als Dokumentarfilm titulierten Propagandafilm „Der ewige Jude“, der mit scheinbar dokumentarischen und wissenschaftlichen

⁹³ Vgl. Gunning, Tom. The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity. London: British Film Institute, 2000 S. 198

⁹⁴ Beyer S. 52

⁹⁵ Ebd. S. 53

⁹⁶ Vgl. Youngkin (2005) S. 84

⁹⁷ Vgl. Beyer S. 73

⁹⁸ Vgl. Gunning S. 198

⁹⁹ Vgl. Töteberg S. 78f

Mitteln die Minderwertigkeit der 'jüdischen Rasse' zu beweisen versuchte und den Holocaust in der Bevölkerung legitimieren sollte, ein Ausschnitt der Verteidigungsrede des Mörders aus „M“ gezeigt. Der Schauspieler Lorre wurde mit seiner Rolle des Kindermörders gleichgesetzt, um gegen die Juden Stimmung zu machen. Der Erzähler aus dem Off kommentierte diese Szene folgendermaßen:

„Der Jude Lorre in der Rolle eines Kindermörders. Nach dem Schlagwort 'nicht der Mörder sondern der Ermordete ist schuldig' wird versucht, das normale Rechtsempfinden zu verdrehen und durch mitleiderregende Darstellung des Verbrechers das Verbrechen zu beschönigen und zu entschuldigen.“¹⁰⁰

Der Kindermörder wurde mit 'dem Juden' gleichgesetzt; hier wurde die authentische Darstellung Lorres missbraucht, die vielen Zuschauenden des Propagandafilms noch in Erinnerung gewesen sein dürfte. Lang, der im Speziellen mit „M“, aber auch mit einigen seiner nachfolgenden Filme, darauf hinweisen wollte, dass jeder Mensch zum Mörder werden kann und dem es wichtig war, die Motive und den Zwang des Mörders aufzuzeigen, wurde unterstellt, das „normale Rechtsempfinden zu verdrehen“, da der Mörder sich – wie vor einem Gericht – verteidigen durfte und seine menschliche Seite gezeigt wurde.

In einer ähnlichen Logik wie jener des Propagandafilms argumentiert, neben weiteren Mitgliedern des Verbrechertribunals, vor allem eine Figur im Film: Schränker. Er ist der Kopf der organisierten Verbrecher. Durch sein äußeres Erscheinungsbild (Melone, eng sitzender Ledermantel und Stock), durch seinen Gestus (steife, genaue Gesten, Befehlston) und durch seine sprachlichen Statements („Die Bestie muss weg, die muss ausgerottet werden“, „Du musst unschädlich gemacht werden und ganz unschädlich bist du nur, wenn du tot bist“), erinnert er an einen Nazi-Offizier.¹⁰¹ Das Menschliche wird in dieser Ideologie einem Mörder und Kranken nicht zugestanden: durch seine Taten verwirkt dieser seinen Anspruch, als Mensch behandelt zu werden.

2.3.3 Schaffung eines neuen Bösewichttyps

„M“ gilt als Meilenstein der Filmgeschichte; er wird schon kurz nach seinem Erscheinen als Meisterwerk erachtet. Es ist auch der Film, der Lorres Filmkarriere begründet und ihn scheinbar auf diese Rolle festlegt.

Einer der vielen innovativen Aspekte in „M“ ist auch die Schaffung eines ganz neuen Tätertyps der städtischen Moderne.¹⁰² Dieser ist besonders geeignet, um die Ängste des modernen Publikums zu aktivieren; der Täter ist ein Teil der anonymen Masse und einzig und allein durch seine Taten von

¹⁰⁰ „Der ewige Jude“ NS-Propagandafilm (1940 D)

¹⁰¹ Vgl. Hofmann S. 28

¹⁰² Vgl. Beyer S. 41

ihr zu unterscheiden, danach schwimmt er wieder mit ihr.¹⁰³ Er ist vor allem unauffällig, oft gut gekleidet, führt scheinbar ein normales bürgerliches Leben. Das psychisch Kranke versteckt sich hinter der bürgerlichen Fassade, und bleibt den Mitmenschen somit verborgen. Demnach kann der Täter jeder sein, was sich im Film und auch in den Fällen der Massenmörder im Deutschland jener Zeit gezeigt hat. Jeder kann verdächtig werden und jeder ist verdächtig. Einmal beschuldigt, folgt – zumindest im Film – unmittelbar die emotionale Wucht der Mitbürger. In „M“ werden zweimal zu Unrecht verdächtige Figuren beinahe von der tobenden Masse gelyncht. Das Wort „Kindermörder“ allein genügt, um die Hysterie der aufgeregten Angst losbrechen zu lassen. Auch in den realen Fällen der Massenmörder der damaligen Zeit gingen bei der Polizei Unmengen von Falschmeldungen und Verleumdungen ein. Das Unvermögen, den Mörder ausmachen zu können und die 'Unsichtbarkeit' des Täters aufgrund seiner Unauffälligkeit verstärkten die Angst; und Angst vor dem Unbekannten ist ein viel lähmenderes und tieferes Gefühl als die Furcht vor Konkretem. Das doppelte Wesen des Kindermörders, ein gesellschaftlich anerkanntes Leben zu führen und gleichzeitig ein abgründiges, ist die Grundlage für die Existenz einer solchen Figur. Sie hat kein stabiles 'Ich', sondern konstituiert sich aus einem Doppelleben von 'Über-Ich' und 'Es'.

Lorres äußeres Erscheinungsbild war für diese Aufgabe sicher von Vorteil. Als kleiner rundlicher Mann mit Kindchenschema wirkt er unschuldig und ist atypisch für die damalige Besetzung eines Mörders. Es ist gerade diese Diskrepanz der unschuldigen Unauffälligkeit und der grausamen Gewalttaten, welche er zu begehen fähig ist, die das Spannungsfeld der Angst und die Faszination für diese Figur ausmachen. Es ist eine Zwiespältigkeit, die Lorre auch einigen seiner Figuren in späteren Filmen verlieh; es sind oberflächlich scheinbar harmlose und dahinter jedoch bedrohliche und gefährliche Figuren.

Lorre wollte für seinen Zugang zu der Rolle des Kindermörders verstehen, warum Peter Kürten, der in vieler Hinsicht die Vorlage für die Figur des Hans Beckert in „M“ war, seine Taten verübte:

„Ich hab' den Mörder nie gesehen, es war unnötig. Ich hab' ein paar Fotos von ihm gesehen, das war alles. Es war mir egal, welche Eigenheiten er hatte. Was zählte, war, *daß* er getan hatte, was er getan hatte. Und mein einziges Anliegen war, das *Warum* verstehen zu lernen. Das tat ich schließlich auch.“¹⁰⁴

Lorre wählte also einen psychologisch-intuitiven Zugang; er wollte die Figur, die er darstellen sollte, verstehen, um dann vor der Kamera diese Figur zu 'sein', anstatt sie nur zu 'spielen':

¹⁰³ Vgl. Beyer S. 41

¹⁰⁴ Lorre, zitiert nach Beyer S. 42

„Bei Kürten, der eine verheerende Kindheit erlebte und anschließend wegen einer nicht enden wollende Kette von Bagatelldelikten insgesamt 24 Jahre seines Lebens unter unmenschlichsten Bedingungen hinter Gittern verbracht hatte, mischten sich sexuelle Motive mit zwanghaften Vergeltungsideen gegen die Menschheit im allgemeinen: Jeder neue Mord verschaffte ihm vorübergehend (auch sexuelle) Erleichterung von seinem Kindheits- und Hafttrauma.“¹⁰⁵

Lorre sagte selbst: „You can't portray a character [...] You have to *be* that person while you're in the role“¹⁰⁶. Die Art und Weise, wie Lorre über seine Figuren sprach und den Zugang zu ihnen aufbaute, erinnert stark an Morenos Theater, aber auch an Stanislawskis Theorien. Lorre selbst stellte den Zusammenhang zwischen seinem 'Sein-statt-Spielen' einer Figur und der Festlegung auf einen bestimmten Typ her:

„Ich versuche, eine Rolle vollständig in mich aufzunehmen. Wenn man so arbeitet, ergibt sich das Problem, dass das Stammpublikum mit dem Gefühl aus dem Kino geht, du und der dargestellte Charakter passen so perfekt zusammen, das es sich gar nicht mehr vorstellen kann, dich in einer anderen Rolle zu sehen. Nicht, dass ich undankbar wäre, schließlich bin ich durch diese ewigen Mörderrollen berühmt geworden. Aber man möchte doch auch mal wirkliche und normale Menschen darstellen.“¹⁰⁷

Lorres Schauspielzugang, das 'Sein-statt-Spielen', verstärkte die Typenfestlegung durch Assoziation.

2.3.4 Warum Lorre auf diese Figurentypen festgelegt worden ist

Die Rolle des Kindermörders Beckert prägte die drei Jahrzehnte von Lorres Filmkarriere. Wieso die Determinierung auf diesen Typ in Lorres Fall so stark war, obwohl er als erfolgreicher Schauspieler, phasenweise sogar als Star in Hollywood galt, hing an mehreren Faktoren ab. Erstens wog die Festlegung auf einen bestimmten Typ durch den enormen internationalen Erfolg von „M“ umso schwerer, zudem war es eine außergewöhnliche Rolle, mit der Lorre so bekannt wurde: ein Kindermörder, wohl die gesellschaftlich geächtetste Figur überhaupt, die im Film aber eine menschliche Charakterisierung erfuhr. Zweitens zeigten die Kritiken und die Reaktionen des Publikums, wie glaubhaft Lorre diese Figur gespielt hatte. Durch diese wahrgenommene Authentizität verstärkte sich die Assoziation 'Schauspieler = Figur', also 'Peter Lorre = Kindermörder' massiv, wie Lorre selbst sagte. Daraus ergab sich die allgemeine Vorstellung der Rezipierenden, Lorre sei die ideale Besetzung für einen ambivalenten oder psychopathischen Mörder. Aus dieser Idee, der ‚idealen Besetzung‘, konnte leicht der Trugschluss folgen, er könne nichts Anderes spielen, denn die perfekte Besetzung für einen Mörder könne nicht auch die ideale Besetzung für einen ganz anderen Typ Figur, wie etwa einen romantischen Helden sein. Von entscheidender Wichtigkeit war sicher auch die Publikumshaltung beziehungsweise die von

¹⁰⁵ Beyer S. 42f

¹⁰⁶ Lorre, zitiert nach Youngkin (2005) S. 61

¹⁰⁷ Streit S. 215

Filmschaffenden unterstellte Publikumshaltung; es wurde geglaubt, es sei dem Publikum nicht zuzumuten, einen derart 'vorbelasteten' Schauspieler in einer ganz anderen Rolle zu zeigen als der bekannten. Es wurde angenommen, dass das Publikum das nicht will, weil es sich nicht umgewöhnen könne. Dies zeigt einen starken Glauben an die Beschränktheit und Inflexibilität des Kinopublikums. Besonders im Hollywoodkino, das auch immer wieder mit den gleichen Erfolgsrezepten funktionierte, war (und ist) es gängige Praxis, mit Altbekanntem zu arbeiten. Da hier der künstlerische Anspruch, Filme zu machen, eindeutig vom finanziellen Faktor überlagert wird, ist man weniger bereit zu experimentieren, da so das Risiko kleiner ist, an den Kinokassen einen Misserfolg zu landen.

3. Hollywood, Exil und typecasting

3.1 Situation der FilmexilantInnen

3.1.1 Definition: 'Filmexil'

Generell lässt sich der Begriff Filmexil als der forcierte Auslandsaufenthalt von Filmschaffenden begreifen. Meistens wird damit das Filmexil von 1933 – 1945 der europäischen Filmschaffenden aufgrund des NS-Regimes bezeichnet. Reclams Filmlexikon definiert:

„Exilfilme entstehen immer da, wo Autoren, Regisseure und andere Filmschaffende außerhalb ihrer Ursprungsländer ihrem Beruf nachgehen müssen, weil eine Diktatur mit kunstfeindlicher Zensur (das eine bedingt meist das andere) in ihrem Staat herrscht und individuelle wie oppositionelle Produktion verhindert. Vor allem ist der Exodus von einem Drittel der deutschen Filmindustrie in den 30er Jahren gemeint.“¹⁰⁸

Essentiell für die Definition von Exil ist also der politisch erzwungene Ortswechsel.¹⁰⁹ Das Exil, das nicht nur ein äußerer, sondern auch ein innerer Zustand ist, kann ebenso mit dem Empfinden der Geflohenen definiert werden: „Charakteristisch für das Exil ist zum einen die abrupte, unfreiwillige Trennung von der Heimat und das damit verbundene Gefühl der Entwurzelung, zum anderen die Hoffnung, eines Tages in die frühere Heimat zurückkehren zu können.“¹¹⁰ Die Hoffnung, wieder in die Heimat zurückkehren zu können, die hier als entscheidender Teil des inneren Abbilds von Exil definiert wird, wird jedoch nicht von allen ExilantInnen geteilt.

3.1.2 Zwei Gruppen von Exilierten

Prinzipiell lassen sich die Exilierten in zwei Gruppen einteilen¹¹¹: Die eine besteht aus MigrantInnen, die sich assimilierten, Amerika als ihre neue Heimat annahmen und sich bald selbst als AmerikanerInnen sahen. Lorre gehörte zu dieser Gruppe. Tendenziell waren jüngere ExilantInnen hier zugehörig, während ältere eher zu jenen gehörten, die ihrem Herkunftsland nachgingen.¹¹² Die meisten Studiochefs waren selbst europäische Emigranten der ersten oder zweiten Generation. Warner, Fox, Goldwyn (MGM) und Laemmerle (Universal) gehörten zu den Migranten, die sich schnell assimilierten.¹¹³

¹⁰⁸ Koebener, Thomas. Exilfilm. In: Reclams Sachlexikon des Films. Thomas Koebener (Hg.). Stuttgart: Reclam, 2002 [2007 2. Auflage]. S.179

¹⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 181

¹¹⁰ Unger, Corinna R. . Reise ohne Wiederkehr?: Leben im Exil 1933 bis 1945. Darmstadt: Primus, 2009. S. 8

¹¹¹ Vgl. Youngkin (2005) S.104

¹¹² Vgl. Asper, Helmut. Etwas besseres als den Tod ...: Filmexil in Hollywood: Portraits, Filme, Dokumente. Marburg: Schüren, 2002. S. 28

¹¹³ Vgl. Taylor, John Russell. Fremde im Paradies: Emigranten in Hollywood 1933 – 1950. Berlin: Goldmann, 1984 [1994]. S. 17

Der Schriftsteller Felix Hofmann bezeichnet diese Gruppe als Aus- bzw. Einwanderer:

„Auswanderer verachten und verleumden den Ort, von dem sie weggehen. Sie ziehen weg, um den einen neuen Ort zu finden oder selbst zu erschaffen, der ihnen das Leben ermöglicht, das sie sich wünschen. Auswanderer, aus denen Einwanderer werden, verklären den Ort, an dem sie landen, und sie kehren nie zurück.“¹¹⁴

Das andere Lager (zu dem u.a. Brecht gehörte) löste sich nicht von ihrer 'alten Heimat' und verkehrte hauptsächlich mit anderen europäischen Flüchtlingen. Die Intellektuellen unter ihnen lehnten die amerikanische Populärkultur meist offen ab und versuchten ihre alte europäische Kultur und Kunst weiter auszuleben. Im Gegensatz zur ersten Gruppe waren sie eher auf ihre Tradition bedacht und vergangenheitsorientiert. Diese ExilantInnen blieben in den Augen der amerikanischen Bevölkerung EuropäerInnen.¹¹⁵ Viele von ihnen warteten darauf, dass sich die Situation in Europa ändern, dass die Nazis verschwinden würden, und sie zurückkehren konnten.¹¹⁶ Sie glaubten, dass der Schrecken der Naziherrschaft bald vorbei sein müsse und sahen Hitler als 'Verführer der Masse'.¹¹⁷ Diese Gruppe nennt Hofmann „Vertriebene“, der Brennpunkt liegt hier auf der erzwungenen Flucht:

„Vertriebene hängen an dem Ort, den zu verlassen sie sich gezwungen sahen, und sie behalten ihn in nostalgischer, verklärter Erinnerung. Sie sind distanziert, wenn nicht gleichgültig gegenüber dem Ort, an dem sie landen. An Integration sind sie nicht interessiert. Vertriebene gehen zurück, wenn das, was sie vertrieben hat, weg ist.“¹¹⁸

Die Einteilung in diese zwei Gruppen ist eine nützliche Orientierungshilfe und kann als Tendenz gesehen werden, sie ist nicht starr und endgültig. Die Grenzen können verschwimmen; so wie Individuen sich nicht klar klassifizieren lassen, ändern sich auch Situation und Einstellung zum Exil für viele über die Jahre. Schließlich kehren die meisten der ExilantInnen nach dem Krieg nicht mehr in ihr ursprüngliches Heimatland zurück.¹¹⁹ Als Schlüsselfaktor, zu welcher der beiden Gruppen ein Flüchtling gehört, ist laut Corinna Unger die Tatsache, ob der Flüchtling für das Exilland 'Sympathie' hat oder nicht.¹²⁰ Außerdem ist der persönliche Wunsch, in Zukunft dort weiterleben zu wollen, oder die Hoffnung, bald zurückkehren zu können, entscheidend.

¹¹⁴ Hofmann S. 48

¹¹⁵ Vgl. Youngkin (2005) S. 104

¹¹⁶ Vgl. Hofmann S. 48

¹¹⁷ Vgl. Ebd. S. 48

¹¹⁸ Ebd. S. 48

¹¹⁹ Unger S. 110

¹²⁰ Vgl. Ebd. S. 52

3.1.3 Generelles zur Filmproduktion in Hollywood

Die europäischen FilmexilantInnen mussten sich in Hollywood auf das Studiosystem und auf die amerikanische Art, Filme zu produzieren, einstellen, was für viele äußerst schwierig war. In Hollywood waren individuelle, bindende Verträge an einzelne Studios die Norm, und es wurde weit mehr und schneller Filme produziert als in der europäischen Filmindustrie. Der Wirtschaftsfaktor der Filme war entscheidend. Film muss in diesem Kontext auch immer als Ware gedacht werden, die an ein Massenpublikum gerichtet war. Weil ein großes Publikum erreicht werden sollte, waren die Filme weniger experimentell, da nach gewissen Erfolg versprechenden etablierten Normen produziert wurde.

3.2 Lorres Beginn in den USA und seine Typenfestlegung

3.2.1 Lorre nach „M“ und der Beginn seiner Hollywoodkarriere

Nach „M“ begann Lorres langer Kampf gegen seine Rollenfestlegung. 1933 sagte er:

„Ich habe drei Anträge nach Hollywood gehabt, die ich bisher ablehnte. Ich habe auch andere Filmanträge nicht angenommen. Denn so merkwürdig es sich auch anhört, ich habe Ideale, ich liebe diesen Beruf und meine Rollen und will nur dann spielen, wenn es mich wirklich freut, wenn die Rolle und ich einander ergänzen“¹²¹

Bei seiner Ankunft in Amerika 1934 sagte Lorre: „Wäre 'M' nicht gewesen [...] hätte ich meine Reise nach Hollywood viel früher angetreten.“¹²² Lorre gehörte, wie bereits erwähnt, zu der Gruppe von MigrantInnen, die sich assimilierten und sich selbst bald als AmerikanerInnen verstanden. Er sah dort seine berufliche Zukunft: „As long as Hollywood wants me, I want Hollywood. [...] I am convinced that my future, from an artistic point of view, definitely rests here. I have no desire to return to Europe for some time.“¹²³

Bei seiner Ankunft in Amerika im Juli 1934 wurde Lorre als Star gefeiert¹²⁴, er wurde vor allem mit seiner Leistung in „M“ assoziiert.¹²⁵ Lange blieb er jedoch ohne Auftrag. Lorre war bei Columbia unter Vertrag, nach seiner Vereinbarung hätte er nur positive Rollenangebote bekommen. Dort wusste man aber nicht, wie man ihn sonst besetzen sollte, und fast ein Jahr lang arbeitete er an keinem Film, wurde aber gut bezahlt.¹²⁶ Schließlich wurde Lorre an MGM ausgeborgt, er sollte

¹²¹ Lorre, Peter, „Auf vier Jahre Rückblick und eine Vorschau.“ In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit. (Hg.) Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 82

¹²² Lorre, zitiert nach Youngkin (1998) S. 115

¹²³ Lorre, zitiert nach Youngkin (2005) S. 105

¹²⁴ Vgl. Ebd. S. 105 und Beyer S. 83f

¹²⁵ Vgl. Youngkin (2005) S. 98

¹²⁶ Vgl. Beyer S. 86

wieder einen psychopathischen Mörder spielen („Mad Love“ 1935). Die Rolle des 'verrückten Wissenschaftlers' Dr. Gogol erinnert stark an seine Rolle in „M“. Der Zustand der Zwiespältigkeit der Figur ist jedoch ein anderer; während Beckert („M“) statisch, während des gesamten Films ein Gespaltener ist und ein Doppelleben führt, nimmt Gogols 'böse' Seite mit der Zeit die Überhand über die moralische. Am Ende ist er kein Zerrissener mehr wie Beckert, der diese beiden Seiten vereint, sondern Gogol ist schließlich nur mehr der – aus unerfüllter Liebe – wahnsinnig gewordene Mörder.

Lorre nahm die Rolle dieses Typs, dem er zu entkommen versucht hatte, dennoch aus zwei Gründen an. Erstens fühlte er sich verpflichtet, für Columbia etwas zu tun, nachdem er ein Jahr lang ohne Aufträge bezahlt worden war.¹²⁷ Zweitens, weil das Studio ihm dafür zugestand, sein nächstes Projekt selbst zu wählen; er konnte sich den Stoff und den Regisseur aussuchen.¹²⁸ Lorre wählte als Regisseur Josef von Sternberg, der wie Lorre teilweise in Wien aufgewachsen war, und als Vorlage „Schuld und Sühne“¹²⁹ von Dostojewskij. Sternberg, der allerdings erstens an diesem Projekt nicht interessiert war, aber vertragsmäßig für diese Auftragsarbeit verpflichtet wurde, und zweitens Lorre für eine Fehlbesetzung hielt, hätte durch seine Inszenierung den Film und seine Atmosphäre getrübt, „Crime and Punishment“ sei deshalb kein bemerkenswerter Film geworden, schreibt Felix Hofmann.¹³⁰

3.2.2 Epischer Stil?

Mehrere Autoren sehen in Lorres Darstellung des Studenten Raskolnikov Züge des Epischen; vor allem Youngkin, Hofmann und Patalas.¹³¹ Was Lorres Arbeit an der Figur betrifft, finden sich jedoch Lorres gewohnten Aussagen über das Identifizieren mit der Figur:

„[T]o be an actor is to understand quite thoroughly what the individual you portray is like – how he thinks, what his daily habits are, and why he does the things he does. [...] When I am studying a part and working out its shades and nuances, I become so absorbed that I'm in a fever pitch.“¹³²

So Lorre, in Zusammenhang mit seiner Rolle in „Crime and Punishment“. Dies wird auch von anderen, etwa seiner Kollegin Marian Marsh, bestätigt, die Sonja, Raskolnikovs Geliebte, spielt: „Peter was really very into it, really being that person, the illusion of the character.“¹³³ Selbst wenn

¹²⁷ Vgl. Beyer S. 87

¹²⁸ Vgl. Youngkin (2005) S. 114

¹²⁹ Bzw. die mittlerweile treffendere Übersetzung „Schuld und Strafe“

¹³⁰ Vgl. Hofmann S. 41

¹³¹ Vgl. Youngkin (2005) S. 126, Hofmann S. 40f und Patalas, Enno. Zwei Wiener in Hollywood, über Kreuz: Lorre als Raskolnikov, Regie von Sternberg. In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 99

¹³² Lorre, zitiert nach Youngkin (2005) S. 124f.

¹³³ Marian Marsh, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 125

Lorres Darstellung des Raskolnikov epische Züge enthalten sollte, so ist der Zugang zu der Figur wieder seine 'Sein-statt-Spielen'-Methode.

3.2.3 Rezeption als Darsteller von Psycho-Mördern

„Crime and Punishment“ wurde kommerziell ein Misserfolg. Lorre selbst zog Resümee darüber:

„Um in den Vereinigten Staaten wirklich ein Star zu sein, muss man Filme machen, die auch in der tiefsten Provinz Erfolg haben. Mit 'Schuld und Sühne' kann man im Mittelwesten keine Popularität erwerben.“¹³⁴ Neben dem 'schweren' Stoff sei der Film dem amerikanischen Kinopublikum zu psychologisch gewesen, die Figur des Raskolnikov zu psychopathisch.¹³⁵

Lorre spielte die Hauptrolle, den Studenten Raskolnikov; wieder eine Mörderrolle, die er sich hier sogar selbst frei gewählt hatte. Jedoch legt er sie anders an als seine bisherigen Bösewicht-Figuren. „Crime and Punishment“ war ein Versuch Lorres, sich als Charakterdarsteller zu etablieren und seine Vielseitigkeit unter Beweis zu stellen.¹³⁶ Auch wenn oberflächlich gewisse Parallelen zu „M“ zu finden sind – Figuren, die von den bzw. dem eigenen Verbrechen innerlich verfolgt werden – erschöpfen sich die Ähnlichkeiten, sobald man beide Filme näher betrachtet. Lorre zeigte Raskolnikov als intellektuellen Verbrecher, der durch seine Überlegenheits-Phantasien zum Mörder wird und der schließlich von seinem Gewissen dazu gebracht wird, sich zu stellen.¹³⁷ Leider wurde das in der Rezeption nicht so gesehen, der Film wurde vereinzelt sogar als Horrorfilm bezeichnet. Einige Kritiker warfen Lorre vor, dass er aus Raskolnikov einen Psychopathen gemacht habe.¹³⁸ Andere Kritiken lobten Lorres Fähigkeit, wie auch schon in anderen Filmen Verbrechertypen sympathisch darzustellen.¹³⁹ Lorre verteidigte sich der Presse gegenüber, „Crime and Punishment“ sei kein Horrorfilm, sondern eine große Tragödie, außerdem sagte er:

„[Raskolnikov] is a comparatively normal person [...] he does not kill because of an inner compunction like 'M', but from force of circumstance. What happened to him might happen to anyone. He is a subject for psychologists, but not for pathologists.“¹⁴⁰

Lorre wurde klar, dass Stoffe wie „Crime and Punishment“ in den USA kaum großen Erfolg haben können. Hinzu kam, dass der Film anders aufgenommen wurde als beabsichtigt und Lorre weiter in der Rezeption als Darsteller psychopathischer Mörder eingeschrieben wurde. Sein Versuch, sich in Amerika als differenzierter Charakterdarsteller zu etablieren, bewirkte das Gegenteil. Seine ersten

¹³⁴ Lorre, zitiert nach Streit S. 215

¹³⁵ Vgl. Youngkin (1998) S. 131

¹³⁶ Vgl. Patalas (2004) S. 98

¹³⁷ Vgl. Hofmann S. 41

¹³⁸ Vgl. Youngkin (1998) S. 126

¹³⁹ Vgl. Hofmann S. 42

¹⁴⁰ Lorre, zitiert nach Youngkin (1998) S. 126

beiden Hollywoodfilme „Mad Love“ und „Crime and Punishment“ hätten Lorres Karriere nachhaltig geschadet, meint Hofmann. Die Festlegung auf die Rolle des Psychopathen und damit das Schicksal, diese Figur auch in Hollywood weiterhin verkörpern zu müssen, schien damit besiegelt, schreibt Hofmann.¹⁴¹ Beide Male spielte er den fremdartigen Außenseiter, den Bösen, der glaubt oder versucht, sich jenseits von Recht und Ordnung ausleben zu können.

3.2.4 Rezeption als Horror-Darsteller

Ein wesentlicher Punkt für Lorres Rezeption in Amerika ist, wie Hofmann schreibt, die Tatsache, dass viele AmerikanerInnen und amerikanische Filmschaffende „M“ nicht gesehen hatten.¹⁴² Doch die meisten hatten davon gehört und wussten, dass Lorre darin einen Kindermörder gespielt hatte. Statt als den patho-psychologisch Getriebenen, wie er von Fritz Lang charakterisiert worden war, stellte man sich Lorre als Horrorfigur vor, die hinter Kindern herjagte.¹⁴³ Die Reaktion einer der Journalisten, welcher Lorre bei seiner Ankunft in Amerika erwartete, scheint dies zu bestätigen: Er war erstaunt, dass „der Mörder aus 'M' statt eines „abstoßenden Anblickes“ ein „rund-gesichtiger, lächelnder junger Mann“ sei.¹⁴⁴ Lorre wurde also in Amerika mit einer bestimmten Vorstellung, die ihm nicht entsprach, und einer bestimmten Rolle assoziiert, die er so bis dahin nicht gespielt hatte. Schon Lorres erste amerikanische Filmproduktion, „Mad Love“, brachte ihm den Ruf eines 'horror boys' ein¹⁴⁵, damals wurde er mit Boris Karloff und Bela Lugosi verglichen.¹⁴⁶ Lorre wehrte sich sein ganzes Leben lang gegen diese Definition als Horror-Darsteller und meinte 1963, selbst nie in einem Horrorfilm mitgespielt zu haben:

„How this image always remains I don't know, but it does remain. I have never played in a single horror picture, as far as I can remember. I somehow got into that category, but it's actually psychological terror I used to play, or do play.“¹⁴⁷

Tatsächlich spielte Lorre nur in zwei Filmen, die klar als Horrorfilme einzuordnen sind: „Mad Love“ (1935) und „The Beast with Five Fingers“ (1946). Einige andere Filme entsprechen dem Genre Horror-Komödie.¹⁴⁸ Manche von Lorres Filmen wurden auch fälschlicherweise als

¹⁴¹ Vgl. Hofmann S. 42

¹⁴² Vgl. Hofmann S. 36 und Youngkin (2005) S. 444

¹⁴³ Vgl. Hofmann S. 36

¹⁴⁴ Youngkin (1998) S. 115

¹⁴⁵ Vgl. Beyer S. 91 und Youngkin (2005) S. 119

¹⁴⁶ Vgl. Youngkin (2005) S. 118

¹⁴⁷ Lorre, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 119

¹⁴⁸ „You'll Find Out“, „The Boogie Man Will Get You“, „Arsenic and Old Lace“, seine drei späteren Filme bei AIP.

Horrorfilme beworben.¹⁴⁹ Obwohl Lorre doch – in wenigen – Horrorfilmen mitspielte, zeigt seine Aussage auf einen nicht von der Hand zu weisenden Aspekt. Die beiden Filme reduzieren Lorres Figur nicht auf ein mordendes Monster, sondern stellen die menschlichen Abgründe seiner Figur dar, die schließlich aus unerfüllter Liebe bzw. Existenzangst wahnsinnig wird. Beide Filme thematisieren den seelischen Horror, der in der Figur wohnt, und zeigen sie auch als leidtragende Figur, die als Täter wie Opfer gesehen werden kann. Somit ist die Sichtweise elementar, dass Lorres Rollen psychologischen Horror zeigen anstatt den klassischen Schrecken der Horrorfilme aufzugreifen.

Lorre war es sehr wichtig, zwischen seinen Filmen, die er als 'psychologischen Horror' beschreibt, und dem 'normalen' Horrorfilm zu differenzieren¹⁵⁰, auch wenn seine Verteidigung schließlich vergebens war, da er von der breiten Öffentlichkeit anders aufgefasst wurde.¹⁵¹

Lorre hatte keine Wertschätzung für Horrorfilme, die für ihn nicht mit schauspielerischen, sondern mit formal-filmischen Mitteln arbeiteten (Kamera, Licht, Musik, Make-up) um ihre Effekte zu erzielen. So sagte er: „The way I feel about it is that the situation, not the acting, is what arouses the excitement and terror in a horror story.“¹⁵² Daher waren sie für ihn keine schauspielerische Herausforderung. Ihm war es wichtig zu betonen, dass er aus dem Psychologischen heraus spielte und damit eine Tiefe gewann, die Horrorfilmen fehlte. Bei dem gewöhnlichen Horrorfilm aus Hollywood gehe es nicht um irgendeine Form der Wahrheit:

„There is all the difference in the world between a film which is uncanny and fascinating because the psychology of evil has been carefully studied; and the entirely worthless effort intended merely to bring shekels to the box office.“¹⁵³

Lorres Aussagen hierzu sind natürlich auch als Verteidigung aufzufassen, sie spiegeln seinen öffentlichen Kampf gegen sein typecasting wider. Dennoch verraten sie – neben seiner Auffassung von guten Filmen – einiges über seine Motivation und seinen Zugang zu seinen Bösewicht-Rollen. Ihm war es wichtig, sie als Menschen aufzufassen und psychologisch zu begreifen, um sie zu vielschichtigen Figuren zu machen. Lorre verstand sich als psychologischer Schauspieler mit einer intuitiven Herangehensweise. Seine Darstellungen waren „realistisch, nicht fantastisch, intellektuell, nicht physisch.“¹⁵⁴ Es ging ihm jedenfalls um eine Ergründbarkeit und Zugänglichkeit des Innenlebens der Figuren, nicht nur für ihn als Schauspieler, sondern auch für die Zuschauenden.

¹⁴⁹ Vgl. Youngkin, Stephen / Bigwood, James / Cabana, Raymond Jr. The Films of Peter Lorre. Secaucus: Citadel, 1981. S. 128 und Youngkin (1998) S. 135

¹⁵⁰ Vgl. Youngkin (2005) S. 120

¹⁵¹ Vgl. Beyer S. 91

¹⁵² Lorre, zitiert nach Youngkin (2005) S. 118

¹⁵³ Lorre, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 118

¹⁵⁴ Youngkin (2005) S. 119f

Dieser Ansatz wird etwas weiter unten wieder aufgegriffen, wenn es darum geht, ob Lorre durch seine persönliche Disposition zu seiner Rollenfestlegung beigetragen hat.

3.2.5 Greene und Beyer

Der Lorre-Biograph Friedemann Beyer zieht Resümee über Lorres erste Rolle in Hollywood in „Mad Love“, die sich als richtungsweisend und emblematisch herausstellte:

„Mehr als er damals wissen konnte, bestimmte dieser Einstand in Amerika den weiteren Verlauf seiner Karriere. Der Ruf des pathologischen Killers, der ihm sein 'M' anhaftete, hatte ihn mit 'Mad Love' wieder eingeholt. Differenzierungen waren in Hollywood nicht gefragt. Es ging um eindeutige Typisierungen: entweder gut oder böse. Lorre, der ambivalent war, dem es um Zwischentöne ging, wurde in Amerika mit einem System von Rollen-Mustern konfrontiert, in das er, so wie er war, nicht paßte.“¹⁵⁵

Die im amerikanischen Kino vorherrschende typecasting-Norm sah für jeden Typ immer nur einen sehr begrenzten Bereich vor. Ähnlich wie Beyer schätzte der Schriftsteller und Filmkritiker Graham Greene Lorres Lage ein. So ahnte er bereits 1936 Lorres „Filmschicksal“ voraus:

„Lorre – und vielleicht ist das ein Unglück – kann fast alles. Er ist ein Genie, das mitunter seine besten Wirkungen unabhängig vom Regisseur erzielt [...] ich hege die schreckliche Befürchtung, dass Filmregisseure es einfacher finden werden, in Hitchcocks Fußstapfen zu treten [Anm.: wie in „Secret Agent“] und Lorre mit humoristischen Nebenrollen zu versorgen, anstatt Geschichten zu erfinden, die seinem kraftvollen Genie, seinem überwältigen Gefühl für seelische Verwerfungen entsprechen. Er ist ein tiefgründiger Schauspieler in einer oberflächlichen Kunst. Es wird immer sein Schicksal sein eingeengt zu werden – nicht nur durch die Unzulänglichkeiten seiner Regisseure, nicht nur durch das kommerzielle Interesse der Finanziers, sondern auch durch die Zensurbehörde. Die Geldgeber sind nicht an psychologischer Wahrheit interessiert und die Zensoren erkennen keine Moral.“¹⁵⁶

3.3 Image und Rollen: Differenzierung des Rollentyps

3.3.1 Unterscheidung: Psycho-Mörder und ambivalenter Bösewicht

Um Lorres Rollenfestlegung zu analysieren, ist es notwendig, diese und sein Image tiefergehend zu betrachten: Lorre wurde auf den Typ des (ambivalenten) Bösewichts festgelegt. Sein screen Image entsprach lange Zeit dem Typ des 'psychopathischen Mörders' den er in „M“ gespielt hatte und auch heute noch wird Lorre vor allem damit gleichgesetzt. Der Typ des 'psychopathischen Mörders' ist eine Subkategorie des 'ambivalenten Bösewichts', gewissermaßen eine Spezifizierung.

Interessanterweise spielte Lorre diesen speziellen Typ äußerst selten, in seinen 81 Filmen nur sechs Mal: Neben „M“ in „Mad Love“, „Stranger on the Third Floor“, „The Beast with Five Fingers“,

¹⁵⁵ Beyer S. 91

¹⁵⁶ Greene, Graham. Das Genie des Peter Lorre [1936]. In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 102

„Double Confession“¹⁵⁷ und in seiner einzigen Regiearbeit, „Der Verlorene“. Auch wenn sein Image dem lange Zeit entsprach und auch heute noch entspricht, existiert es losgelöst von den tatsächlichen Rollen. Der Typ des 'ambivalenten Bösewichts' hingegen ist in seinen Filmen äußerst präsent: In der Zeit von 1934 – 1950 kann ungefähr jede zweite Rolle, die Lorre in Filmen spielte, so eingeordnet werden. Wenn man sich Lorres gesamte Filmkarriere ansieht, sinkt diese Zahl etwas, was sich durch die veränderte Besetzung des alternden Lorre erklären lässt.

Lorres screen Image zielte auf klassische Thriller- und Horrorfilmelemente ab: So findet sich etwa wiederkehrend das Element der Bedrohlichkeit sowie das der Überlegenheit. Zusammen mit dem Schauspieler Greenstreet galten die beiden als „Masters of Menace“¹⁵⁸ und als „Masters of Mystery“¹⁵⁹. Mord war ein Teil von Lorres Image: er bekam den Beinamen „Mr. Murder“¹⁶⁰, oder er galt überhaupt als einer der 'horror boys'¹⁶¹.

3.3.2 Ambivalenz

Der Kern von Lorres Filmgestalten ist, zumindest in den meisten Fällen, Ambivalenz. Oft wird noch hiervon die Rede sein, weshalb das Wort hier kurz definiert werden soll: Ambivalenz meint Widersprüchlichkeit, Gespaltenheit, Dualität, Dichotomie, Mehrdeutigkeit, Zwiespältigkeit, kurzum Zerrissenheit. Ambivalenz als übergeordnete Dimension ist besonders bei Lorres Bösewichtfiguren kennzeichnend. Eine ambivalente Figur begünstigt eine zwei- oder mehrdeutige Auffassung in der Rezeption. Diese Ambivalenz zeichnet die allermeisten von Lorres Figuren aus, und nicht nur seine Bösewichtfiguren. Sie ist in den meisten Fällen in der Figur selbst angelegt oder kommt durch die Funktion im Film zustande.

3.3.2.1 Differenzierung der Ambivalenz

Die Ambivalenz des Bösewichtstypen kann weiter differenziert werden. Entweder sie äußert sich auf der Ebene der Diegese (der Figur an sich), oder ihrer Darstellung. Die Figur weist also entweder selbst innerlich eine Gespaltenheit, einen Bruch auf, oder die Zwiespältigkeit kommt durch die Verkörperung des Schauspielers (also die Darstellungsart) zustande. Im Falle der Gespaltenheit einer Figur durch ihre Darstellung kann es sich auch schlicht um eine sympathische Darstellung einer an sich negativen Figur handeln, oder etwa eine humoristische oder parodistische Darstellung

¹⁵⁷ Vgl. Thomas, Sarah. Peter Lorre: Face Maker: Stardom and Performance between Hollywood and Europe. New York: Berghahn, 2012. S. 6

¹⁵⁸ Vgl. Thomas S. 108f

¹⁵⁹ Etwa in den Kinotrailern von „Three Strangers“ und „The Conspirators“

¹⁶⁰ Vgl. Youngkin (2005) S. 435 und Kaiser S. 266

¹⁶¹ Vgl. Beyer S. 91 und Youngkin (2005) S. 119

eines Schurken (z.B.: Lorres Handlanger in „Arsenic and Old Lace“ 1944). Innerhalb der Diegese kommt die Ambivalenz durch einen Bruch der Figur zustande. Das kann eine psychische Erkrankung oder eine sonstige Inkohärenz der Figur sein, etwa eine Figur, die an sich böse ist, aber aus dem Stereotyp, der damit verbunden ist, wegen ihrer individuellen Eigenheiten herausfällt.¹⁶²

Die Ambivalenz auf der Ebene der Darstellung ist sehr schwierig festzumachen und, mehr noch als andere filmanalytische Beobachtungen, subjektiv. Das Beispiel von Raskolnikov aus „Crime and Punishment“ zeigt, dass einige Autoren epische Züge in Lorres Schauspiel sehen, was Lorres Ausführungen und Arbeitsweise zu dieser Rolle kontrastiert. Dass die Figur durch eine epische Darstellungsweise zusätzliche Brüche aufweist, ist etwas, das man in den Film hinein interpretieren kann, oder auch nicht. So scheint es auch bei anderen Figuren Lorres zu sein: Sie können gegen den Strich gelesen werden und sie bieten außer der manifesten Bedeutung im Film auch andere Ebenen an, die je nach Zuschauenden unterschiedlich wahrgenommen werden. Viele Widersprüche, die die unterschiedlichen Rezeptionen zu Lorres Figuren betreffen, können mit Figuren, die auf verschiedenen Ebenen wirken, erklärt werden. Man kann sagen kann man sagen, dass Lorre seinen Figuren auf diese Weise viel Raum eröffnet und auf mehreren Ebenen spielt, sodass jeder etwas Anderes in ihnen erkennen kann.

3.3.3 Wiederkehrende Elemente

Elemente, die in Lorres Figuren in der Zeit von 1934 – 1950 häufig wiederkehrten und bedeutend für die jeweiligen Figuren und ihre Funktionen in den Filmen sind, sind vor allem Ambivalenz, Bedrohlichkeit, Überlegenheit, Melancholie und Außenseitertum. Sie gehören teilweise auch zu Lorres screen Image. Die Kategorien der 'Melancholie' und des 'Außenseitertums' existierten oft nur latent in seinen Figuren und sind nicht explizit greifbar. Der Aspekt des 'Außenseitertums' ist mit dem Bild der Fremdartigkeit verbunden.

Neben der Festlegung auf Bösewichte kann man von einer Festlegung auf undurchsichtige oder schwer einschätzbare Figuren sprechen, die ab 1943, in Lorres Blütezeit bei Warner Bros., funktionell eingesetzt wurden. Einige Autoren betonen Lorres Festlegung auf ausländische Figuren. Da dieser Aspekt in den Filmen selbst wenig Relevanz hat, ist es stattdessen ergiebiger, von einer Festlegung auf Außenseiterfiguren zu sprechen. Lorres Figuren sind überwiegend Außenseiter, entweder gesellschaftlich, oder innerhalb der Figurenkonstellation eines Films. Die eklatanten Aspekte der Bedrohlichkeit und Überlegenheit zeigen sich besonders oft in seinen verschiedenen Rollen. Sie variieren, oder verkehren sich auch ins Gegenteil; er spielte etwa besonders oft Figuren,

¹⁶² wie etwa Lorres Rolle in „The Maltese Falcon“ als sensibler, eitler und wehleidiger Gangster Joel Cairo.

die in ihrer Funktion andere Figuren bedrohen, manchmal wurde aber die Figur, die er spielte, zugleich auch selbst bedroht. Lorres Schurken erweisen sich oft anderen überlegen, da sie anderen Figuren bezüglich Wissen und Handeln voraus sind. Dieses Element wird besonders in seinen komischen Rollen umgekehrt. Er ist hier klar der Unterlegene, wie man an vielen seiner Rollen nach 1954 feststellen kann.

3.3.4 Alternder Lorre

Hier soll nun kurz auf Lorres Image und Rollenbesetzung nach 1954 eingegangen werden. Da der Fokus dieser Arbeit auf den Jahren 1934 – 1950 liegt, wird die Zeit danach nicht genauer behandelt. Für ein vollständiges Bild des Schauspielers Lorre soll sein späteres Wirken und Schaffen zumindest kurz gestreift werden. Nach seiner Rückkehr aus Deutschland in die USA im Jahr 1952 spielte Lorre hauptsächlich in kleineren Rollen und meistens Hilfsfiguren wie Assistenten. Sehr häufig spielte er komische Rollen. Peter Lorre war in dieser Lebensphase im Vergleich zu seiner Zeit vor 1951 aufgrund seiner desolaten Gesundheit sehr gealtert und hatte stark an Gewicht zugelegt. Die dominanten Elemente von Lorres Image und seiner früheren Figuren verkehrten sich ins Gegenteil, fielen weg oder wurden verstärkt: Die abermals vorherrschende Bedrohlichkeit war in den Rollen nach 1954 kaum mehr zu spüren. Auch die Überlegenheit, die häufig Relevanz in Lorres früheren Rollen besessen hatte, verkehrte sich ins Gegenteil. Lorre spielte nun oft unterlegene oder gar unfähige Figuren. Melancholie und Fremdheit (besonders im Sinne von Exotik), Aspekte also, die auch schon Lorres vorherige Rollen ausgezeichnet hatten, fanden sich in diesen Rollen verstärkt wieder. Felix Hofmann erklärt Lorres späte Rollen folgendermaßen: „Wenn man einen kleinen dicken Mann braucht, der abstoßende oder lächerliche oder mürrische kleine dicke Männer spielen soll, nimmt man Lorre.“¹⁶³

3.3.5 Differenzierung der Rollen

3.3.5.1 Bösewicht

Nach der Erkenntnis, dass Lorre nicht auf den psychopathologischen, getriebenen Mörder, den er in „M“ gespielt hatte, festgelegt wurde, sondern viel allgemeiner auf (ambivalente) Bösewichte, bleibt die Differenzierung seiner tatsächlichen Rollen. Bei Lorre ist es sehr schwierig, allgemeingültige Aussagen über seine Rollen zu treffen, da diese trotz der Festsetzung auf Bösewichte sehr heterogen sind. Etwa die Hälfte der von ihm gespielten Figuren von 1934 – 1950 können eindeutig als Bösewichte klassifiziert werden, ähnlich oft ist seine Figur ein Verbrecher oder Mörder. Dies lässt

¹⁶³ Hofmann S. 102

jedoch nicht den Schluss zu, dass Lorre in der Hälfte der Filme, in der er keinen eindeutigen Bösewicht spielte, eine durchwegs positive Figur verkörperte; Er spielte oft undurchsichtige Figuren, die nicht klar eingeordnet werden können, oder solche, bei denen erst am Ende des Films ihre Positionierung auf der 'richtigen' Seite klar wird. Ähnlich ist auch seine Rolle als Mr. Moto einzuordnen, die er in acht Filmen verkörperte: Obwohl es eine Heldenrolle ist, bleibt die Figur zwielichtig. Oftmals fragt sich der Zuschauende, auf welcher Seite Moto nun stehe. Moto ist jedenfalls auch kein „klassischer“ Held des Hollywoodkinos, da er in vielen Situationen eiskalt (und teilweise auch kalkuliert) seine Gegner tötet– wenn er auch auf der Seite des Gesetzes steht. So gesehen ist die Rolle des Mr. Moto nicht so weit von Lorres Bösewicht-Festlegung entfernt.¹⁶⁴ Lorre spielte also äußerst selten eine durchwegs positive Figur, die weder in Verbrechen verstrickt war noch vom Film als moralisch zwiespältig präsentiert wurde.¹⁶⁵ Auch in jenen Rollen, in denen Lorre eindeutig als Bösewicht eingeordnet werden kann, lassen sich Unterschiede in der Prägnanz dieser Funktion feststellen, da diese unterschiedlich stark von den einzelnen Figuren übernommen wurde. Eine klare, durch und durch 'böse' Figur spielte er in der Zeit von 1934 – 1950 nur in etwa jeder sechsten Rolle¹⁶⁶. Der große Rest von Lorres Bösewichtrollen wurde als differenziert gezeigt, als eine Mischung aus 'gut' und 'böse'. Neben einer Festlegung auf Bösewichte ist es genauer, bei Lorre von einer Festlegung auf uneinschätzbare, undurchsichtige, zwielichtige, 'dunkle' Figuren zu sprechen.

3.3.5.2 Besetzung in Hauptrollen und Nebenrollen

Im Großen und Ganzen kann man sagen, dass Lorre vorrangig ambivalente Bösewichte verkörperte und weiters in wenigen Hauptrollen, dafür in vielen Nebenrollen zu sehen war. Wie bei Lorres Figuren ist es auch bei seinen Rollen notwendig zu differenzieren: Lorre spielte in seiner gesamten Filmkarriere selten Hauptrollen.¹⁶⁷ Auffällig ist hierbei, dass Lorre, obwohl er nur selten (sechsmal) psychopathologische Mörder spielte, in seinen Hauptrollen besonders oft diesen Typ verkörperte. So in „M“, „Mad Love“, „The Beast with Five Fingers“ und „Der Verlorene“. Anders gesagt, wenn

¹⁶⁴ Vgl. Beyer. S. 108

¹⁶⁵ wie dies in seiner Hauptrolle in „The Mask of Dimitrios“ und in einer Nebenrolle als romantischer Liebhaber in „The Constant Nymph“ der Fall war. Bei Letzterer handelt es sich um ein romantisches Melodram, in welchem Lorre komplett 'gegen den Strich' besetzt wurde. Er spielt darin einen romantischen Liebhaber und Ehemann ohne 'dunkle' Seiten.

¹⁶⁶ „You'll Find Out“, „Island of Doomed Men“, „They Met in Bombay“, „All Through the Night“, „The Cross of Lorraine“, „The Chase“, „My Favorite Brunette“

¹⁶⁷ Klar als Hauptdarsteller zu bezeichnen ist er in folgenden Filmen: „M“, „Crime and Punishment“, „Mad Love“, in den acht Filmen der „Mr. Moto“-Serie, „Island of Doomed Men“, „The Face Behind the Mask“, „The Mask of Dimitrios“, „Three Stangers“, „Beast with Five Fingers“ und „Der Verlorene“. Filme, in denen Lorre sich den Hauptdarstellerstatus mit anderen teilt, sind: „The Man Who Knew Too Much“, „Crack up“ und „The Boogie Man Will Get You“.

Lorre einen psychopathologischen Mörder spielte, war er mit wenigen Ausnahmen auch der Hauptdarsteller.

Im behandelten Zeitraum war Lorre in einem ausgeglichenen Verhältnis in A und B- Movies zu sehen. Diese Ausgewogenheit kam vor allem durch seine äußerst produktive Zeit bei Warner Bros. 1941 - 1946¹⁶⁸ zustande, wo viele seiner A-Movies entstanden. Lorres Festlegung auf Bösewichte und zwielichtig Figuren bedeutete auch eine Festschreibung auf Nebenfiguren, da die meisten Hauptrollen in Hollywoodfilmen für eindeutig positive Figuren reserviert waren.

3.3.5.3 Festlegung auf Genres

Lorres Festlegung kann an den Genres seiner Filme abgelesen werden: In seinem Filmregister zeigt sich eine gewaltige Übermacht des Kriminalfilmgenres. Dazu zählen im engeren Sinne neben Detektiv- und Agentenfilmen ebenso jene Filme, die später unter dem Begriff Film Noir subsumiert wurden. Im weiteren Sinne können zu dem Genre des Kriminalfilms Kriegsfilm und Anti-Nazi-Film gezählt werden, da genrebezüglich viele Ähnlichkeiten existieren¹⁶⁹, sodass sie als Kriminalfilme in erweiterter Dimension gesehen werden können.

Zu Lorres Beitrag zu Anti-Nazi-Filmen ist anzumerken, dass er, obwohl er in zehn Anti-Nazi Filmen mitspielte, bemerkenswerterweise nur zwei Mal selbst einen Nazi spielte.¹⁷⁰ In einem war er in der Rolle eines feindlichen Japaners¹⁷¹ zu sehen, und sechs Figuren stehen auf der Seite der Alliierten.¹⁷² An diesen Rollen kann man auch den herausragenden Status ablesen, den Lorre im Vergleich zu vielen anderen exilierten Schauspielern in Hollywood besaß.

Weiters zeigt die überwiegende Besetzung Lorres in Kriminalfilmen seine explizite Zugehörigkeit zu diesem Genre. In der Zeit von 1934 – 1950 spielte er in nur sehr wenigen Filmen, die nicht im weiteren Sinne diesem Genre zuzuordnen sind. Selbst die Handvoll Komödien dieser Zeit mit Lorre spielen, mit einer Ausnahme¹⁷³, zumindest teilweise im kriminellen Milieu. Lorre ist also ganz klar in Filmen, die um Verbrechen und Mord kreisen, zu verorten. Man kann sagen: Er wurde auf das Kriminalfilmgenre festgelegt. Lorre wusste um die Begrenztheit der Festlegung auf Typen und bestimmte Genres, die einem Schauspieler nur eine kurze Erfolgsdauer im Filmbusiness versprechen konnten: „Falls ich in nichts anderem als Horrorfilmen spiele, dann werde ich erledigt

¹⁶⁸ als frei Angestellter ohne fixen Studiovertrag ab 1943 als Festangestellter des Studios.

¹⁶⁹ Vgl. Etwa Hofmann S. 52

¹⁷⁰ „All Through the Night“ und „The Cross of Lorraine“

¹⁷¹ „Invisible Agent“

¹⁷² „Casablanca“, „Background to Danger“, „Passage to Marseille“, „The Conspirators“, „Hotel Berlin“ und „The Boogie Man Will Get You“.

¹⁷³ „I'll Give a Million“

sein, wenn der Fimmel für Mordgeschichten erledigt ist – was sicherlich in ein oder zwei Jahren passieren wird. Ich habe durchaus nicht den Wunsch, erledigt zu sein. Ich will ewig auftreten.“¹⁷⁴ Nach 1946 fand Lorre vergleichsweise wenig Beschäftigung im Film, also in einer Zeit in der das Genre des Kriminalfilms an Bedeutung verlor. Letztlich gelang es Lorre nicht, sich in dem neuen amerikanischen Realismus der 1950er Jahre zu etablieren.

3.3.6 Persönliche Disposition zu Bösewichtrollen und pathologischen Rollen?

Neben den externen Zwängen der Filmindustrie auf Lorres Rollenfestlegung tat sich im Laufe der näheren Beschäftigung mit Lorre die Frage auf, ob Lorre selbst, bzw. sein Verhalten ebenfalls dazu beigetragen hat, dass er entsprechend festgelegt wurde. In Lorres Persönlichkeit und in seinem Enthusiasmus fürs Schauspielen lassen sich einige Aspekte finden, die darauf hindeuten, dass er auch eine persönliche Neigung für Bösewichtrollen hatte. All diese Aspekte sind Lorres Interesse an Psychologie zuzuordnen und werden im Folgenden durch Zitate von Lorre selbst beschrieben.

Lorre war Schauspieler aus Leidenschaft, wenn nicht aus Obsession. Er selbst verglich seinen Beruf mit einer Sucht: „Acting is like a drug and I'm an incurable addict. [... It is] the only thing I am really serious about. I'd get sick if I didn't act. I need it for my nerves, just as others need stimulants.“¹⁷⁵ Lorres hoch emotionale Einstellung zu seiner Arbeit, die Leidenschaft zum Schauspielen, sein obsessives Spielen von Figuren (Sein-statt-Spielen), präferierte wohl auch leidenschaftliche, gefühlsreiche Figuren, da in diesen intensive Gefühle besser ausgelebt werden konnten. Eng mit dieser Leidenschaft zum Schauspielen verbunden war Lorres Verlangen, sich intensiv in den Charakter anderer einzufühlen, welches er laut eigenen Angaben seit seiner Kindheit besaß:

„I am less complicated than anyone I know. My interests and instincts, I am afraid, are strictly normal, but I have always had, even as a child, a fanatical absorption into getting into people's character – in trying to unmask them and their motives. This, I suppose, is what has interested me so much in playing pathological roles, but has not, I want to say emphatically, circumscribed my ambitions, for I want to play all kinds of parts. I don't care whether it is tragedy or comedy if it is an authentic portrayal of life.“¹⁷⁶

Daher rührte auch seine Motivation für das Spielen von pathologischen Rollen, da diese nicht einfach nachzuvollziehen waren und großes Einfühlungsvermögen und Vorstellungskraft benötigten. Sein psychologisches Interesse und seine Empathie befähigten Lorre dazu, solch schwierige Rollen zu spielen. Die Fixierung auf jene Rollen ist in diesem Rahmen zu sehen, als

¹⁷⁴ Lorre, zitiert nach Youngkin (1998) S. 132

¹⁷⁵ Lorre, zitiert nach Youngkin (2005) S. 129.

¹⁷⁶ Lorre, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 120.

Beschränkung auf ein Teilgebiet, in dem Lorre sich als talentiert erwiesen hat, während andere schauspielerische Bereiche irrelevant waren, oder überhaupt nicht erst exploriert werden konnten.

Lorres Leidenschaft zum Schauspielen und seine Lust, sich gänzlich in andere einzufühlen, rührten aus seinem tiefen Interesse und Verständnis an der Psychologie. Lorre wollte mit seinem Spiel sich selbst und den Zuschauenden durch seine Verkörperung der Figuren helfen.¹⁷⁷ Im Falle von psychisch kranken Figuren, indem er dem Publikum Verständnis und Zugang zu ihnen vermittelte da er die Figur selbst verstand und spielte: „Lorre’s quest for self-understanding put him in touch with himself and the characters he plays on screen. The actor felt that by helping himself, he was helping others.“¹⁷⁸ Dieser Ansatz erinnert stark an Morenos Theorien; durch das Spielen anderer Rollen Selbsterkenntnis zu erlangen und damit sich selbst zu helfen und auch anderen, den Zuschauenden, durch Verständnis und Empathie die Lebensrealitäten anderer, gesellschaftlich marginalisierter Individuen näherzubringen. Lorre sagte im Rückblick auf „M“:

„There is great satisfaction [...] in the thought that you may be helping people to understand their fellow men, even if these be monsters such as I played in 'M'. And people did understand that poor creature – at least thousands and thousands who wrote to me said they felt a certain amount of pity for the man who suffered himself as he became the victim of his pathological abnormalities.“¹⁷⁹

Lorre legte besonderen Wert auf die Wahrhaftigkeit und die psychologische Wahrheit seiner Figuren, die ihn anscheinend wie auch in Morenos Theater näher an seine eigenen psychologischen Wahrheiten brachten. Lorres Tochter, Catharine Lorre, erinnerte sich, dass ihr Vater ein sehr emotionaler Mensch war, der sich besonders mit seinen gefühlsstarken Figuren identifizierte: „[He] more readily identified with strongly emotional characters. He would reach a boiling point, which was as close as possible to an actual physical breakdown.“¹⁸⁰ Lorre sagte, dass er beim Spielen pathologischer Figuren durch Einfühlung so weit kam, selbst ihre Symptome aufzuweisen: „If I play a pathological part [...] I put myself into this character until I begin to display his symptoms“¹⁸¹

Die Vehemenz der Figur kann durch die Identifikation des Spielenden wegen der Authentizität der Symptome eine immense Wirkung haben, wie an Lorres Darstellung in „M“ und der Resonanz darauf zu sehen ist. Es ist verständlich, dass auf diese Weise eine beeindruckende Wirkung auf den Zusehenden entsteht. Lorre, selbst ein sehr emotionaler Mensch, hatte es leichter mit emotionalen Rollen. Diese waren im Hollywoodkino jener Zeit zuhauf in den Kategorien der kranken und bösen Figuren zu finden. Oft handelte es sich dabei um 'unamerikanische', fremdartige Figuren, welche keinen Platz in der amerikanischen Gesellschaft hatten und assoziativ mit der 'alten Welt' verbunden

¹⁷⁷ Vgl. Youngkin (2005) S. 129

¹⁷⁸ Youngkin Ebd. S. 129

¹⁷⁹ Lorre, zitiert nach Youngkin (2005) S.129

¹⁸⁰ Catharine Lorre, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 125

¹⁸¹ Lorre, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 58

waren.¹⁸² Weiter unten, im soziologischen Unterkapitel, wird es dann ausführlicher um diese Kategorien gehen. Der Lorre-Biograph Friedemann Beyer präsentiert auf den letzten Seiten seines Buches seine Sichtweise zu Lorres persönlicher Disposition für seinen Rollen:

„Daß Massenmörder früh erlittene Verletzungen wahllos an ihrer Umwelt rächen, hatte Lorre damals über Peter Kürten erfahren. Daß Peter Lorre zum Massenmörder der Leinwand wurde, lag weder einzig am Erfolg von *M*, noch war es allein die Schuld der Studios. Der Festlegung aufs Böse wäre er auch entkommen, hätte er zum Bösen nicht selbst Nähe verspürt. Wen oder was mußte Lorre rächen? Den frühen Verlust der Mutter, die Schäden einer verkorksten Kindheit durch die Stiefmutter? Fest steht: Er mordete nicht nur aus Überwindung, sondern auch aus Leidenschaft. Daß er es im Film tat, war sein Triumph. Daß er nicht einsehen konnte, warum er es überhaupt tat, gehört zu seiner privaten Tragik. [...] Weil in der Regel das Böse im Kino bestraft wird, hatte Lorre schon Dutzende Male zuvor beruflich sterben müssen. Auch Genres sterben, Typen.“¹⁸³

3.3.7 Warum kam Lorre nicht von seiner Rollenfestlegung los?

Um die Rollenfestlegung Lorres und die Tatsache zu verstehen, dass er es nicht vermochte, davon loszukommen, ist es essentiell, den Hintergrund des Studiosystems zu betrachten. Die Verträge, die ein Studio mit einem/r SchauspielerIn einging, waren für die Karrieren der Schauspielenden entscheidend. Ohne fixen Vertrag und selbstständig zu sein bedeutete ein großes Risiko der Auftragslosigkeit. In diesen Verträgen, die nach Jahren vergeben wurden, hatte das Studio weitaus mehr Rechte als die SchauspielerInnen. Das Studio konnte nach der Anfangszeit die Verträge jederzeit kündigen, der/die SchauspielerIn jedoch nicht. Der Schauspielende verpflichtete sich dazu, alle Rollenangebote des Studios anzunehmen; verweigerte er eine Rolle, wurde er ohne Bezahlung suspendiert, was in der Regel bedeutete, dass der Schauspielende mehrere Monate lang nicht arbeiten konnte, bis er das nächste Angebot des Studios annahm.¹⁸⁴ Louise Brooks, die Hollywood verachtete, sagte:

„[Dass es] zu Bogarts Zeit keinen anderen Beruf gab, der der Sklaverei ähnlicher war als die Karriere eines Filmstars [...] Wenn er den Vertrag unterschrieb, wurde er von denen abhängig, die seinen Lohn zahlten und seine Filme verliehen. Wenn er den Vertrag nicht unterschrieb, war er kein Filmstar [...] Studioverträge waren für die Schauspieler letztendlich ein schlechter Witz. Die Studios konnten sie brechen, wann immer sie wollten; den Schauspielern waren aus Angst vor Armut und dauerhafter Arbeitslosigkeit die Hände gebunden.“¹⁸⁵

Eine Strategie, gegen dieses System der Fremdbestimmung zu kämpfen, war, die eigenen Ausgaben gering zu halten, um so Geld anzusparen, schlechte Rollenangebote abzulehnen, sich suspendieren zu lassen und von seinem Ersparten leben zu können, bis es bessere Rollenangebote gab. Das war freilich ein Kampf, den man sich nur erlauben konnte, wenn man bereits eine gewisse Wichtigkeit

¹⁸² Vgl. Hofmann S. 46 – 54

¹⁸³ Beyer S. 258f

¹⁸⁴ Vgl. Meyers, Jeffrey. Bogart: Ein Leben in Hollywood. Berlin: Henschel Verlag, 1998. S. 65f

¹⁸⁵ Louise Brook, zitiert nach Meyers S. 66

für das Studio hatte, das einen sonst einfach kündigte.¹⁸⁶ Bette Davis war der Meinung, als SchauspielerIn müsse man gegen die mächtigen Studios kämpfen: „Es gab nicht viele Kämpfer in Hollywood; und wir wurden dafür bestraft, dass wir keine Kompromisse schließen wollten. Wenn ein Schauspieler in einer wirklichen Notlage war, hatte er nur eine Möglichkeit: er musste sich weigern zu arbeiten.“¹⁸⁷ Mit 'wir' meinte Davis Humphrey Bogart, James Cagney und sich selbst. „Die meisten Schauspieler waren weniger geschickt im Umgang mit Geld und ließen sich von dem mächtigen Studio einschüchtern.“¹⁸⁸ Bogart, der sich mit dieser Strategie bessere Rollenangebote erkämpfte und es gerade deshalb zum Star und angesehenen Schauspieler brachte, riet jungen SchauspielerInnen, sich von teuren Autos und Häusern fernzuhalten und so die monatlichen Ausgaben gering zu halten, damit sie sich die Rollenangebote aussuchen könnten.¹⁸⁹ Die Strategie seines guten Freundes Bogart funktionierte bei Lorre nicht:

„[...] Lorre hatte keinen Geschäftssinn. 'Er hatte keinen Begriff vom Wert eines Dollars', sagte sein Freund und Anwalt Jonas Silverstone. 'Er ging verschwenderisch mit Geld um, wenn er welches hatte. Und er ging verschwenderisch damit um, wenn er keines hatte.' Lorre liebte das Geldausgeben. Er vergeudete es, warf es einfach hinaus. Er war freigiebig mit seinem eigenen Geld und geradezu großzügig mit dem von anderen.“¹⁹⁰

Peter Lorre hatte einen verschwenderischen Lebensstil, sparte nicht für 'schlechte Zeiten'. Im Laufe seines Lebens gab es immer wieder Perioden, in denen er kein Geld hatte. Seine Morphiumsucht verstärkte dies, zudem waren ihr viele Krankheitsphasen und Spitalsaufenthalte zuzuschreiben. Selbst in Jahren, in denen er reichlich beschäftigt war, schaffte er es nicht, seinem Bekannten Karl Kraus die Schulden zurückzuzahlen. Von 1933 bis 1937 blieb er Geld schuldig und entschuldigte sich immer wieder, es nicht zurückzahlen zu können.¹⁹¹ Lorre sagte in Bezug auf Schauspielerei und typecasting:

„Es ist nötig für einen Schauspieler, festgelegt zu werden, aber irgendwann muss er das wieder rückgängig machen, muss alles, was des Wegs kommt, ablehnen und etwas anderes anfangen. Natürlich bedeutet das auch, dass man eine Menge Geld ausschlägt.“¹⁹²

Lorre hatte nur phasenweise einen wichtigen bzw. Star-Status bei dem jeweiligen Studio, der diese Methode erlaubt hätte. Nach der Methode von Davis oder Bogart zu handeln, also durch Suspendierung bessere Rollen zu erstreiken, hätte bedeutet, weniger zu arbeiten und in weniger Filmen besetzt zu werden. Es wäre für Lorre nicht nur aus finanziellen Gründen äußerst schwierig

¹⁸⁶ Meyers S. 89

¹⁸⁷ Bette Davis, zitiert nach Meyers S. 89

¹⁸⁸ Meyers S. 89.

¹⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 89

¹⁹⁰ Youngkin, Stephen M – wie Morphium. In: Der Verlorene. Peter Lorre. Michael Farin, Hans Schmid (Hg.). München: belleville, 1996. S. 227

¹⁹¹ Lorre, Peter. Entschuldiget bitte!: Angelegenheit Peter Lorre (László Löwenstein). In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg.). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 92 – 95.

¹⁹² Lorre, zitiert nach Streit S. 216

gewesen, unliebsame Rollen abzulehnen; Wie bereits weiter oben beschrieben, lief dem auch seine Obsession zu spielen zuwider: Lorre musste, wie er selbst sagte, schauspielern: „I need the hum of the cameras and the illumination of the spot-light. I will make films until I die.“¹⁹³

3.4 Soziologische Aspekte von Filmexil und typecasting: Fremdartigkeit

3.4.1 Anti-Nazi-Film

Ab Dezember 1941, als Amerika seine Politik gegenüber den Nazis änderte und Krieg erklärte, wurde in der Folge auch in den Hollywoodfilmen gezielt Stimmung gegen den Feind gemacht. Es etablierte sich das Genre des Anti-Nazifilms: Die amerikanische Bevölkerung sollte von der Notwendigkeit des Krieges überzeugt werden und die Nazis als Bedrohung verinnerlichen. Ironischerweise waren es insbesondere vor den Nazis geflohene Schauspielende, die darin die Nazirollen spielten. Diese Engagements waren eine bittere, zweischneidige Angelegenheit, denn selbst wenn sie auf der Leinwand nun ihre Verfolger zu spielen hatten, bedeutete der aufkommende Anti-Nazi-Film auch endlich Arbeitsaufträge für viele Schauspielende, für die die amerikanische Filmindustrie sonst kaum Verwendung hatte.

Wenn sie es dennoch schafften, in ihrem Beruf zu bleiben, gelang das oft nur in Akzentrollen: „Häufig geschah es, dass ein Schauspieler, der in seiner eigenen Sprache eine Vielzahl verschiedener Rollen verkörpern konnte, in Hollywood auf [...] ein einziges Rollenfach festgelegt wurde.“¹⁹⁴ Allgemein war die Arbeitssituation geflohener SchauspielerInnen schon alleine wegen der englischen Sprache schwierig, denn viele hatten anfangs sehr wenig oder gar keine Englischkenntnisse. Selbst wenn sie nach Jahren und Jahrzehnten fließend Englisch sprachen, so behielten sie doch einen Akzent, der sie bei dem amerikanischen Publikum als 'nicht gebürtige' AmerikanerInnen auswies. Dabei wurde in der Regel nicht unterschieden, um welchen europäischen Akzent es sich handelte, „da für die meisten Leute in Hollywood europäische Akzente austauschbar waren.“¹⁹⁵ Folglich bekamen sie meist Rollen von 'Fremden', nichtamerikanischen Figuren, was ihr Rollenspektrum wesentlich beschränkte. „Etliche Filmexilanten mussten ihre Tätigkeit in Hollywood auf 'europäische' Kostümfilm beschränken, weil ihr Akzent zu stark war und ihr Stil nicht den amerikanischen Erwartungen an Schauspiel und Dramaturgie entsprach.“¹⁹⁶ SchauspielerInnen, die aus Europa geflohen waren, hatten in der Regel einen anderen Schauspielstil als ihre KollegInnen in Amerika. So war ihr Akzent nicht der einzige Grund, sie nur selten in nicht-

¹⁹³ Lorre, zitiert nach Youngkin S. 360

¹⁹⁴ Taylor S. 98

¹⁹⁵ Ebd. S. 98

¹⁹⁶ Unger S. 60

ausländische Rollen zu stecken:

„Die exilierten Schauspieler mit ihrem vom deutschen Theater geprägten ausdrucksvollen Spiel, wurden in den USA gegenüber dem understatement der amerikanischen Schauspieler als übertrieben und maniert empfunden. Schließlich machte ihnen das in Hollywood übliche typecasting zu schaffen, sie wurden nicht nach ihren schauspielerischen Fähigkeiten besetzt, sondern nach der Wirkung ihres Typs. Von ihrem Beruf leben konnten, außer den wenigen Stars des Filmexils, nur die regelmäßig und dauernd als character actors beschäftigten Schauspielerinnen und Schauspieler, die anderen, die nur gelegentlich als extra players Rollen ergatterten, mussten jobben, als Taxifahrer, Gärtner, Haushaltshilfe, Vertreter, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen.“¹⁹⁷

In Amerika war die allgemein herrschende Spielweise realitätsnah. Understatement war gefragt; das europäische Schauspiel wirkte dagegen übertrieben, expressiv und passte nicht zu den amerikanischen Realitätskonventionen. Andererseits wurde dieser Stil filmisch direkt benutzt, um in Abgrenzung zu den amerikanischen Figuren 'fremde' Figuren zu konstituieren. Das expressive Spiel der europäischen Schauspielenden wurde somit in den Filmen mit der 'alten Welt' assoziiert.¹⁹⁸

Unpassend nach Hollywoodgepflogenheiten für Figuren, die in der Mitte der amerikanischen Gesellschaft standen, wurde ihre Expressivität im Spiel mit dem Fremden, Kranken und Bösen verbunden:

„Diese Ikonen des Horrors (Karloff, Lugosi, Lorre) wurden nicht besetzt, weil sie unheimlicher aussahen als amerikanische Schauspieler, sondern weil das Böse und Bedrohliche mit ihrer Hilfe klar von der amerikanischen Realität und Gesellschaft abgegrenzt werden konnte. Ihr Akzent, ihr Aussehen und vor allem ihr europäischer Schauspielstil, der sich stark von den Konventionen des Hollywoodkinos unterschied, weil er viel exaltierter und übertriebener war, gab ihnen das Flair des Andersartigen. Sie passten sich nahtlos in die Struktur der damaligen Hollywoodfilme ein, in denen das Grauen in einer fremden Welt angesiedelt war, die durch ihre Realitätsferne für den Zuschauer nie zur Bedrohung werden konnte. Die stereotypen Horrorfiguren dienten dabei als negativ besetzte Außenseiter der Gesellschaft und ideale Projektionsflächen für die Ängste der eigenen Kulturgemeinschaft. Der Schurke war eine groteske, verrückte und von der Gesellschaft isolierte Figur.“¹⁹⁹

Innerhalb dieser (Hollywood-)Ideologie wurde die 'gesunde' amerikanische Gesellschaft konstruiert, abgegrenzt vom Europäischen, das gleichsam die Vergangenheit bedeutete. Die gesellschaftliche Ordnung konnte aufrechterhalten werden, indem alles Bedrohliche und Negative der fremden Seite zugeschoben wurde: „Das Böse – das sind die Anderen.“²⁰⁰ Böses, Krankes, Negatives kam aus der alten Welt, war also an sich unamerikanisch und fand auch keinen Platz in der amerikanischen Gesellschaft; in konventionellen Filmen siegte stets das Gute, das Amerikanische.²⁰¹

Viele Figuren Lorres in Hollywood trugen das Zeichen der Fremde. Seine Figuren waren nahezu durchwegs Ausländer. Oft wurde ihr Herkunftsland nicht ausdrücklich ausgewiesen, jedoch wurde

¹⁹⁷ Asper S. 38

¹⁹⁸ Vgl. Kaiser, Claudia. Peter Lorre alias Mr. Murder: Ein Doppelgänger zwischen Europa und Amerika. In: Der Verlorene. Peter Lorre. Michael Farin, Hans Schmid (Hg.). München: belleville, 1996. S. 268.

¹⁹⁹ Ebd. S. 268

²⁰⁰ Hofmann S. 44

²⁰¹ Vgl. Hofmann S. 46 – 54

häufig erwähnt, dass sie nichtamerikanischer Herkunft waren. In etlichen Filmen wurde den Figuren aber auch deutlich eine Nationalität zugewiesen oder es wurde eine bestimmte Nationalität angedeutet, die nicht offen deklariert wurde. Vom Blickwinkel der Exilforschung betrachtet, kann die Isotopie der 'Fremde', die um Lorre in seinen Filmen entstand, nicht nur durch eine ausländische Herkunft der Figur erklärt werden. Die Fremdartigkeit liegt innerhalb der Figuren selbst; fast alle sind sie Außenseiter, oder aber das Gefühl der Fremdartigkeit entsteht durch die Art, wie Lorre sie spielt. Hofmann vertritt die Ansicht, dass das Exil bei der Betrachtung von Lorres Hollywoodkarriere kaum beachtet wird: „Doch Exil ist die Grunderfahrung und Grundkonstante seines Lebens. Das Exil lässt sich in fast jedem seiner Auftritte aufspüren. Exil, das bedeutet: Existenzangst, Unsicherheit, Fremdheit, vor allem aber Selbstzweifel.“²⁰² Hofmann schreibt weiter: „Er spielt die geistige und emotionale Befindlichkeit des Exils.“²⁰³ Das Exil war sicher der prägendste Einschnitt in Lorres Leben und seiner Karriere. Lorre akzeptierte Amerika als sein neues Zuhause sehr schnell, er wollte auch dort leben und Erfolg haben, dennoch kämpfte er sehr lange mit seiner Arbeitssituation, seiner Rollenfestlegung. Vor diesem soziologischen Hintergrund kann Lorres typecasting so als Mittel zur Aufrechterhaltung der amerikanischen Werte gesehen werden. Er war der offensichtliche outsider, der Böse aus der Fremde:

„[...] Lorre verfügte über ein weit brillanteres Stilmittel als sein Erscheinungsbild, das oft als einziger Grund für seine Festlegung auf den unheimlichen Typ gilt. Er wandte einen Schauspielstil an, der seine Wurzeln im deutschen Expressionismus hatte und in Amerika mit Horror und Wahnsinn verbunden wurde. Lorre spielte exaltiert und war weit entfernt von den in Amerika etablierten Realismuskonventionen des verhaltenen Spiels. Dieser Verzicht auf eine realistische Darstellung ließ die Figur außerhalb der Grenzen des Realen treten und machte sie damit zu einem sofort erkennbaren Außenseiter.“²⁰⁴

Bei genauer Betrachtung von Lorres Spiel kann dies jedoch nur auf einen sehr kurzen Zeitraum zutreffen: Einen expressiven Schauspielstil wie in „M“ verwendete Lorre in seinen frühen englischsprachigen Filmen durchgehend nur in „Mad Love“ und „Secret Agent“. Hier scheint allein sein Schauspielstil seine Figur auf eine andere Ebene zu heben als die anderen Figuren des Films. Lorre wendete jedoch ab 1937 kaum exaltes Spiel an, mit wenigen Ausnahmen; bei einigen komischen Rollen ist durchgehend expressives Spiel zu verzeichnen, wie etwa „Arsenic and Old Lace“ (1944).²⁰⁵

Ansonsten wurde expressives Spiel von ihm nur phasenweise bei den jeweiligen Figuren eingesetzt und das auch nur äußerst selten. In „The Beast with Five Fingers“ wird durch exaltierte Darstellung der Wahnsinn des Mörders kenntlich. In „The Face Behind the Mask“ spielte Lorre den ungarischen

²⁰² Ebd. S. 45

²⁰³ Ebd. S. 54

²⁰⁴ Kaiser S. 269

²⁰⁵ und „The Boogie Man Will Get You“ (1942)

Immigranten vor seinem verheerenden Unfall in expressivem Stil (die ersten 12 Minuten des Films). Dies verstärkt den Bruch der Figur, macht ihn äußerlich sichtbarer und kontrastiert mit dem darauffolgenden understatement im Spiel mit dem weitgehend bewegungslosen Gesicht, das in der diegetischen Wirklichkeit des Films eine Maske ist. In der Film Noir-Parodie „My Favorite Brunette“ dienen expressive Phasen der brutalen Schlägerfigur als Karikatur. Das teilweise exaltierte Spielen der Figur des zwielichtigen russischen Geheimagenten in „Background to Danger“ drückt durch den Wechsel von mehreren Schauspielstilen den exzentrischen Charakter der Figur und ihre Ambivalenz aus, sodass es auch dem Rezipierenden schwer fällt, die Figur einzuordnen. Diese Zuschreibung des expressiven Stils kann wenn, dann nur auf Lorres Anfangszeit in Hollywood bezogen werden, und so helfen, den Beginn seiner Rollenfestlegung in Amerika zu verstehen. Über seine Anfangszeit hinaus, also nach 1936, erweist sich die These als wenig förderlich, da Lorre sich mit seinem Schauspielhintergrund erneut als Ausnahme unter den exilierten SchauspielerInnen erwies. Youngkin hierzu:

„Many émigré actors carried their European backgrounds in their voices and gestures, like so much cultural baggage. 'Closely obliged to their spiritual origins,' they felt the need to preserve the past. Breaking with tradition became one of the most difficult steps in the integration process. What they failed to understand was that in America, acting was as much an attitude as an art. Lorre's theatrical training and experience had been more avant-garde than classical, allowing him a flexibility denied others. He had never developed the histrionic flair and overprojection of silent film actors. A perceived staginess stigmatized European actors [...] to minor roles“²⁰⁶

Obwohl Lorre in keiner Schauspieltradition verortet war, haftete ihm dieser Flair teilweise an.²⁰⁷

²⁰⁶ Youngkin (2005) S. 130

²⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 130

4. Filmanalyse zu „Arsenic and Old Lace“

4.1 Einführendes zum Film

„Arsenic and Old Lace“ (1944; deutsche Synchronfassungen: „Arsen und Spitzenhäubchen“) von Frank Capra gehört zu den bekanntesten Filmen von Peter Lorre, heute hat der Film den Status eines 'Klassikers'. „Arsenic and Old Lace“ wurde, nach Vorlage des gleichnamigen Theaterstücks von Joseph Kesselring, Ende 1941 gedreht, kam aber erst im Sommer 1944 in die Kinos, da der Film aus rechtlichen Gründen erst gezeigt werden durfte, nachdem das Stück am Broadway abgesetzt worden war.²⁰⁸

Der Regisseur Frank Capra gab dem Schauspiel-Ensemble viel Freiheit im Spiel und ließ Raum für Improvisation vor der Kamera. Er meinte, gute Schauspieler müssten sich nicht ans Skript halten und gab ihnen die Möglichkeit, ihre eigenen Ideen einzubringen.²⁰⁹ So war es etwa Lorres Idee, dass in der Szene, in der Dr. Einstein auf der Kellertreppe sitzend mit Jonathan streitet, Jonathan nur als überdimensionaler Schatten zu sehen ist.²¹⁰ Capra brachte dem Schauspieler große Wertschätzung entgegen, den er für einen sehr guten Stegreifspieler hielt.²¹¹ Er beschrieb Lorres Art, die Figur entstehen zu lassen, folgendermaßen:

„[Lorre was] fully one third of the show. He was a remarkable innovator, also a remarkable maker of his part, a man who built his part – he, himself, built his part with little tricks that were almost indiscernible, with his eyes, with his face, with his body, and with a little look at the right time, a little shrug of the shoulder. Each of these built a character and built up a love in the director for that person who's thinking of things that he should be thinking of. You're so grateful to him that his part just grows because he is making it into a real character. That is acting before your eyes!“²¹²

Gerade die kleinen Gesten und mimischen Bewegungen, die aus Überlegungen zu der Rolle entstand waren, formten Lorres Figuren, sie gaben ihnen Tiefe und deuteten ihre Geschichte an. Capra beschrieb weiter Lorres Arbeit an seiner Rolle: „You could give him a little bit of a part and he'd just milk it and add to it and be that character.“²¹³ „Arsenic and Old Lace“ ist also ein Film, in dem Lorre elementare Freiheiten in seiner Arbeit zustanden wurden.

Alle in diesem Kapitel folgenden Filmzitate beziehen sich auf den Film „Arsenic and Old Lace“ (USA 1944).²¹⁴

²⁰⁸ Vgl. Beyer S. 154

²⁰⁹ Vgl. Youngkin (2005) S. 199

²¹⁰ Vgl. Ebd. S 200

²¹¹ Vgl. Ebd. S. 199

²¹² Capra, zitiert nach Youngkin (2005) S. 200

²¹³ Capra, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 199

²¹⁴ Arsenic and Old Lace. R. Frank Capra. B. Julius und Philip Epstein. D. Cary Grant, Raymond Massey, Peter Lorre, Priscilla Lane, Josephine Hull, Jean Adair, John Alexander. Warner Bros.: USA 1944. Fassung: DVD. Warner Home Video, 2004. 113 min.

4.1.1 Zur Handlung des Films

Die Komödie, die vor allem Horrorfilm-Elemente karikiert, spielt im New Yorker Stadtteil Brooklyn. Der Protagonist Mortimer Brewster (Cary Grant), Theaterkritiker und Autor diverser Bücher gegen die Ehe, entschließt sich nun doch zur Hochzeit mit einer Pastorentochter. Kurz nach der Trauung findet er heraus, dass seine zwei Tanten – die den Inbegriff der lieben, anständigen, fürsorglichen, bürgerlichen älteren Damen vollends verkörpern – alte, einsame Männer mit vergiftetem Wein 'von ihrem Elend erlösen'. Um seine Tanten zu schützen, setzt er alles daran, seinen Bruder Teddy, der sich für Theodor Roosevelt hält und zusammen mit den Tanten im Haus wohnt, rasch in ein Heim für psychisch Kranke einzuweisen.²¹⁵ Der lange verschollene dritte Bruder, Jonathan (Raymond Massey), der mittlerweile eine Karriere als psychopathischer Mörder gemacht hat, kehrt in derselben Nacht mit seinem Handlanger Doktor Einstein (Peter Lorre) zurück. Beide brauchen ein Versteck vor der Polizei, außerdem müssen sie sich einer Leiche entledigen. Am Ende des Films wird Jonathan von der Polizei verhaftet, Doktor Einstein kann flüchten. Die beiden Tanten werden höchst erfreut zusammen mit Teddy in das Heim für psychisch Kranke eingewiesen. Dr. Einstein tritt zusammen mit Jonathan erst spät im Film in Erscheinung (39:55), die Handlung ist bereits voll im Gange. Die beiden antagonistischen Figuren, Jonathan und Einstein, fungieren als weiteres Hindernis, als Gefahr für den Protagonisten, Mortimer. Sie – vor allem Jonathan – bedrohen seine ohnehin schief stehende Welt weiter. Diese Bedrohung wächst im Laufe der Handlung durch die heftiger werdende Konkurrenz der beiden Brüder, schließlich steht Mortimers Leben auf dem Spiel.

Die Figur des Dr. Einstein nimmt in der Narration eine ambivalente Position ein: Einerseits scheint sie auf der Seite von Jonathan zu stehen, andererseits teilt sie seine Mordlüsternheit überhaupt nicht und fürchtet ihn offenbar mehr als alle anderen. Als Dr. Einstein es nicht schafft, Jonathan seine Absichten, Mortimer zu töten, auszureden, versucht er jenen zu warnen, wird aber von diesem nicht ernst genommen bzw. verstanden. Während Jonathan alles für den bevorstehenden Foltermord an dem gefesselten Mortimer vorbereitet, wird Einstein, der ihm dabei helfen soll, verzweifelt und panisch. Als Jonathan den Polizisten, der durch sein Kommen den Mord verhindert und die Situation des gefesselten und geknebelten Mortimer als Inszenierung missversteht, von hinten mit einem Messer angreifen will, wendet sich Einstein nun direkt gegen Jonathan, indem er ihn bewusstlos schlägt. Kurz danach stehen weitere Polizisten vor der Türe und Doktor Einstein versucht, Jonathan wieder zu Bewusstsein zu bringen. Als dies nicht funktioniert, flieht er alleine ins obere Stockwerk. Etwas später kann Dr. Einstein durch die Unfähigkeit der anwesenden

²¹⁵ um im Falle der Aufdeckung der Verbrechen ihm – als Unzurechnungsfähigen- die Schuld daran zu geben.

Polizeibeamten das Haus endgültig verlassen.

4.2 Zur Figur des Dr. Einstein

Doktor Einstein ist ein deutschsprachiger, schwer alkoholkranker Krimineller, der sich als Arzt ausgibt, wobei nicht klar ist, ob er tatsächlich einer ist. Er praktiziert plastische Chirurgie an Jonathan, um ihm durch ein 'neues Gesicht' Ruhe vor der Polizei zu verschaffen. Durch diese Funktion des plastischen Chirurgen führt er einen Koffer mit reichlich ärztlichen Instrumenten mit sich, die offenbar auch für Foltermorde benutzt werden, so wie sie Jonathan für seinen Bruder Mortimer plant.

4.2.1 Charaktereigenschaften

Dr. Einstein ist eine sehr lebendige, emotionale und sensible Figur. Er ist quirlig, äußerst ängstlich und nervös, oft weinerlich, durchsetzungsschwach, konfliktscheu, körperlich schwach und wirkt eher kindlich. Sein genereller Umgang mit anderen Figuren ist von Freundlichkeit und Höflichkeit bestimmt.

4.2.2 Mad scientist

Dr. Einstein wird ausschließlich mit 'Doktor Einstein' oder nur mit 'Doktor' angeredet und somit immer in seiner Funktion als Arzt angesprochen. Selbst Jonathan, sein Vertrauter seit mindestens fünf Jahren, nennt ihn so. Umgekehrt nennt Dr. Einstein als einzige Figur Jonathan ausschließlich 'Johnny'. Der Name Dr. Einstein verweist auf Albert Einstein, mit dem Dr. Einstein die Muttersprache gemeinsam hat. Was Genialität betrifft, entpuppt sich die Filmfigur als Parodie darauf. Bei seinem ersten Auftreten wird Dr. Einstein als 'mad scientist' etabliert. Jonathan, von seiner Tante auf sein entstelltes Gesicht angesprochen, erwidert: „My Face? Doctor Einstein is responsible for that, he's a plastic surgeon.“²¹⁶ Die Rolle des 'mad scientist' entspricht dem Charakter des Dr. Einstein allerdings kaum, denn die (Folter)morde wurden und werden von Jonathan initiiert, und Einstein steht ihnen mit Abscheu und Ekel gegenüber. Zudem scheint er im Allgemeinen eine Abneigung gegen körperliche Gewalt zu haben. Dr. Einstein ist außerdem kein ernst zu nehmender Arzt, da er betrunken Jonathans Gesicht operiert und ihm ein Aussehen ähnlich dem von Frankensteins Monster gibt. Im Film wird als running gag von diversen Figuren gesagt,

²¹⁶ 42:30

Jonathan sehe aus wie Boris Karloff.²¹⁷ Außer dieser selbstreferentiellen Anspielung wird in den beiden antagonistischen Figuren Jonathan ('Monster') und Einstein ('Schöpfer' – zumindest im dem Sinn, dass er ihm ein Gesicht 'gab') das Grundthema von „Frankenstein“ (USA 1931) – also 'mad scientist' erschafft 'Monster', das sich gegen ihn wendet – aufgegriffen, variiert und parodiert. Der Größenwahn, der zum Typ des 'mad scientist' gehört, ist ein weiterer Gegensatz zum bescheidenen, sehr leicht verängstigten Dr. Einstein; er trifft mehr auf den dominierenden Jonathan zu.

4.3 Figurenkonstellation

4.3.1 Einstein als Kontrastfigur zu Jonathan

Dr. Einstein tritt als Teil des Gangsterduos hauptsächlich zusammen mit Jonathan in Erscheinung. Dabei kann Dr. Einstein als Kontrastfigur zu Jonathan – dem eigentlichen Antagonisten – gesehen werden. Dies zeigt sich in den Ebenen der körperlichen Erscheinung, der Charaktereigenschaften, des mimischen Verhaltens, dem vokalen und parasprachlichen Bereich und im Bewegungs- und Proxemikverhalten.

Auf der Ebene der Charakterzüge steht der inferiore Einstein dem dominanten Jonathan gegenüber: unterwürfig – herrisch, ängstlich – bedrohlich, schnell verängstigt – schnell erzürnt, bescheiden – fordernd, konfliktscheu – herausfordernd. Der Gegensatz der beiden ist bereits auf der manifesten, direkt erfassbaren Ebene der körperlichen Erscheinung deutlich: Einsteins kleinem Körper mit dem runden Gesicht ist der große, lange Körper mit dem ovalen, langen Gesicht Jonathans entgegengesetzt. Dieser Kontrast schlägt sich weiters in der Mimik der beiden Figuren nieder: Einsteins lebendiger, expressiver Mimik steht ein meist starrer Gesichtsausdruck Jonathans gegenüber. Dieser muss auch in Zusammenhang mit der Darstellungsebene gesehen werden: das entstellt-geschminkte Gesicht spielt, wie erwähnt, auf das Filmmonster aus Frankenstein an. In Dr. Einsteins Mimik finden sich überwiegend Emotionen der Angst, Überraschung und Freude, er lächelt häufig, oft sind seine Augen weit geöffnet. Im vokalen und im parasprachlichen Bereich kontrastiert Jonathan, der eine tiefe Stimme hat und nicht viel spricht, Dr. Einstein, der meist mit zarter vorsichtiger Stimme redet und viel mehr spricht als Jonathan. Außerdem nimmt er durch 'Quasseln' den sozialen Austausch mit anderen auf und zeigt sich so in vermittelnder Haltung, oder er beruhigt und beschwichtigt Jonathan damit. Auffällig ist, dass Lorre in der Rolle des Dr. Einstein durchgehend mit sehr hoher Stimme spricht, also von seinem normalen Sprechverhalten und seiner

²¹⁷ Karloff, der in der Broadway-Inszenierung Jonathan spielte, war auch für die Besetzung im Film geplant. Vgl. Etwa Beyer S. 152

gewöhnlichen Tonhöhe abweicht.

Im Bewegungsverhalten und in der Proxemik ist zu beobachten, dass Jonathan sich meistens langsam bewegt und seine Bewegungen eher sparsam einsetzt, diese sind dann in der Regel sehr gerichtet. Hin und wieder reagiert er mit sehr schnellen, exakten Bewegungen. Bei Einstein sind es hingegen oft zögernde, ziellose Gesten bzw. angedeutete und dann zurückgenommene Bewegungen. Er bewegt sich außerdem sehr häufig und dabei oft schnell und plötzlich.

4.3.2 Das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Einstein und Jonathan

Das Verbrecherduo Jonathan – Dr. Einstein zeigt eine deutliche Hierarchie zugunsten Jonathans. Dr. Einstein ist nicht nur der untergeordnete Teil dieser Partnerschaft, sondern auch der unterdrückte. Jonathan trifft den Großteil der Entscheidungen; Einstein kann so lange mitreden wie Jonathan ruhig bleibt, sobald er aber wütend wird, lässt er sich nicht mehr von seinen Entscheidungen abbringen. Mehrmals zeigt sich deutlich, dass Einstein Angst vor Jonathan hat. Die Begründung dafür ist in Jonathans gewalttätigem Verhalten auch Dr. Einstein gegenüber zu finden. In einem Streitgespräch über ihre weiteren Pläne verdreht Jonathan Einsteins Hand, bis dieser einwilligt, dortzubleiben.²¹⁸ Einstein fügt sich also aus Angst vor Jonathan dessen Entscheidungen und hilft ihm, seine pathologischen Racheakte und Grausamkeiten auszuüben, obwohl er diese selbst nicht gutheißt. Auf der anderen Seite sucht Einstein wiederholt Schutz bei Jonathan, als es zu (ziemlich harmlosen) Konfrontationen mit anderen Figuren kommt. Dies illustrieren zwei sehr ähnliche Situationen: Einerseits das Zusammentreffen mit den Tanten, welche fragen, was die beiden Fremden im Haus wollen und diese auffordern zu gehen²¹⁹ und später als Mortimer das Gleiche, wenn auch energischer, tut.²²⁰ Beide Male versteckt sich Einstein hinter dem größeren Körper Jonathans.

Diese Abhängigkeitsbeziehung zu Jonathan bleibt weitgehend unerklärt und macht einen entscheidenden Teil der in vielen Bereichen rätselhaft bleibenden Figur des Dr. Einstein aus. Die Frage, die sich wohl auch die ZuschauerInnen stellen, äußert Mortimer: „How'd you come to hook up with Jonathan?“²²¹, und wird von Einstein aus Zeitnot nicht beantwortet. Worin die Abhängigkeit Dr. Einsteins von Jonathan nun tatsächlich besteht, bleibt im Dunkeln. Ersichtlich ist nur, dass sie

²¹⁸ 1:14:05

²¹⁹ 41:40

²²⁰ 1:31:10

²²¹ 1:27:40

vor allem eine psychische ist.²²² Unklar bleibt auch der Grund für die dynamische Komponente der Figur Einstein: wieso er sich gerade jetzt indirekt (indem er Mortimer vor Jonathans Absichten warnt) und dann direkt (indem er Jonathan bewusstlos schlägt) gegen Jonathan wendet. Als Motivation hierfür kann Empathie (Mitleid mit Mortimer und dem Polizisten) und Angst vor physischer Gewalt bzw. Angst vor dem Druck, selbst Gewalt anwenden zu müssen, gesehen werden. Diese Punkte scheinen auch über jene konkreten Situationen hinaus Beweggründe für Einsteins Handeln zu sein.

Bei genauer Betrachtung bleiben also wesentliche Bereiche der Persönlichkeit von Dr. Einstein enigmatisch, da der Film selbst nicht darauf eingeht. Es bleibt eine Leerstelle zurück, was die Abhängigkeitsbeziehung der beiden Figuren betrifft; wieso diese überhaupt besteht und wodurch sie entstanden ist, wird nicht geklärt. Leerstellen wie diese können in der Exilforschung aufgegriffen werden und mittels der Biographie des exilierten Schauspielers zu erklären versucht werden. Im Fall Einstein/Lorre kann, relativ nahe liegend, 'Lebensangst' in diese Lücke eingesetzt werden, um das Verhalten der Figur und ihre Abhängigkeit zu erläutern. So schreibt Hofmann über Lorre: „Wann immer er Gelegenheit hat, die Manifestationen von Angst/Lebensangst in einer Rolle, einer Figur auszuloten, nutzt er sie.“²²³ Dabei handelt es sich um einen interpretativen Vorgang, der Metaebenen und biographisches Wissen zusammenführt. Im Falle von „Arsenic and Old Lace“ scheint dieses erweiterte Verständnis der Figur nicht sonderlich fern zu liegen, da die Angst und Abhängigkeit der Figur eindringlich dargestellt sind und tiefgehende Bedeutung für sie haben.

Ein Punkt, der zur Abhängigkeit Einsteins von Jonathan beiträgt, diese aber nicht hinreichend erklären kann, ist Einsteins Verstrickung, die in letzter Instanz zu Jonathans Verhaftung beiträgt. Wenn auch Jonathan derjenige ist, der sie durch sein Verhalten herbeiführt, ist sein schwacher Punkt das 'Werk' Dr. Einsteins. Einstein trägt eine gewisse Verantwortung, einerseits direkt, da er ja das Gesicht von Jonathan derart chirurgisch verunstaltet hat, dass es nun Ähnlichkeiten mit Frankensteins Monster hat, und indirekt, da genau dieses Gesicht Jonathans schwacher Punkt ist. So verliert Jonathan im Film mehrmals die Kontrolle, wenn andere Figuren meinen, er sehe aus wie Boris Karloff. Jonathans letzter Wutausbruch ist auch der Anlass, der schließlich zu seiner Verhaftung führt, da er einen Polizisten in Anwesenheit von zwei weiteren Polizisten tötlich angreift.

²²² Eine implizierte Erklärungsmöglichkeit dafür, dass Einstein diese Abhängigkeitsbeziehung aufrecht erhält, könnte die Angst davor sein, nach einer Flucht von Jonathan gefunden und zur Rechenschaft gezogen zu werden. Im Film selbst verweist nichts direkt auf diese Möglichkeit.

²²³ Hofmann S. 68. Weiteres über 'Lebensangst' in Lorres Darstellung S. 45, 54 und S. 63 – 69

4.3.3 Bedrohung / Vermittlerrolle

Die existentielle Bedrohung geht im Film ganz klar von Jonathan aus. Die Figur des Jonathan weist, wie bereits erwähnt, große Nähe zu Horrorfilmmonstern auf. Jonathans Bedrohlichkeit wirkt durch das ausgeprägte Abhängigkeitsverhältnis auch auf Dr. Einstein. Der durchsetzungsschwache, leicht einzuschüchternde, ängstliche Dr. Einstein ist alles andere als furchteinflößend, und ohne die treibende Kraft Jonathans scheint er völlig harmlos zu sein. Die Eigenschaft der Bedrohlichkeit, die den meisten von Lorres Rollen bis zu den 1950er Jahren innewohnt, ist hier in der Parodie ins Gegenteil verkehrt. Einstein ist die Figur, auf welche die von Jonathan ausgehende Bedrohung psychologisch am stärksten wirkt. Außerdem fungiert Einstein als eine Art Vermittler, der die Boshaftigkeit und Bedrohlichkeit Jonathans abzuschwächen versucht (und sie dadurch auch auf sich zieht). Dies ist auch dadurch bemerkbar, dass Jonathan aggressiver und konfrontativer agiert, wenn Einstein nicht im Raum ist und ihn nicht beruhigen, beschwichtigen kann. Durch die Funktion des Vermittlers und Mediators in der Figurenkonstellation des Films erweist sich Dr. Einstein als eine Art Zwischenfigur: Er steht zwischen Gut und Böse.

In der Figurenkonstellation finden sich zunächst die zwei Kontrahenten Mortimer und Jonathan. Beide sind in ihrem Charakter dominant und durchsetzungsstark, der Kampf der beiden ist relativ ausgewogen. Dr. Einstein steht eher auf der Seite der gemäßigten Figuren (wie etwa die Tanten²²⁴), die sich nicht eindeutig auf einem dieser Pole verorten lassen und dadurch zwiegespalten sind. Zu Beginn des Films wird Einstein ganz klar auf Jonathans Seite positioniert, später wird er immer wieder im Konflikt zu ihm und unter mehr oder weniger starkem Druck stehend gezeigt. Einstein harmoniert also mit den Tanten, die wie er in der Regel einen freundlichen, höflichen Umgang mit anderen haben, als mit den dominanten Figuren (Jonathan und Mortimer), die ihn herumstoßen und unterdrücken. Auch auf die verbalen Beleidigungen Mortimers (zu Jonathan „So take that little squirt and beat it!“²²⁵) reagiert er nicht. Einstein zeigt weiters eine ähnliche Zwiespältigkeit wie die Tanten; ein netter/devoter Umgang mit anderen, gleichzeitig aber fähig zu töten oder Beihilfe zum Mord zu leisten. Im gesamten Figurenensemble ist Dr. Einstein die am stärksten ambivalente Figur, was vor allem durch den Widerspruch zwischen Einsteins sozialer Rolle, die durch seine Mittäterschaft an mehreren Morden definiert ist, und seinem tatsächlichen Verhalten festzumachen ist: Er lehnt Gewalt ab, ist ängstlich und ohne Jonathan völlig harmlos. Die Figuren der beiden Tanten sind weniger zwiespältig, da für sie selbst in ihrem Verhalten und ihrem moralischen

²²⁴ Die Sympathien der Tanten sind zwar klar auf der Seite Mortimers, aber durch ihre Taten, die sie selbst nicht als Morde definieren, zeigen sie auch gewisse Ähnlichkeit mit Jonathan. In einer Szene wird der Vergleich der Tanten mit Jonathan evident, Dr. Einstein stellt fest, dass die beiden genau soviel wie Jonathan 'erreicht' hätten: „You got twelve, they got twelve. The old ladies is just as good as you are.“ (1:17:30 – 1:19:50)

²²⁵ 1:03:50

Empfinden kein Widerspruch besteht. Somit sind sie im Gegensatz zu Einstein mit sich selbst 'im Reinen'. Einstein oszilliert des Weiteren in seinen Handlungen zwischen der Position Jonathans und seiner eigenen 'moralischeren' Position. Er arbeitet wiederholt mit und gegen Jonathan, bzw. kann er sich nicht für eine Seite entscheiden, bis ihm die Entscheidung durch die Verhaftung Jonathans abgenommen wird.

4.3.4 Funktionen der Figur

Dr. Einstein ist wie bereits erwähnt die Hilfsfigur des Antagonisten, wobei die Figur in ihrem tatsächlichen Verhalten dynamisch ist, da sie mehrfach die Seite wechselt. Dennoch ist die Figur statisch, was ihre persönliche Überzeugung betrifft, da sich diese im Lauf der Handlung nicht ändert. Durch die dynamische Komponente ihres Verhaltens und die generelle Ambivalenz der Figur fungiert Dr. Einstein als eine Art Zwischenfigur. Er ist außerdem eine Vermittlerfigur, da er Auseinandersetzungen schlichtet und die entgegengesetzten Positionen der einzelnen Figuren abzuschwächen versucht.

4.4 Elemente der Darstellung

„Arsenic and Old Lace“ ist durch sein Genre (Komödie, Horrorfilm-Parodie) und durch die Besetzung Lorres eher ein Ausnahmefall, betrachtet man Lorres sonstige Besetzungen in Hollywoodfilmen. Typische Aspekte von Lorres Leinwandimage werden zwar aufgegriffen, aber hauptsächlich mit umgekehrten Vorzeichen umgesetzt.

Lorres Rolle fällt hier wieder in die grobe Kategorie des ambivalenten Schurken, während die Rolle des psychopathischen Mörders, die Lorres Image entsprochen hätte, hier von einem anderen, Raymond Massey als Jonathan, verkörpert wird. Dr. Einstein als ambivalenter Bösewicht ist durchaus uncharakteristisch im Vergleich zu den meisten von Lorres Figuren dieses Typs. Zumal Dr. Einstein auch gar kein richtiger Bösewicht ist, sondern ein von außen gezwungener Mittäter, der sich schließlich von seinem Unterdrücker, der wahren 'bösen' Figur befreien kann und so am Ende des Films, ohne die Hollywoodmoral zu verletzen, straffrei ausgehen kann. Die Ambivalenz der Figur ist hier eine, die innerhalb der Figur angelegt ist, aber durch die expressive Darstellung verstärkt wird.

Die Figur des Dr. Einstein ist mehrdimensional und 'rund', da sie nicht nur eine oder einige wenige Eigenschaftsdimensionen (wie dies etwa bei Jonathan der Fall ist) besitzt, sondern widersprüchlich und mehrdeutig ist und sich zudem unvorhersehbar verhält. Die Figur des Dr. Einstein ist (eher)

sympathisch, und der Aspekt der Bedrohung, der sonst oft grundlegend für die von Lorre verkörperten Figuren ist, fehlt ihr vollends. Im Gegenteil ist Lorres Figur hier sogar besonders empfänglich für die Bedrohung, die von einer anderen Figur ausgeht.

Eine weitere, damit in Verbindung stehende Eigenschaft, die ebenfalls abweichend von Lorres typischen Figurenmustern ist – und auf der die Komik der Figur in „Arsenic and Old Lace“ wesentlich beruht – ist die Unterlegenheit der Figur des Dr. Einstein. Es ist Lorres Darstellung, die durch exaltiertes Spiel aus einer tragischen Figur humoristische Elemente destilliert. Die Komik entsteht durch die Art, wie Lorre diese an sich inferiore Figur spielt. Lorre schafft es so, den Widerspruch zwischen tragischen und komischen Aspekten aufzulösen und für seine unterlegene, ohnmächtige, verzweifelte Figur beim Zuschauenden Mitleid zu wecken.

Des Weiteren von Lorres meisten Figuren abweichend ist die moralische Einstellung der Figur, welche sich zeitweise moralisch korrekt verhält, und zwar immer dann, wenn sie nicht unter dem direkten Druck Jonathans steht. Sie spricht sich mehrmals gegen Mord und Gewalt aus, auch wenn sie in ihrer Vergangenheit trotzdem als Mittäter hergehaltem hat. Die ambivalente moralische Einstellung der Figur muss auch im Zusammenhang mit den Einstellungen der anderen Figuren im Film gesehen werden, da hier kaum eine Figur 'ethisch korrekt' handelt oder denkt. Im Gegensatz zur schleppenden Melancholie, die Lorres Figuren oft anhaftet, ist Einstein hyperaktiv und von starken Emotionen wie der Angst, aber auch der Freude durchdrungen.

Die Figur des Dr. Einstein ist psychologisch inkonsistent. Ihre Funktion als Handlanger eines psychopathischen Mörders passt kaum zu ihren Charaktereigenschaften: Folter bereitet Einstein im Gegensatz zu Jonathan kein Vergnügen, sondern erzeugt bei ihm Verzweiflung und enormen Stress. Diese Widersprüchlichkeit ist im Film das zentrale Element der Komik um die Figur. Dr. Einstein bleibt im Film rätselhaft, über seinen Background ist kaum etwas bekannt. Wie oben beschrieben, ist Einsteins Abhängigkeitsbeziehung zu Jonathan in ihrem Bestehen und Erhalten unklar.

Dr. Einstein ist eine zum Teil dynamische Figur. Diese Dynamik bezieht sich nicht auf einen Wandel im Charakter oder auf die Motive der Figur, sondern auf die Ebene des Verhaltens. Indem sich Einstein direkt gegen Jonathan wendet (er schlägt ihn K.O.), beendet er auch sein Zwangsverhältnis zu ihm. Somit endet seine Funktion als Hilfsfigur des Antagonisten, er ist kein Handlanger mehr, sondern handelt ab nun für sich selbst. Auf übergeordneter Ebene ist es die Emanzipation von seinem Unterdrücker, auch wenn dies nicht seine Absicht ist, da er Jonathan wieder zu Bewusstsein bringen will und ihm die Entscheidung, alleine zu fliehen, durch einen Zufall, nämlich das Erscheinen der Polizei, abgenommen wird. Lorres Schauspielstil ist hier ein expressiver; das Leiden und die Verzweiflung der Figur werden eindringlich von ihm dargestellt.

Diese starke Emotionalität und die für Hollywoods Schauspielstandards übertriebene Darstellung bilden einerseits einen Kontrast zur Figur des 'wahren' Antagonisten, andererseits stehen sie im Einklang mit einer humoristischen, komödiantischen Darstellung.

Die Rolle des Dr. Einstein entspricht also kaum dem Leinwandimage, das Lorre zu jener Zeit hatte. Dennoch, gerade weil es eine parodistisch angelegte Figur ist, finden sich viele seiner Rollenelemente verkehrt und karikiert wieder.²²⁶

Die 'Aura des Fremden' kann in Lorres Auftritt hier hinein interpretiert werden. Die nicht amerikanische Herkunft der Figur ist nicht weiter ungewöhnlich, da der Film so selbst den Akzent der Figur erklärt. Eine Andersartigkeit kann also auf der Oberfläche ausgemacht werden, die Isotopie der Fremdheit muss allerdings auch tiefer gesucht werden: Ein weiteres, offensichtlicheres Kennzeichen für die Fremdheit der Figur ist das Fehlen einer örtlichen bzw. sozialen Zugehörigkeit. Im Gegensatz zu allen anderen Figuren kann Dr. Einstein weder zur Familie, noch zur Nachbarschaft oder überhaupt zum Raum Brooklyn zugeordnet werden. Dr. Einsteins Auftritte finden ausschließlich im Haus der Familie statt. Wenn auch fast der ganze Film hier spielt, ist Einstein die einzig lebende Figur, die sich durchgehend im Haus aufhält, obwohl sie nicht zur Familie gehört, sondern Außenstehender ist. Latent kann die Ebene der Fremdheit im Umstand der Rätselhaftigkeit der Figur gefunden werden, denn, wie bereits erwähnt, bleiben wesentliche Hintergründe der Figur im Dunkeln.

²²⁶ Und so könnte auch argumentiert werden, dass genau dadurch die Image-Entsprechung stark ist.

5. Filmanalyse zu „Stranger on the Third Floor“

5.1 Einführendes zum Film

Das B-Movie „Stranger on the Third Floor“ (1940) wird im Nachhinein als einer der ersten Film Noir bezeichnet²²⁷; Lorre spielt darin den Mörder, einen namenlosen Fremden, auf den der Titel verweist. Lorres Präsenz in dem Film ist sehr gering (insgesamt 10 Minuten bzw. rund 15% der Filmzeit), dennoch ist seine Figur Auslöser und Schnittpunkt der Handlung: erst indirekt, da sich alles um den (ersten) Mord dreht, und ab 46:30 direkt, als es um die Suche nach dem Mörder geht. Seine Figur ist also im Film von großer Wichtigkeit. Sie lässt trotz ihrer kurzen Präsenz im Film viel Raum für Interpretation.

Interessant ist auch ein Vergleich von „Stranger on the Third Floor“ und „M“, da sich viele Parallelen ziehen lassen. Obwohl Lorre hier den gleichen spezifischen Typ des psychopathischen Mörders verkörpert, sind beide Figuren sehr unterschiedlich. Sie haben zwar oberflächlich einige Gemeinsamkeiten, aber wenig tiefergehende. Ambivalenz ist, wie in den meisten Figuren Lorres, auch in dieser Figur elementar. Wodurch sie entsteht und wie sie die Rezeption der Figur prägt, soll im Nachfolgenden untersucht werden. Eindrucksvoll ist der Zusammenhang der Figur mit den sozialkritischen Aspekten des Films. Lorres Darstellung ermöglicht verschiedene Lesarten der Figur. Alle folgenden Filmzitate in diesem Kapitel stammen aus dem Film „Stranger on the Third Floor“ (USA 1940).²²⁸

5.1.1 Zur Handlung des Films

Der Protagonist Michael (John McGuire) ist der einzige Zeuge zu Lasten eines Mordangeklagten. Jane (Margaret Tallichet), seiner Verlobten, kommen schnell Zweifel an der Schuld des Angeklagten. Nach einiger Zeit bezweifelt auch Michael dessen Schuld. Als ein zweiter Mord in Michaels Nachbarszimmer passiert, wird er als Verdächtiger verhaftet und findet sich in einer sehr ähnlichen Situation wie der Angeklagte wieder.

Jane macht sich auf die Suche nach dem Mann (Peter Lorre), der beide Morde begangen hat. Da sie ihn selbst nicht gesehen hat, hat sie nur wenige äußerliche Anhaltspunkte („big protruding eyes“ / „big bulgy eyes“ „thick lips“, „long white scarf“²²⁹). Niemand, den sie fragt, kennt diesen Mann. Abends geht sie in Jacks Café, der vorherige Besitzer Nick war das erste Mordopfer. Eine sanfte

²²⁷ Vgl. Etwa Youngkin (2005) S. 170

²²⁸ Stranger on the Third Floor. R. Boris Ingster. B. Frank Partos. D. John McGuire, Margaret Tallichet, Peter Lorre, Elisha Cook Jr. RKO: USA 1940. Fassung DVD. Warner Archive, 2010. 63 min.

²²⁹ 52: 50 – 53:50

Stimme aus dem Off bestellt zwei rohe Hamburger, und erst als der Besitzer Jack zum Unbekannten sagt: „Kinda like it when they taste of blood, huh?“²³⁰, sieht Jane auf, und die Kamera zeigt den gesuchten Mörder. Sie folgt ihm nach draußen, er füttert einen herrenlosen Hund mit dem Fleisch. Durch diese menschliche Geste glaubt sie sich im Erkennen des Mörders geirrt zu haben, bis der Fremde weggeht und sich seinen weißen Schal umhängt. Jane begleitet ihn unter dem Vorwand, sich nachts alleine auf den Straßen zu fürchten. Er vertraut ihr und erzählt von seiner Angst, wieder in die Psychiatrie zu müssen, und gesteht ihr unbedacht die beiden Morde an den Männern, die – wie er sagt – veranlassen wollten, dass er wieder in die Psychiatrie kommt. Jane versucht nach diesem Geständnis unauffällig Hilfe zu holen. Sie klingelt an einem Haus und flüstert der die Tür öffnenden Frau zu, sie solle die Polizei rufen. Die Frau verweigert ihr jedoch Hilfe. Der 'Fremde' begreift, dass Jane nicht auf seiner Seite steht, und es kommt zu einem körperlichen Gerangel. Sie kann seinem Griff entkommen und läuft über die Straße. Er läuft ihr nach und wird von einem LKW überfahren. Mit seinen letzten Worten gesteht er die Morde einem Polizisten, (der ihn fragt, ob er diese zwei Morde begangen hat): „Yes, but I'm not going back.“²³¹ Gleich nach dem Tod des psychisch kranken Mörders kehrt Harmonie ein: Das Paar, Jane und Michael, ist wieder vereint, sie können nun heiraten.

5.2 Zur Figur des 'Fremden'

Lorres Figur bleibt im Film namenlos, sie wird immer nur als „the stranger“, „that man“ oder „the man“ benannt. Bis zuletzt bleibt die Figur äußerst ominös, es ist nur wenig über sie bekannt: Sie war in der Psychiatrie, hat große Angst vor dieser Institution und will keinesfalls dahin zurück. Weiters hat sie anscheinend großes Misstrauen Menschen gegenüber, aber Frauen gegenüber weniger. Sie ist nach eigenen Angaben obdachlos. Die Figur wird als psychisch krank dargestellt, nähere Informationen diesbezüglich gibt es aber nicht. Später wird in dieser Arbeit genauer darauf eingegangen.

Der 'Fremde' ist durchaus zu Empathie und Mitleid fähig, da er – selbst mittellos – einen hungrigen Straßenhund füttert und zusagt, Jane in der Nacht in den einsamen Gassen zu beschützen („I'll see that nothing happens to you“²³²), selbst wenn diese Situation paradox ist, da er ja derjenige ist, vor dem sie Angst hat. Der 'Fremde' hegt jedenfalls anfangs keinerlei schlechte Absichten ihr gegenüber und vertraut ihr. Er bedroht sie erst in dem Moment, als für ihn klar ist, dass sie gegen ihn arbeitet. Zu den beobachtbaren Eigenschaften zählen vor allem eine unbestimmte Ängstlichkeit sowie eine

²³⁰ 55:14

²³¹ 1:01:59

²³² 57:20

generelle Neugier und Naivität, die einen kindlichen Eindruck der Figur erzeugen. Neben dem weißen Schal trägt die Figur fast immer einen Hut auf dem Kopf.

5.2.1 Filmische Darstellung der Figur

Die Figur des 'Fremden' bleibt bis zur vorletzten Szene des Films (55:10), in der sie und Jane zusammentreffen, stumm. Bis zu dieser hat die Figur drei sehr kurze Auftritte und einen längeren, als sie im dritten Stock auftaucht und im Off den zweiten Mord begeht.²³³ Der Titel des Films bezieht sich auf diese Szene; der Mörder kommt in den dritten Stock – in dem der Protagonist lebt – und tötet den Mann, der neben ihm wohnt. In dieser Schlüsselszene dringt 'das Fremde' von außen zu ihm herein und bringt Unheil über ihn (Michael wird später verdächtigt, den Mord verübt zu haben). Besonders hier zeigt der Film seine Nähe zum expressionistischen deutschen Stummfilm: kontrastreiche Schatten-Licht-Bereiche, Unter- und Aufsichten wechseln einander ab, vereinzelt kommen schräge Perspektiven vor. In diesem Kontext erscheint die stumme Figur des 'Fremden' in der Tradition von Horrormonstern: Die Beleuchtung, die expressive Mimik, die vielen nahen Einstellungsgrößen, die Fragmentierung des Körpers²³⁴ und das Fehlen von Sprache heben sie auf eine unwirkliche Ebene. Außerdem blickt die Figur hier kurz in die Kamera, entgegen den Konventionen des voyeuristischen Hollywoodkinos. In dieser Szene verstärken die filmischen Mittel auch den kindlichen Eindruck der Figur. Als sie direkt nach dem zweiten Mord von Michael im Stiegenhaus überrascht wird, sind ihre Augen weit aufgerissen, während die Kamera durch ihre Perspektive den Kopf größer erscheinen lässt und das Unterlicht die markanten Gesichtszüge dämpft und sie glatter, mild erscheinen lässt (siehe Fotos im Anhang).

Durch das lange Stummbleiben der Figur gewinnt neben den visuellen Aspekten die Musik besondere Bedeutung; der Figur des Mörders wird ein Leitmotiv zugeordnet. Dieses klingt, ebenso wie die Musik, die die längeren Szenen mit dem Fremden unterlegt, dissonant, schrill, unheimlich und beunruhigend. In der vorletzten Szene des Films, in der der Mörder schließlich spricht, werden Licht und Schauspiel zurückgenommen. Die kameratechnischen Mittel sind konventioneller, während die emotionalisierende Musik beibehalten wird.

²³³ Dass er hier den Nachbarn ermordet hat, ist an dieser Stelle für Zuschauende und Michael noch nicht klar.

²³⁴ Eine lange Einstellung (21:41 – 21:52) zeigt in schräger Perspektive, halb-nah: die Hand des Fremden langsam die Tür öffnen; nach und nach kommt der ganze Arm ins Bild und schließlich der Kopf.

5.2.2 Fremdcharakterisierungen: Außenseitertum und Obdachlosigkeit

Da die Figur so lange Zeit sprachlos bleibt, wird sie verbal durch andere Figuren charakterisiert. Weil kaum etwas über sie bekannt ist, bewegen sich alle diese Beschreibungen auf der Ebene von Äußerlichkeiten und Oberflächlichkeiten, mehrheitlich betonen sie die Fremdheit und das Außenseitertum der Figur. Häufig fällt dabei das Wort „strange“, also fremd wie sonderbar zugleich, beziehungsweise „The Stranger“, wobei beim englischen Nomen 'seltsam' als Bedeutungseinheit wegfällt. Jedoch wird auf diese Weise nicht nur immer wieder bestätigt, dass der Täter jemand sei, den die Protagonisten nicht kennen, sondern dass es sich eben um einen Fremdling handelt, einen Eindringling in die Gemeinschaft der Figuren bzw. der Nachbarschaft. Der obdachlose 'Fremde' hält sich in der erzählten Zeit des Filmes immer wieder in dieser Nachbarschaft auf, dennoch wird er von anderen, insbesondere von Michael, als ihr nicht zugehörig klassifiziert. Dass bei Janes Suche nach ihm niemand sich an so einen Mann erinnern kann, ist eigentlich unwahrscheinlich, da er sich in der letzten Zeit viel in dieser Gegend aufgehalten hat und als Obdachloser besonders in Außenräumen zu verorten ist. Dies kann sozialkritisch gedeutet werden: Der Obdachlose bzw. der Kranke ist in der Wahrnehmung der Mitmenschen nicht präsent. Die unschönen gesellschaftlichen Missstände werden ignoriert, und erst von Jane, die im Film als 'moralisches Gewissen'²³⁵ fungiert, aufgespürt. Ironischerweise wird der Mörder schließlich von Jane anhand eines Kleidungsstückes erkannt, und nicht etwa anhand seiner markanten Augen; ein Kleidungsstück, das er einfacher hätte wechseln oder ablegen können, wäre er nicht obdachlos.

5.2.3 Proxemik, Gestik und Mimik

Die Figur des 'Fremden' bewegt sich häufig sehr langsam, fast in Zeitlupe. Wenn sie auf ihre Umwelt reagiert, wechselt sie immer wieder abrupt zu einer sehr raschen Geschwindigkeit. Etwa wenn sie im Stiegenhaus vor Michael flieht – sie bleibt immer dann stehen, wenn auch er stehen bleibt (ab 22:05), wenn sie Michael zum Tatort zurückkehren sieht (47:31), und als ihm Jane plötzlich nachläuft (56:55).

Ähnliches zeigt sich in der Mimik: Auch hier gibt es viele, mal schnellere, mal allmählichere Übergänge im Ausdruck von Gefühlen: etwa ein langsamer Wechsel von fröhlich gelassenem zu melancholischem, apathischen Gesichtsausdruck, wenn seine Obdachlosigkeit thematisiert wird oder er von einer Frau, die er einst kannte, spricht. Diese Brüche zeigen sich auch auf der

²³⁵ Jane ist auch diejenige, die Michael dazu bringt, an der Schuld des ersten Angeklagten zu zweifeln.

parasprachlichen Ebene der Figur; sie spricht sehr sanft, weich und verträumt²³⁶, wenige Male wechselt sie plötzlich zu einem lauten Schreien, etwa als Jane ihr spontan nachläuft („What do you want?“), um dann gleich wieder zu dem gewöhnlichen ruhigen Gebrauch ihrer Stimme zurückzukehren: „Why are you following me?“²³⁷ Momente des Zögerns und ein Erstarren mitten in der Bewegung sind bei der Figur fortwährend zu beobachten; die Gründe dafür sind oft nicht ersichtlich. Diese Brüche auf den Ebenen der Geschwindigkeit, der Bewegung, der Mimik und der Sprache deuten auf die innere Ambivalenz der Figur hin: „Subtly, he is demonstrating the way his character's fractured psyche weaves between emotional states.“²³⁸ Die Zwiespältigkeit der Figur zeigt sich auch in vielen kleinen Situationen, etwa als sie einwilligt, Jane zu begleiten; hier steht ihre Feinfühligkeit, ihr Eingehen auf die scheinbar von den nächtlichen, einsamen Straßen verängstigten Frau und ihre 'beruhigenden' Berührungen, die keinen Hintersinn zulassen, im Kontrast mit der tatsächlichen Bedrohung, die filmisch von ihr ausgeht. Im Gegensatz zum proxemischen Verhalten kann die Mimik – das Lächeln und ihr Dialogsatz „I'll see that nothing happens to you“ – ironisch, doppeldeutig aufgefasst werden.

Die Figur wird mehrmals in merkwürdig verdrehten, schiefen Körperhaltungen, in denen sie sich an verschiedene Gegenstände lehnt, gezeigt. Im Gegensatz dazu ist ihre Haltung manchmal vornehmsteif, und viele ihrer langsamen Bewegungen sind sehr graziös ausgeführt, sodass neben dem stellenweisen Eindruck von körperlicher Deformation eine erhebliche Eleganz von der Figur ausgeht.²³⁹ Eine Geste, die von der Figur viermal wiederholt wird – die Hand zum Gruß zum Hut zu heben und entweder zu zögern und die Hand langsam wieder zu senken, oder kurz an den Hut zu tippen – kann einerseits den bemüht höflichen Umgang der Figur mit anderen illustrieren. Andererseits zeigt sie auch die gestörte zwischenmenschliche Kommunikation der Figur, da sie diese Grußgeste zweimal nicht ganz ausführt, sondern während der Handlung zögert und abbricht. In Verbindung mit der Mimik der Figur kann zusätzlich Schüchternheit, Verlegenheit und eine generelle Unentschlossenheit in dieser Geste gelesen werden, ebenso wie soziale Verlorenheit und Kindlichkeit. Eine weitere mehrmals wiederholte Geste – das Schal-um-die-Schulter-Werfen – hat im Gegensatz zur Geste des An-den-Hut-Greifens dramaturgische Bedeutung. Sie fungiert als eine Art Markenzeichen und Wiedererkennungszeichen des Mörders. Folglich wird sie auch in der Szene

²³⁶ Vgl. Clark, Mark. *Stranger on the Third Floor* (1940). In: Peter Lorre. Gary J. Svehla, Susan Svehla (Hg). Baltimore: Midnight Marquee Press, 1997 [2005]. S. 94

²³⁷ 56:59

²³⁸ Clark S. 94

²³⁹ Youngkin beschreibt die Figur in ihrer Bewegung in dieser Szene als einen „Balletttänzer“, der das Treppenhaus hinunter gleitet. Youngkin (1998) S. 135

nach dem Mord durch cutting on action²⁴⁰ und Schatten visuell betont.

Der Blick der Figur ist häufig starr, manchmal unfokussiert, apathisch: „Lorres's mad killer seems absent-minded, as if he were moving through life in a daze.“²⁴¹ Durch diese immer wieder zu beobachtende 'geistige Abwesenheit', durch seine ungerichtete, diffuse Angst und seine Außenseiterposition strahlt die Figur Verlorenheit aus. Der starre Blick des Mörders ist aber manchmal auch fokussiert, etwa als er auf Michael im Stiegenhaus aufmerksam wird, oder in jener Szene, als er Jane verdächtigt, von der Psychiatrie geschickt worden zu sein: er hält sehr lange Augenkontakt mit ihr, blinzelt dabei sehr selten und starrt sie lange Zeit an. Die anhaltende Nähe und Distanzlosigkeit, die er durch seinen starren Blick erzeugt, wirkt äußerst bedrohlich. Essentiell für den Eindruck, den der Zusehende von der Figur gewinnt, ist deren eindrückliche Darbietung von Angst. Dies zeigt sich etwa, als die Figur von Michael beim Hinabsteigen der Treppe überrascht wird, als sie Jane von der Psychiatrie erzählt, oder auch in der körperlichen Auseinandersetzung mit Jane, wenn sich in ihr Wut und Angst vermischt. Angst erweist sich als die zentrale Emotion der Figur, als Hauptmotiv ihres Handelns und als Ursache ihres Misstrauens. Angst wird von Lorre in zögernden, erstarrenden Bewegungen – die Figur pausiert und hält inne – oder in ausdrucksstarker Verzweiflung dargestellt.

5.2.4 Zur Krankheit und Ambivalenz der Figur

Die Ambivalenz der Figur besteht einerseits darin, dass sie prosoziales Verhalten (Füttern des herrenlosen Hundes / Begleiten der Frau) und psychopathisches Denken und Handeln (die beiden Morde und ihre Motive) in sich vereint, andererseits durch ihren Zustand, gleichzeitig Bedrohender und Täter (Mörder) und Bedrohter und Opfer (von Psychiatrie) zu sein. Da die Figur sich offenbar nicht als psychisch krank und als Täter begreift, existiert ihre Ambivalenz ebenso wie das Bewusstsein über ihre psychische Krankheit nur in der Wahrnehmung des Zuschauenden bzw. der anderen Figuren des Films. Die Figur wird als seltsam, als gesellschaftlicher Außenseiter und eben als psychisch krank dargestellt, außer diesen Andeutungen (und der Tatsache, dass er bereits in der Psychiatrie war) weiß man nichts Konkretes über ihre psychische Krankheit und Vorgeschichte. Tatsächlich ist das Verhalten der Figur in sich logisch und konsistent; sie begeht die Morde kalkuliert an den Figuren, die veranlassen wollten, dass sie zurück in die Psychiatrie kommt²⁴²:

²⁴⁰ d.h. Es erfolgt ein Schnitt während dieser Bewegung.

²⁴¹ Stell, John. *Arsenic and Old Lace* (1944). In: Peter Lorre. Gary J. Svehla, Susan Svehla (Hg). Baltimore: Midnight Marquee Press, 1997 [2005]. S. 162

²⁴² Die einzigen Informationen hierzu kommen von der Figur selbst.

„He said he was going to report me, I had to kill him.“²⁴³ Ihr Motiv ist somit eindeutig: Die panische Angst vor der Psychiatrie und der damit verbundenen Verlust der eigenen Freiheit und Unversehrtheit rechtfertigt in den Augen der Figur ihre Morde. Die Figur erklärt sich in einer Art, die das Grauen erahnen lässt, das die Psychiatrie für die Patienten bedeutet: „They put you in a shirt with long sleeves and they pour ice water on you.“²⁴⁴ Wenn sie auch extrem handelt, so sind die Motive rational begründet und erzeugen keinen innerlichen Zwiespalt. Auch die Brutalität der Morde (es wird gesagt, dass der Hals eines Opfers so weit durchgeschnitten war, dass der Kopf beinahe vom Rest des Körpers separiert war), kann als Folge eines radikalen Handelns einer Figur mit selbstbezogener Logik gesehen werden. Der Mörder glaubt anscheinend, dass der einzige Grund, warum er in die Psychiatrie gesperrt werden soll, ist, um dort gequält zu werden. Als Jane fragt, warum sie ihn einsperren wollen, sagt er: „So they can hurt me.“²⁴⁵ Auch wenn dies seiner subjektiven Wahrheit entspricht, ist dem Mörder eine kindliche Logik zu eigen, die nur die eigene Situation berücksichtigt und größere soziale Verhältnisse, das Wohl anderer Menschen, ausklammert. Diese kindliche Logik macht die Figur im Allgemeinen aus, da so auch die Motive für die beiden Morde zu verstehen sind: „He said he was going to report me, I had to kill him.“ Als einzige konkrete psychische Störung des Mörders können paranoide Züge angenommen werden: Er glaubt, dass die Protagonistin von 'ihnen' (gemeint ist Psychiatriepersonal) geschickt wurde. Das stimmt zwar nicht, aber gänzlich falsch ist sein Verdacht nicht. Schließlich will die Frau ihn überführen, und obwohl sie so tut, als sei sie auf seiner Seite, arbeitet sie gegen ihn.

5.2.4.1 Exkurs: Katatone Schizophrenie

Einige Merkmale der Figur erinnern an das Krankheitsbild der katatonen Schizophrenie, einer mittlerweile sehr selten diagnostizierten Erkrankung, die von psychomotorischen Störungen gekennzeichnet ist. Neben anderen Merkmalen der Schizophrenie wie Denkstörungen, Wahn, Halluzinationen, Stimmen hören, usw. zeigt sich die katatone Schizophrenie insbesondere durch den abrupten Wechsel von extremen Bewegungszuständen (lange Bewegungslosigkeit – starke motorische Aktivität). Unter anderem kommt es zu Mutismus, Stereotypen, also Bewegungswiederholungen, Zwangshaltungen, die lange Zeit andauern, und befremdlich aussehenden verschnörkelten Bewegungen, sowie unnatürlichem, umständlichen Gebrauch der Sprache, etwa den Zwang, gehörte Wörter zu wiederholen.²⁴⁶

²⁴³ 59:05

²⁴⁴ 58:35

²⁴⁵ 58:33

²⁴⁶ Vgl. Lexikon der Psychologie. S. 214

Die meisten der Symptome können in der Figur im Film wiedererkannt werden: die seltsamen Körperhaltungen, die schnellen Wechsel der Bewegungsgeschwindigkeit, die verschnörkelten Bewegungen, die Stereotypen (der Griff nach dem Hut), oder auch der Mutismus, den der Film gezielt für den Spannungsaufbau zu benutzen scheint. Diese Symptome können gemäß der zeitlich knappen filmischen Umsetzung assoziativ wiedergefunden werden; wenn etwa Zwangshaltungen, die Stunden andauern können, im Film mit sehr kurz gezeigten verrenkten Körperhaltungen 'angedeutet' werden. Weitere Kennzeichen der katatonen Schizophrenie sind Apathie und intensive Angst, welche nicht kontrolliert werden kann. Der Körper reagiert mit äußerlicher Erstarrung auf das emotionale Chaos. Immer wieder ist an der Mörderfigur die teilweise oder kurzzeitig auch komplette körperliche Erstarrung (Stupor) zu beobachten, ebenso wie eine immer wiederkehrende allgemeine physische Steifheit und apathische Zustände. Es soll hier nicht darum gehen, eine bestimmte Krankheit in der filmischen Figur zu diagnostizieren. Es ist jedoch hervorzuheben, dass der Film eine Lücke lässt, was die psychische Erkrankung der Figur betrifft, die durch Lorres Darstellung Entsprechungen mit einer psychischen Störung hat, die keineswegs weitläufig bekannt ist.

5.2.4.2 Die psychische Krankheit als Leerstelle und Projektionsfläche

Der Film bleibt also in allem, was die psychische Krankheit des Mörders betrifft, äußerst vage. Neben der offensichtlichen Leerstelle, der psychischen Störung allgemein, bleiben andere: Warum er früher in der Psychiatrie war und wodurch er den beiden Mordopfern überhaupt soweit aufgefallen ist, dass sie Schritte gegen ihn einleiten wollten? Zu letzterem Sachverhalt gibt es keine Informationen, sodass nur Spekulationen angestellt werden können; man kann das offensichtliche Außenseitertum der Figur als Grund hierfür sehen, und in die Leerstelle, warum sie überhaupt aufgefallen ist, Fremdheit, Obdachlosigkeit und ihr seltsames, durch ihre psychische Krankheit bedingtes, Verhalten setzen.

Was den Grund für den ehemaligen Aufenthalt in der Psychiatrie betrifft, gibt es eine Dialogstelle des Mörders, die darauf hinweisen könnte: „The only person who ever was kind to me was a woman ... she's dead now.“²⁴⁷ Kurz bevor er dies sagt, wechselt seine Stimmung von fröhlichem, erleichterten Lachen zu Melancholie und abwesend starrem Blick. Hier könnte gemutmaßt werden, dass er (im Wahn) die Frau, die er liebte, umgebracht hat und deswegen in die Psychiatrie gekommen ist. So wie es Lorres Dr. Gogol in „Mad Love“ (1935) fast getan hätte („Each man kills the thing he loves“), wäre die Frau nicht im letzten Moment gerettet worden.

²⁴⁷ 58:15

Es ist wichtig festzuhalten, dass hierbei lediglich ein Dialogsatz des Mörders als Anspielung und als Erklärung für die Figur herangezogen wird. Dennoch kann man gerade aufgrund der Rätselhaftigkeit der Mörderfigur in „Stranger on the Third Floor“ Bezüge zu ähnlichen Figuren Lorres finden.

Die Besetzung Lorres in dieser Rolle kann als direkte Fortführung seines screen Image gesehen werden. Die Figur muss nicht weiter erklärt oder charakterisiert werden, da das Publikum Lorres Figuren kennt und diese von anderen Filmen einfach übernimmt. Da „Stranger on the Third Floor“ von 1940 zu den früheren Filmen in Lorres Hollywoodkarriere zählt, gibt es vorerst nicht viele Figuren, die seiner hier ähneln: Die zwei weiteren psychopathischen Mörderrollen, die Lorre bis dahin spielte, sind aus den Filmen „M“ (1931) und „Mad Love“ (USA 1935). Die Rolle des Dr. Gogol in „Mad Love“ zeigt wenig Übereinstimmungen mit seiner Mörderrolle hier, außer dem erwähnten Dialogsatz, der an die Geschichte von „Mad Love“ erinnert. Zu „M“ jedoch finden sich einige Ähnlichkeiten, wie im Folgenden erläutert wird.

5.3 Parallelen zu „M“

Der 'Fremde' kann als direkte Weiterführung der Beckert-Figur aus „M“ gesehen werden; in „Stranger on the Third Floor“ tritt das ein, wovon die 'Ankläger', die Verfechter der Todesstrafe, in der 'Gerichtsverhandlung' aus "M" warnen: dass der Kranke, wenn er aus der Psychiatrie ausbricht oder als geheilt entlassen wird, weiter mordet. Die Aufklärung der Morde bzw. die Suche nach dem Mörder ist in beiden Filmen die treibende narrative Kraft. Während in „M“ die Suche nach dem Mörder schon zu Beginn des Films anfängt, setzt sie in „Stranger on the Third Floor“ erst nach dem zweiten Mord, relativ spät im Film, ein (46:30). In beiden Filmen ist der Höhepunkt dann erreicht, wenn der Mörder gefasst ist bzw. spricht.

Sowohl „M“ als auch „Stranger on the Third Floor“ zeigt die Polizei als nicht sonderlich hilfreich bei der Ergreifung des Mörders. Eine andere Similarität zu „M“ ist auch, dass der Mörder einige stumme Auftritte hat; durch das lange Stummbbleiben des „Fremden“ gewinnt die Tonebene besondere Bedeutung. Wie auch in „M“ zieht der Ton die Aufmerksamkeit auf den Mörder und verrät ihn damit. In „M“ ist es das Pfeifen des Motives „In der Halle des Bergkönigs“, in „Stranger on the Third Floor“ ist es der Dialogsatz des Cafébesitzers, der Jane dazu bringt, aufzusehen. Während der Mörder in „M“ durch und durch unauffällig und eins mit der Masse der anonymen Großstadtbewohner ist, ist der Mörder in „Stranger on the Third Floor“ in diesem Punkt ambivalent: auf der einen Seite muss er seinen beiden Mordopfern aufgefallen sein, die ihn melden bzw. zurück in die Psychiatrie schicken wollten, andererseits kann sich niemand von unzähligen PassantInnen an

ihn erinnern. In beiden Filmen markiert ihn ein visuelles Zeichen als Mörder; in „M“ der mit weißer Kreide geschriebene Buchstabe M, in „Stranger on the Third Floor“ der weiße Schal. Beide Zeichen sind nur für einen Kreis von Informierten zu entschlüsseln. In „Stranger on the Third Floor“ sind das nur sehr wenige Figuren, neben der Polizei – wenn sie soweit aufmerksam ist – nur Jane. In beiden Filmen ist die von Lorre verkörperte Figur ein ambivalenter psychopathischer Mörder; beide Figuren sind gleichzeitig Bedrohender und Bedrohter, Täter und Opfer (seiner selbst bzw. der Psychiatrie), Jäger und Gejagter. Die Darstellung von Angst nimmt in beiden Figuren großen Raum ein: Angst ist für sie die prägendste Emotion, sei es die Angst des Kranken vor sich selbst („M“) oder jene vor der Psychiatrie. Beide Mörderfiguren zeigen kindliche Aspekte in ihrer Mimik und ihrem Verhalten. In „Stranger on the Third Floor“ ist dem Mörder zudem eine kindliche Logik zu eigen. „M“ und „Stranger on the Third Floor“ sind Kriminalfilme mit starken sozialkritischen Tendenzen, in beiden wird das Thema der Todesstrafe emotionalisiert behandelt. Während man „M“ je nach Rezeptionszeit unterschiedlich ausgelegt hat und die Verhandlung der Todesstrafe als Lynchjustiz auf nicht staatlicher Ebene gezeigt wird, wird die staatliche Todesstrafe in „Stranger on the Third Floor“ explizit negativ dargestellt. Dies wird im nächsten Unterkapitel näher erläutert.

5.4 Ideologie des Films

„Stranger on the Third Floor“ thematisiert Schuld und Unschuld und ist in vielen Aspekten sehr sozialkritisch. So werden etwa Vertreter der Justiz und der Presse als indifferent und abgestumpft gezeichnet. Der erste Mord wird rasch einem ehemaligen Kleinkriminellen angelastet, der zur falschen Zeit am falschen Ort war und dafür die Todesstrafe bekommen soll. Die Justiz und die Todesstrafe werden als ungerecht und furchteinflößend dargestellt. Im langen Alptraum des Protagonisten werden sie mit Horrorelementen verknüpft.

Während der Film Mitgefühl für den zu Unrecht Verurteilten sowie den Protagonisten, Michael (beide sind unschuldig) suggeriert, scheint die Figur des Fremden, der der wirkliche Schuldige ist, zumindest auf der manifesten Ebene davon ausgenommen: Der Film löst das Problem, den wahren Mörder nicht in die Nähe von Gerichten und Todesstrafe zu bringen, welche im Film sehr negativ, ungerecht und grausam dargestellt werden, indem er ihn kurzerhand sterben lässt. Es handelt sich hierbei um eine sehr unplausible, 'billige' Lösung. Aus dem Nichts taucht auf der zuvor lange Zeit menschen- und fahrzeugleeren Straße – Deus ex Machina – ein LKW auf und überfährt den 'Fremden'. Interessanterweise ist dieses Ende auch für den Mörder die bessere Alternative: mit seinen letzten Worten „Yes, but I am not going back“, die Schuldeingeständnis sind und gleichzeitig die Erleichterung, nicht zurück in die Psychiatrie zu müssen und in Freiheit sterben zu können,

ausdrücken. Letztlich erweist er sich seinem Selbstverständnis nach und gemäß der Ideologie des Films nicht als Verlierer, da er den staatlichen Institutionen entkommen konnte.

Bemerkenswert ist auch die Reaktion des LKW-Fahrers. Nachdem er den 'Fremden' überfahren hat und kurz den daliegenden Körper begutachtet, wendet er sich an Jane mit der Erklärung, dass er nichts dafür kann, da es nicht möglich sei, einen Lastwagen so kurzzeitig anzuhalten. Er fragt sie, ob sie für ihn als Zeugin für Gericht aussagt, und das, bevor ein Krankenwagen gerufen wird und bevor das Unfallopfer stirbt. Auch hier in der Figur des LKW-Fahrers geht es um das Verhandeln von Schuld und Unschuld. Die Angst vor den staatlichen Institutionen – hier die Justiz – steht auch für diese Figur über den Bedürfnissen von anderen Menschen.

Nach dem Tod des Mörders kommt es zu einem starken narrativen Bruch. Von einem *close-up* des gerade erst Verstorbenen blendet der Film zu dem belebten Caféhaus, wo Jane auf den scherzenden Michael trifft. Die düstere Sterbeszene geht nahtlos zu einem harmonischen *happy end* über. Dieses Ende bricht mit dem pessimistischen, sozialkritischen Ton, den der Film die Zeit zuvor anschlug. Jane und Michael können heiraten; Michael freut sich, dass die beiden sich nun nicht mehr im Caféhaus treffen müssen, sondern Jane das Kochen übernehmen kann, und auch der erste Angeklagte ist guter Dinge, als Taxifahrer zu arbeiten. Ein naiver Schluss; nachdem die Schuld einen Kranken traf, der nun tot ist, endet der Film mit Harmonie und konservativer Ordnung.

Lorres Darstellung der Figur eröffnet aber auch andere Lesarten als schlicht dem psychisch Gestörten die Schuld für gesellschaftliche Missstände zu geben, die sich auflösen, sobald der Kranke beseitigt ist. Es ist möglich, den 'Fremden' als irren Killer, als Monster in einem Horrorfilm zu verstehen. So wurde der Film als Horror-Thriller beworben.²⁴⁸ Beyer beschreibt den Fremden so: „Er ist ein entlaufener Irrer, der damit droht, jeden umzubringen, der seinen Aufenthaltsort verrät.“²⁴⁹ Aber es ist durch Lorres Interpretation der Figur auch möglich, dem seltsamen Mann Empathie entgegenzubringen, ihn selbst als Opfer zu begreifen, als traumatisierte menschliche Existenz, die anderen zwar Angst einjagt, aber selbst von Angst bestimmt lebt. So wird über die Figur des 'Fremden' latent Kritik geübt an einer anderen staatlichen Organisation – der Psychiatrie – da der Mörder sie als Foltergefängnis beschreibt. Aber auch über die subjektive Charakterisierung der Figur hinaus ist die Psychiatrie im Film kein Ort der Heilung, da alleine die Existenz der Figur dieses widerlegt. Sonst wäre die Figur ja nicht krank oder würde nicht vor Angst, wieder in die Psychiatrie zu kommen, Morde begehen.

²⁴⁸ Vgl. Youngkin (2005) S. 170

²⁴⁹ Beyer S. 137

5.5 Elemente der Darstellung

Die Zwiespältigkeit der Figur wird von ihr selbst nicht wahrgenommen, sondern nur von den Rezipierenden.²⁵⁰ Die Figur ist eine Bedrohung für andere, da sie andere Figuren als Bedrohung sieht, die in Konsequenz Freiheitsentzug und Folter für sie bedeuten können. Die Ambivalenz der Figur entsteht auch durch den teilweise kindlichen Eindruck, den die Figur hinterlässt, und der eher Unschuld und Harmlosigkeit nahe legen würde. Angst ist die entscheidende Emotion und treibende Kraft dieser Figur. Lorre eröffnet durch seine Darstellung dieser Angst Mitleid und Empathie für die Figur, da ihre eigene Perspektive und ihre Emotionen verstanden werden können. Melancholie kommt in der Figur zum Ausdruck, als sie zum ersten Mal spricht: im Caféhaus²⁵¹, als es um ihre Obdachlosigkeit und um ihre Vergangenheit mit der Frau geht, die sie einst kannte, und als sie sich vom Hund und später von Jane verabschieden will. In der Szene im Caféhaus zeigt sich Melancholie als ungerichtete Stimmung der Figur, in den anderen Fällen als konkrete Traurigkeit über ihre Situation und Vergangenheit.

Was die Aspekte von Überlegenheit bzw. Unterlegenheit betrifft, so teilen sie sich in der Figur auf: Einerseits ist sie von ihrem sozialen Status als Obdachloser und Außenseiter her klar inferior. Was ihren Wissensstand in der Narration betrifft, ist sie jedoch den anderen Figuren weit voraus, da erst spät klar wird, dass sie der gesuchte Mörder ist und beide Morde verübt hat. Überlegen ist sie auch auf physischer Ebene, da sie Michael entkommen kann und zudem Jane körperlich bedroht. Fremdheit ist in dieser Figur besonders explizit; es ist die übergeordnete Ebene, die die Kategorisierung der Figur direkt benennt: 'das Fremde', 'das Andere'. Es geht weniger um das 'Ausländische' der Figur, das eher unterschwellig dazu beiträgt, als ihre scheinbare Andersartigkeit. Die Fremdheit, die Außenseiterposition und die Verlorenheit der Figur zeigen sich konkreter auch in der Obdach- und Heimatlosigkeit, sowie in der Eigenschaft als Einzelgänger, als *underdog* in der Figurenkonstellation. Die Figur des 'Fremden' bleibt rätselhaft. Wenn sie selbst am Ende auch freiwillig und naiv ihr Motiv preisgibt, wirft die Figur (wenn man sich auf sie konzentriert) mehr Fragen auf als sie beantwortet. Um ihre Rätselhaftigkeit zu mindern, können durch Spekulationen und Assoziationen, etwa durch Rückgriff auf vorhergehende Filmfiguren Lorres, Leerstellen der Figur geschlossen werden.

Was die Frage nach der Tiefe der Figur betrifft, so ist eine einfache Kategorisierung nicht möglich; hier entscheiden die verschiedenen Sichtweisen auf die Figur, gemäß der Ideologie des Filmes bzw. des Betrachtenden. Die Figur kann schlicht als Horror-Monster, als irrer Killer aufgefasst werden.

²⁵⁰ Von den Figuren des Films wird der 'Fremde' nicht als ambivalent verstanden.

²⁵¹ ab 55:25

Es ist aber gerade durch Lorres Darstellung möglich, sie als differenzierte und vielschichtige Figur zu sehen, da sie an sich nicht simpel gestrickt ist und weil sie Raum für verschiedene Interpretationen und Projektionen lässt. Auch die Vorhersagbarkeit des Handelns, ein Merkmal flacher Figuren, findet sich in dieser Figur nicht wieder: Sie verhält sich unerwartet. So etwa, als sie wie erstarrt innehält und Jane fragt, warum sie sie so anschaut, um anschließend, mit ihrer Antwort zufrieden, wieder in legeren small talk zu verfallen; Oder als sie zusagt, Jane durch die dunkle Straße zu begleiten. Gerade durch kleine Gesten und Änderungen in der Mimik wird der Figur Tiefe verliehen, die es erlaubt, sie nicht als stereotypen *boogie man* zu sehen, sondern als Individuum mit einer schmerzlichen Vergangenheit, in einer ungewissen, traurigen Gegenwart.

6. Filmanalyse zu „Island of Doomed Men“

6.1 Einführendes zum Film

Lorres Biograph Youngkin zufolge erhielt Lorre vom Regisseur Charles Barton die Freiheit, seine Dialoge zu ändern, da er besser als der Drehbuchautor Sätze für seine Figur schreiben konnte²⁵²: „He would take a line in the script or a whole scene and he'd work it out pretty well his way, not that he was domineering or anything, but he just thought it was for the best, and he did very well.“²⁵³ Youngkin verweist zudem auf das gute Verhältnis zwischen Lorre und Barton, sowie deren kooperative Zusammenarbeit.²⁵⁴

Die B-Produktion „Island of Doomed Men“ (1940) zählt zu dem Subgenre der Strafkoloniefilme und verbindet dieses mit Elementen des Agenten- und Abenteuerfilms. Zudem finden sich einige melodramatische Aspekte im Film. Während die Heldenfigur die Handlung des Films anstößt und vorantreibt, besitzt Lorres Figur weitaus größere dramaturgische Relevanz. Der Film zentriert sich um die Macht dieser Figur, der alle anderen untergeordnet sind. Lorres Figur hat darüber hinaus mit Abstand die meisten Dialogsätze und wird weitaus individualisierter gezeigt als die Heldenfigur. Sie wird somit dem Hauptfiguren-Status bei weitem gerechter.

Die diesem Kapitel angeführten Filmzitate beziehen sich auf den Film „Island of Doomed Men“ (USA 1940).²⁵⁵

6.1.1 Zur Handlung des Films

Ein Undercover-Agent der amerikanischen Regierung nimmt den Decknamen „John Smith“ an und erhält den Auftrag, den Geschäften von Stephen Danel (Peter Lorre) auf dessen Insel 'Dead Man's Isle' nachzugehen. Er soll Beweise beschaffen, dass Danel dort von der Justiz überstellte Sträflinge wie Sklaven hält. Smith wird für einen Mord verurteilt, den einer von Danels Schergen begangen hat, um eben diese Nachforschungen zu behindern. Nach einem Jahr Gefängnis bekommt Smith auf Danels Betreiben hin Bewährung, die er auf seiner Insel abzuleisten hat. Danel weiß, dass Smith ein Agent der Regierung ist und lässt ihn wiederholt auspeitschen, um ihn zum Reden zu bringen. Smith bereitet bald einen gewaltsamen Aufstand gegen Danel vor. Er arbeitet dabei auch mit dessen Ehefrau zusammen, Lorraine, die durch ihre Ehe mit Danel ebenso eine Gefangene Danels, jedoch

²⁵² Vgl. Youngkin (2005) S. 167

²⁵³ Charles Barton, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 167

²⁵⁴ Vgl. Youngkin Ebd. S. 167

²⁵⁵ Island of Doomed Men. R. Charles Barton. B. Robert Andrews. D. Peter Lorre, Rochelle Hudson, Robert Wilcox, Don Beddoe, George E. Stone, Charles Middleton. Columbia: USA 1940. Fassung: DVD. Sony Pictures, 2011. 68 min.

in luxuriösem Ambiente, ist. Trotz diverser Rückschläge – Danel vereitelt immer wieder Smiths Pläne – stirbt der Tyrann Danel am Ende, erdolcht von seinem Koch, dessen Äffchen er zuvor in einem Wutausbruch erschossen hatte.

6.2 Zur Figur des Danel

Danel wird zu Beginn des Films, noch vor seinem ersten Auftritt, durch eine drastische Fremdcharakterisierung eingeführt. Ein amerikanischer Geheimagent sagt: „Lincoln freed the slaves, Mr. Danel is back in the trade doing very well at it too.“²⁵⁶ Auf diese Weise wird die Figur des Danel von Anfang an mit dem Auftrag und Ziel des Helden verknüpft und in ihrer Funktion als starker Bösewicht etabliert. Kurz nach dieser Fremdcharakterisierung hat Danel seinen ersten Auftritt, der das Spannungsfeld der Figur eröffnet: dieser zeigt den äußeren Schein der Seriosität und die dahinterliegende, kaum zu erschütternde Gelassenheit und Skrupellosigkeit. Er mimt einen ahnungslosen Passanten, der sich angewidert von den Schaulustigen vom Tatort des Mordes entfernt. Kurz darauf, in einem Büro daneben, mokiert er sich über die Gemütsverfassung des tatsächlichen, von ihm beauftragten Mörders, der äußerst nervös und verängstigt ist, und weicht ihm in Seelenruhe über seine Vorgangsweise ein.

Der Film hält fast keine Informationen zu Danels Vergangenheit bereit. Es bleibt völlig offen, wie er in den Besitz der Insel und zu seiner Position als Sklavenhalter gekommen ist. Selbst seine Herkunft bleibt unbestimmt; jetzt sei er Amerikaner, aber seine Herkunft „might be anything“.²⁵⁷ Danel wird wahrscheinlich von den Behörden, die ihm die Sträflinge für seine Insel zukommen lassen, als korrekt eingeschätzt – hierzu gibt der Film kaum Informationen – zumindest wird er in keinerlei Form kontrolliert. Dem äußeren Anschein nach gibt sich Danel als höflich, freundlich und anständig, doch hinter dieser Fassade ist er streng, skrupellos, disziplin- und ordnungsfanatisch. Seine Befehle erteilt er in ruhigem Ton. Ruhe und Gelassenheit sowie eine starke Selbstbeherrschung sind die wesentlichen Charakterzüge Danels. Die Motivation der Figur ist vor allem ein Besitz(erhaltungs)streben. Es geht ihm darum, andere Menschen zu besitzen, über sie zu verfügen, ihr Schicksal zu bestimmen. Dieses Besitzdenken bezieht sich dabei kaum auf Gegenstände oder materiellen Besitz, sondern vor allem auf Menschen, die er zu Objekten degradiert. Die Diamanten, die auf seiner Insel geborgen werden, werden nur nebenbei erwähnt, und von ihm selbst auch nur in Verbindung mit seinem erzwungenen 'Geschenk' an die Ehefrau. Eine Begründung für Danels Besitzobsession gibt der Film nicht.

²⁵⁶ 04:45

²⁵⁷ 04:53

In Verbindung mit seinem Besitz dreht sich alles um den Erhalt der 'Ordnung' der Dinge und der Hierarchie, an dessen Spitze er steht. Neben seinem harten Regime mit den Sträflingen zeigt sich seine Herrschaft ebenso im privaten Bereich, in der Beziehung mit seiner Ehefrau. Diese hat sich an etliche seiner Regeln zu halten, die sich im Film eher beiläufig offenbaren. Danel wird indirekt und direkt von Lorraine als detailversessener Perfektionist charakterisiert: „I know how anything imperfect upsets you.“²⁵⁸ Die Autorin Anne Sharp meint, dass Lorre für seine Darstellung des Danel (übertriebene Sauberkeit und Perfektionsdrang) auf Freuds Theorien des Analfixierten zurückgegriffen hat, was mittlerweile als obsessiv-zwangshafte Persönlichkeitsstörung bezeichnet wird.²⁵⁹ Die Figur zeigt sich als gesellschaftlich überangepasst und bieder: die Einhaltung von gesellschaftlichen Konventionen ist ihr wichtig und sie spricht sich offen für eine traditionalistische, patriarchale Familienordnung aus: „This is your home. A man's wife must always be in his home and waiting for him, isn't that right? Lorraine, you mustn't walk away when I'm talking to you.“²⁶⁰

Danel zeigt sich als Liebhaber klassischer Musik, insbesondere Chopin. Durch seine Ehefrau, die Klavier spielt, kommt er regelmäßig in den Genuss von Live-Musik. Neben seiner Affektion zu dieser Musik betonen seine distinguierten Umgangsformen, seine Sprachwahl, sowie die luxuriöse Einrichtung seines Hauses seine Zugehörigkeit zur Oberschicht. Danel ist außerdem stets makellos und gesellschaftsfähig gekleidet, er trägt fast ausschließlich Anzüge mit Krawatte oder Fliege. In Szenen, die auf der Insel spielen, trägt er zudem immer helle Kleidung, wie es auch die Sträflinge auf seiner Insel tun. Doch im Gegensatz zu ihrer ist seine teure Kleidung stets sauber und faltenfrei.

6.3 Figurenkonstellation

6.3.1 'John Smith'

'John Smith' (Robert Wilcox), so der Deckname des Agenten, wird im Film bis auf wenige Minuten am Anfang nur mehr so bezeichnet. So wie der Name signalisiert, fungiert die Figur im Film als Leerstelle, als Projektionsfläche für den Zuschauenden. Es ist wenig über diese Figur bekannt, außerdem spricht sie nicht viel. Sie bleibt im Wesentlichen auf die Funktion, die sie im Film erfüllt, reduziert; ihr einziges Ziel und Motiv ist es, von der Insel zu fliehen und somit auch ihren Auftrag zu erledigen. Die Figur ist rational ausgerichtet und wirkt zu großen Teilen emotionslos. Durch diese Reduktion auf ihre Handlungen und ihre Typisierung sowie aufgrund ihres Heldenstatus kann die Figur des John Smith als Wunschbild des amerikanischen Zusehers fungieren.

²⁵⁸ 36:49

²⁵⁹ Vgl. Sharp, Anne. Walking the Shark: A Peter Lorre Book. Bloomington: Xilbris, 2003 S. 45

²⁶⁰ 19:17

6.3.2 Lorraine

Ein Schwerpunkt des Films liegt auf der Figur der Ehefrau Danels, Lorraine (Rochelle Hudson), die seit ihrer Eheschließung ebenfalls eine Gefangene Danels ist. Wenn sie auch nicht wie die anderen schuften oder arbeiten muss, sind ihr doch viele Restriktionen auferlegt. So darf sie den mit elektrischem Zaun begrenzten Bereich um das Haus nicht verlassen. Als sie von Smiths Funktion als Regierungsagent erfährt, verbündet sie sich mit ihm, um von der Insel zu entkommen. Im Gegensatz zu Smith, der ein klares Ziel mit rationalen Mitteln verfolgt, wird Lorraine emotionalisiert dargestellt. Die Szenen um Smith treiben die Handlung voran, während Szenen mit Lorraine eher auf Gefühlen verweilen. In der Figur der Lorraine zeigen sich die melodramatischen Elemente des Films: Das Sujet der eingesperrten und unterdrückten Ehefrau, die ihre Hoffnung in einen außenstehenden Mann setzt, und ihm hilft, um selbst ihre Freiheit wiederzuerlangen. Wenn sie auch kaum aktiv zur Handlung beiträgt, lässt sich die Figur dennoch nicht auf die Funktion der unterdrückten Ehefrau reduzieren, da eine starke emotionale Kraft von ihr ausgeht. Lorraine darf als einzige Figur Danel gegenüber ihre Meinung sagen und ihm ihre Verachtung, den Ekel, die Wut und Angst offen zeigen. Damit werden in dieser Figur deutlich die sonst unterschwelligsten Emotionen dargestellt, die wohl ähnlichen Empfindungen beim Zuschauenden entsprechen können. Während Smith bezüglich der Identifikation des Zuschauenden mit der Figur eher als 'leeres Blatt' fungiert, ist Lorraine die emotionale Bezugsfigur. Die Identifizierung oder Empathie mit ihr positioniert den Betrachtenden emotional im Film, lässt ihn mitleiden.

Durch die Darstellung der Beziehung zu seiner Ehefrau zeigt der Film Danel als Privatperson und Ehemann, während er sonst nur als Geschäftsmann, als tyrannischer Chef oder öffentliche Figur gezeigt wird. Lorraine wird von Danel kontrolliert und überwacht; wo sie sich im Haus aufhält, was sie macht und sogar welche Kleidung sie trägt. Ihr Zusammenleben mit Danel ist strikten Regeln unterworfen: sie besitzt zwar ein eigenes Zimmer, hat aber offensichtlich keine Möglichkeit, es zu verschließen. Des Weiteren soll sie sich nicht in der Küche aufhalten, da dies der Zuständigkeitsbereich des Kochs ist, der wie alle Männer auf der Insel ein ehemaliger Gefängnisinsasse und Gefangener Danels ist. Sowohl der Besitz eines eigenen prunkvollen Zimmers als auch das Vorhandensein eines Kochs sind weitere Indikatoren der Zugehörigkeit zur Oberschicht, der sie und ihr Mann angehören.

6.3.3 Danel

Lorres Figur ist hier auch in der Rolle des Ehemanns zu sehen, wodurch der Bösewichtstatus der Figur durch deren Familiensituation erweitert wird. Dies ist bei Lorres Figuren äußerst selten, in den allermeisten Fällen wird der familiäre Status nicht erwähnt oder die Figur wird als alleinstehend gezeigt. Im Schema Held-gegen-Widersacher zeigt sich Smith klar als Kontrastfigur zu Danel; das ist schon im Äußerlichen evident. Smith ist groß, muskulös, dunkelhaarig und konventionell gutaussehend, und wird auch so von Danel im Film selbst beschrieben, als sich die Rivalität mit Smith um Lorraine verschärft: „He's tall and dark and quite attractive I suppose...“²⁶¹ All das ist Danel, klein und konventionell unattraktiv, nicht. Der Kontrast zeigt sich auch im Sprechverhalten, das die hierarchische Stellung beider Figuren widerspiegelt: Danel als mächtigste Figur spricht viel, erteilt dauernd Befehle an andere und schmückt seine Sprache aus. Seine Sätze kreisen zudem ständig um den Erhalt der Ordnung, die er auf der Insel etabliert hat. Smith redet bedeutend weniger, ist viel mehr in direkte körperliche Handlungen involviert und spricht in knappen Sätzen, die handlungsorientiert sind. Soziologisch kann man Smith als sehr amerikanischen Typ sehen, der 'anständigen' Motiven nachgeht und zudem für die amerikanische Regierung arbeitet und gegen den exotischen, elitären und demokratiefeindlichen Danel vorgeht, der den äußeren Schein eines anständigen Dasein mit allen Mitteln wahrt, und dem vermutlich auch eine perverse Sexualität anhaftet.²⁶²

In einigen kurzen Abschnitten wird Danel auch als öffentliche Figur gezeigt. Diese Komponente wird im Film immer wieder angedeutet, da die Repräsentation nach außen für die Figur selbst große Wichtigkeit besitzt. So geht es Danel darum, seinen öffentlichen Schein aufrecht zu erhalten. Danel ist im Film klar als Figur mit mächtigem Status herausgearbeitet, als Tyrann und Unterdrücker, der über alle auf der Insel befiehlt und gebietet. Cort, die Nebenfigur des korrumpierten Wächters, verkörpert einen klischeehafteren Leinwandbösewicht und dient so ebenfalls als Kontrastfigur zu Danel: Der Typ des grobschlächtigen, körperlich gewalttätigen, unintelligenten, leicht zu überlistenden, habsüchtigen und undifferenziert Bösen steht dem subtilen Bösewicht Danel gegenüber. Danel, der das Sagen hat, macht sich selbst nicht die Hände schmutzig. Er arbeitet dabei wie der Held rational und vorausschauend, jedoch ohne selbst körperlich aktiv zu sein, ausgenommen am Ende, wo Danel die Kontrolle über sich und seine Insel verliert und als er den Affen erschießt. Er nutzt andere und die Strukturen seiner Insel, die er sich aufgebaut hat, um die Gefangenen auszubeuten und seine Pläne umzusetzen.

²⁶¹ 44:20

²⁶² In einer Szene geht er mit der Peitsche eines Wärters auf seine Ehefrau zu, schlägt sie aber nicht.

6.4 Mimik, Gestik, Proxemik

6.4.1 Stimme

Die Figur des Danel spricht mit wenigen Ausnahmen mit ruhiger, teilweise monotoner und eher leiser Stimme, ihre Sprechweise ist sanft, mit weicher Modulation, sie hat eine gewisse träumerische Qualität.

6.4.2 Mimik

Dieses Träumerische spiegelt sich auch in der Mimik wieder. Lorre hat als Danel oft seine Augen halb geschlossen (siehe Fotos im Anhang). An machen Stellen betont dies die Entspantheit der Figur, an anderen assoziiert es traumwandlerische Eindrücke bis hin zu trance-ähnlichen Zuständen, wie hier etwas später beschrieben werden wird. Die Figur lächelt kaum, und wenn dann aus Ironie, wenn sie sich freundlich stellt oder aus leicht spöttischen Überlegenheitsgefühlen anderen gegenüber. Neben ihrer Charakterisierung als Denker und kultivierter, stiller Einzelgänger ist die Figur von einer unterschwellig Melancholie geprägt. Dies ist nichts Offensichtliches, sondern scheint an einigen Stellen durch, insbesondere bei mimischen Übergängen und wenn die Figur nach einem Gespräch alleine und unbeobachtet zurückbleibt. Die mimischen Wechsel von Gefühlen und Stimmungen, etwas, das bei den meisten Figuren Lorres auffallend ist, zeigt sich etwas weniger deutlich auch in dieser Figur. Vermutlich verdichtet Lorre diese verstärkten Übergänge von Emotionen bei Figuren, die weniger Präsenzzeit im Film haben. Seine emotionalen Wechsel hier sind tendenziell eher allmählich und subtil und spiegeln das grundsätzlich verlangsamte Tempo der Figur wider. Manchmal sind sie abrupt und wirken dadurch betont. An einigen Stellen wechselt seine Mimik in kurzer Zeit mehrmals zwischen einer Vielzahl verschiedener Gemütslagen. Etwa im Wohnzimmer seines Hauses, als der Arzt sich anschickt, dessen Vorgangsweise zu kritisieren: Von scheinbar besorgt wechselt Danel zu aufgesetzter Freundlichkeit, wird dann leicht spöttisch und schließlich unterschwellig aggressiv, alles in kurzer Zeit, innerhalb von circa einer halben Minute.²⁶³ Diese Entwicklung der Stimmung zeigt dem Arzt und dem Zuschauenden klar, dass Danel keine noch so dezente Kritik hören will und keine zweite Meinung braucht, er arbeitet einzelgängerisch und benötigt andere nur für die Ausführung seiner Pläne.

Kurz nach dieser Szene folgt eine weitere, in der Danel zwischen vielen Gefühlsregungen in kurzer Zeit wechselt, nämlich als er erstmals im Film alleine mit seiner Frau zu sehen ist, siehe die Fotos

²⁶³ 15:26 – 16:00

im Anhang.²⁶⁴ Hier zeigt der Film weniger ihren alltäglichen Umgang miteinander, sondern veranschaulicht das Spannungsfeld dieser Ehe, indem er die Geschichte der beiden kurz umreißt und eine Bandbreite von Emotionen und Stimmungen widerspiegelt. Während Lorraine eine lineare emotionale Entwicklung von Angst, Aufregung und schließlich Enttäuschung, Verzweiflung und Wut durchmacht, oszilliert Danel zwischen verschiedenen Emotionen. Seine Gefühle wechseln sehr oft und halten manchmal nur Sekundenbruchteile an, die meisten Übergänge passieren allmählich. Seine Stimmungen zeigen sich in den folgenden Einstellungen – überwiegend Großaufnahmen – hauptsächlich durch die Mimik. Lorraine versucht ihn durch Gefälligkeiten – sie trägt sein bevorzugtes Kleid, spielt eines seiner Lieblingsstücke am Klavier – und gespielter Affektion dazu zu bringen, sie mitzunehmen, wenn er am nächsten Tag zum Festland fährt.

Zuerst reagiert er mit kaum sichtbarer Irritation, die sich durch ein minimales Zucken der rechten Augenbraue und schnelle Augenbewegungen ausdrückt. Kurz wirkt er nachdenklich, dann verbittert und ironisch, um danach in eine apathische Grundstimmung zu verfallen. Während er von der Zeit spricht, als Lorraine als Bühnenkünstlerin arbeitete und sie sich kennenlernten, verfällt er langsam in einen tranceartigen Zustand; sein Gesicht erschlafft immer mehr, sein Blick ist unfixiert. In einem plötzlichen Übergang reißt er sich selbst aus dem Schwelgen in der Vergangenheit, wirkt plötzlich scharf und streng, während er Lorraine zu verstehen gibt, dass er ihre Aufgesetztheit durchschaut. „[...] but your acting was always unconvincing to me.“²⁶⁵ Darauf wechselt seine Stimmung zu Ironie, dann wird er wieder ruhig und schließlich besorgt, als es um die Möglichkeit geht, dass Lorraine die Insel und ihn verlassen könnte. („Of course you'd leave me if you could once we reached the main land but I couldn't let you do that. I need you here.“²⁶⁶) Er wird wieder ruhig und dann spöttisch, als er Lorraine an ihr Ehegelöbnis erinnert. Es folgt ein schneller Umschwung zu offener, dann zu gespannter Aggression, als er Lorraine zurück auf ihren untergeordneten Platz verweist.

Einerseits charakterisiert diese Szene ihn als subtilen Bösewicht, der auch im privaten Bereich Gewalt indirekt anwendet, als jemanden, der gut überlegt und andere in einem Status von Ausweglosigkeit und Hilflosigkeit hält, um über sie zu verfügen. Andererseits zeigt die Figur eine Vielzahl von Emotionen und Stimmungen. Neben dem Spektrum an unterdrückerischen, feindlichen Anwendungen, das klar überwiegt, sieht man in kurzen Momenten in der Mimik der Figur ihre Verletzlichkeit, ihre Verlustängste, ihre Obsession für Lorraine und die hinter der Strenge verborgene Traurigkeit.

²⁶⁴ 17:39 – 19:29

²⁶⁵ 18:17

²⁶⁶ 18:42

6.4.3 Proxemik und Bewegung, Schauspielstil

Danels Gang und seine Bewegungen strahlen Ruhe aus. Er bewegt sich langsam und gemächlich. Die Körperhaltung der Figur ist aufrecht und ruhig. Danels Bewegungen sind fein, weich, langsam und elegant ausgeführt, in der Regel sind sie klar und direkt. Er setzt Berührungen von Gegenständen und besonders Personen, aber auch Gesten, sehr sparsam ein, seine Berührungen sind behutsam und bedächtig. Ebenso wie bei seiner Mimik, passieren schnelle Umschwünge seiner Bewegungen selten, sie fungieren als dramaturgische Interpunktion, als Betonung. Die Mimik, Gestik und Proxemik der Figur strahlen vor allem Ruhe, Kontrolliertheit und Zuversicht aus. Lorres Schauspielstil kann als understatement bezeichnet werden und ist den ganzen Film durch kohärent. Der Umschwung in der Figur gegen Ende des Films führt zu einem expressiven Agieren in der letzten Szene, welches sich aus den intrinsischen Veränderungen im Gefühlsleben der Figur ergibt. Youngkin sieht in Lorres Bewegungen durch ihre „choreographierte Steifheit eine Form der Brechtschen Darstellung.“²⁶⁷ Ebenso wie die Steifheit kann das kontrollierte Verwenden von klaren Gesten Assoziationen mit dem epischen Stil evozieren.

6.5 Der Affe

Der kleine Affe des Kochs, den dieser sich als Haustier hält und der im Film nur drei mal kurz erscheint, gewinnt durch Danels heftige Reaktionen ihm gegenüber Relevanz: Jedes Mal wenn er dem Affen begegnet, verliert der sonst immer ruhige Danel die Beherrschung, er zeigt offen Wut; seine Gesichtszüge entgleisen, er schreit. Das vorletzte Mal, als er auf den Affen trifft, schiebt und versteift er sein Kinn dabei nach vorne und unten²⁶⁸, eine mimische Bewegung, die Lorre auch in anderen Figuren als offensive Bedrohungsgeste einsetzt.²⁶⁹ Hier signalisiert sie die letzte Warnung Danels. Durch die kleine Nebenhandlung des Äffchens charakterisiert der Film, wie Danel mit dem Ungehorsam seiner Gefangenen umgeht, und wie dadurch die Situation eskaliert.

Siggy, der Koch, hält sich einen kleinen Affen, den Danel nicht in seiner Nähe haben will. Als sich Siggy der Anweisung Danels, den Affen nicht ins Haus zu lassen, widersetzt und ihn zum zweiten Mal hereinbringt, wo er ungünstigerweise auf Danel trifft, erschießt dieser den Affen in einem Wutausbruch. Außer dem Höhepunkt des Films am Ende ist dies das einzige Mal, dass Danel selbst körperliche Gewalt anwendet. Am Ende wird Danel schließlich hinterrücks von Siggy erdolcht, was als Racheakt für die Tötung des Affen gesehen werden kann.

²⁶⁷ Youngkin (2005) S. 166

²⁶⁸ 37:12

²⁶⁹ Etwa in „The Man Who Knew Too Much“ oder in „You'll Find Out“ in zwei ähnlichen Szenen, als Lorres Figur erfährt, dass seine Pläne vereitelt wurden und er die Schuld daran seinem Handlanger gibt.

Danels Abscheu gegen den Affen kann als Abneigung gegen das Animalische, Unkontrollierbare gedeutet werden. Er als hochzivilisierter Mann wehrt sich gegen jede Form von Chaos und Triebhaftigkeit, die der Affe symbolisiert. Das Tier zeigt seine Angst und Aversion, eine Haltung, die er von seinem Besitzer übernimmt, gegen Danel deutlich, laut und offensiv. Diese Sonderstellung ist sonst nur seiner Ehefrau vorbehalten, die offenbar keine körperliche Verletzung von ihm fürchten muss und es sich erlauben kann, Danel gegenüber offen aggressiv und feindselig zu sein. Von allen anderen erwartet Danel stille Unterwürfigkeit. Wenn man von Danels dominierendem Streben nach Besitz und Macht ausgeht, zeigt sich der Affe als einziges Lebewesen der Insel, das sich bei den Menschen aufhält und nicht in seinem Besitz steht, sondern einem anderen gehört. Insofern ist Danel nicht mehr der Einzige, der Lebendiges besitzt und darüber gebieten kann wie es ihm passt, denn der Affe hört auf seinen Besitzer, den Koch.

6.6 Liebe, Rivalität, Eifersucht, Besitz: Danel – Lorraine – Smith

Danel führt in vielerlei Hinsicht durch seinen eigenen Hochmut sein Ende herbei. Er selbst holt sich Smith auf die Insel, um ihn zum Reden zu bringen und über ihn zu verfügen. Er erschießt den kleinen Affen des Kochs, und er hört nicht auf warnende Kritik anderer Figuren. Er lässt seine Frau zusammen mit Smith händeschüttelnd für ein Foto posieren, das für ihn den Status einer Trophäe hat, und ist somit derjenige, der zwischen Lorraine und Smith Körperkontakt initiiert. Danel selbst schafft sich seinen Rivalen. Smith ist im doppelten Sinn sein Konkurrent, zum Einen was die Macht auf der Insel anbelangt, da er Danel gewaltsam stürzen will, und zum Anderen, was seine Ehefrau betrifft, da zwischen den beiden eine amouröse Spannung herrscht. So wird Eifersucht im Laufe des Films zu einer zentralen Thematik.

Danel kommt immer wieder und mit zunehmender Emotionalität auf die Berührungen zwischen Smith und seiner Frau zu sprechen. Dies ist etwas, das ihn persönlich beschämt und er offensichtlich als 'Befleckung seiner Ehre' auffasst. Das Gewicht, das er diesen beimisst, lässt erahnen, dass er sie als Treue- und Ehebruch versteht. Die Berührungen zwischen Lorraine und Smith sind jedoch ausnahmslos tröstender und unterstützender Natur und offenbaren somit eine empathische Zuneigung der beiden. So kann man die Wichtigkeit, die Danel ihnen gibt, als Verdeutlichung seines Unverständnis, seiner Unfähigkeit, die emotionalen Bedürfnissen seiner Frau zu verstehen und ihnen nachzugehen, sehen. Er ist eifersüchtig, da er ihr nicht geben kann, was Smith ihr gibt, emotionales Verständnis und Trost. Weil Lorraine Danel die Schlüssel zur Waffenkammer gestohlen hat, schickt er sich an, sie mit einer Peitsche körperlich zu züchtigen. Sie zeigt keine Angst, sondern wirft ihm entgegen: „You'd better lock me up with the other prisoners or

you'd better kill me, because there is nothing in the world you can do to make me stop hating you.“²⁷⁰ Als ihm auf diese Weise klar wird, dass er nichts tun kann, um je Lorraines Zuneigung für sich zu erringen, kommt es zu einem Bruch der Figur; er geht resigniert davon. In der darauffolgenden und letzten Szene Danels zeigt sich dieser Bruch deutlich: Danel redet und handelt entgegen seiner vorherigen vorausschauenden Rationalität. Indem er Lorraine dazu holt und sie anweist, sich neben Smith zu stellen, scheint es als würde er sich selbst mit der schmerzlichen Wirklichkeit konfrontieren, die er aber kurz darauf verbal wieder leugnet. Außerdem zeigt dies den inneren Zwiespalt der Figur, Lorraine gleichzeitig behalten zu wollen, sie aber auch glücklich zu sehen zu wollen, was sich in der Realität nicht vereinen lässt.

In dieser letzten Szene zeigt sich die dynamische Komponente der Figur. Sie ist in sich zerrissen, da sie nun versteht, dass sie dabei ist, alles zu verlieren. Danel wechselt zwischen Gefühlen der Trauer und Wut, gibt sich kurzzeitig resigniert und schließlich traumwandlerisch und realitätsverleugnend. Danel spricht in dieser letzten Szene in kurzen Momenten von seiner Insel, während der (Liebes)konflikt um seine Ehefrau den meisten Raum einnimmt. Diese einseitige Liebe erweist sich als Danels elementare Schwäche und als einzige Angelegenheit, der er nicht rational gegenüber stehen kann. Seine amouröse Obsession, die von Lorraine nicht erwidert wird, ist der Grund für seine Traurigkeit und auch der Grund für seinen Niedergang am Ende des Filmes. Die Tragik der Figur besteht hier darin, dass sie nicht von dieser Liebe ablassen kann, die bereits zum Scheitern verurteilt ist, da Danel keine Mittel kennt, die Lorraines Haltung ihm gegenüber ändern könnten. Was er auch versucht, um ihr zu gefallen: alles ist vergebens. Und diese scheiternde Liebe ist der Auslöser für seine Tragödie: Am Ende verliert Danel durch die Verzweiflung über seine verschmähte Liebe alles. Nun, da Lorraine sich offen gegen ihn stellt, muss er erkennen, dass er sie tatsächlich niemals für sich gewinnen kann, und es ist ihm nicht mehr möglich, vernünftig zu handeln.

6.7 Ideologische Deutung, Nazi-Thematik

Interessant erscheint es, den Film im Kontext des zeitgleichen Nazisregimes zu betrachten. Der Film von 1940 fällt in die Zeit vor Pearl Harbour, also in den Zeitraum der amerikanischen Nicht-Einmischungs-Politik. Vor dem Kriegseintritt Amerikas in den Weltkrieg gab es kaum Hollywoodfilme, die dezidiert auf die Nazis eingingen, oder gar Anti-Nazifilme, damit die Filme weiterhin am gesamten europäischen Markt verkauft werden konnten.

²⁷⁰ 57:31

Wenn auch auf manifester Ebene die Herrschaft auf der Insel unter einer streng kapitalistischen Logik funktioniert, kann sie im historischen Kontext auch auf die Nazi-Herrschaft bezogen werden. „Island of Doomed Men“ zeigt in der Strafkolonie-Thematik viele Parallelen zu den Arbeitslagern der Nazis, und es können einige Assoziationen zur NS- Ideologie gezogen werden.

So zeigt der Film, wie Ordnung und Disziplin zum obersten Gesetz erhoben werden, ebenso wie die wirtschaftliche Verwertung gefangengehaltener Menschen. Im Film geht es dezidiert um die wirtschaftliche Ausbeutung von leicht verfügbaren, unfreien Menschen. Danel sagt – in der bereits erwähnten Stelle – zum Arzt, der einwendet, es sei gefährlich, Sträflinge auf Bewährung zu benutzen: „But not as dangerous Dr., as if I were to employ ordinary work man, you might be able to tell too much. Also the work is very hard, man who could leave would. No, Dr., I think for our purpose paroled men are much better.“²⁷¹ Da es sich ausnahmslos um strafrechtlich Verurteilte, ihm überstellte ehemalige Gefängnisinsassen handelt, kann hier die Parallele zu Ausbeutung und Gewaltherrschaft über sogenanntes 'minderwertiges' Leben, gezogen werden.

Der Film zeigt die Insel als abgeschlossenes System, als Ort des Faschismus. Danel ist der Despot, die Elite, der Planer und Schreibtischtäter, wohingegen seine Wärter – selbst verurteilte Verbrecher – die Ausführungsorgane und Sadisten sind. Sie können sich auf Kosten der Schwächsten ausleben – selbst froh nicht mehr zu diesen zu gehören – während sie den Anweisungen von oben blind gehorchen. Diese scharf definierte hierarchische Struktur lässt keine Kritik und keinen Widerstand zu. Revoltierende Gefangene werden erschossen oder ausgepeitscht, unloyale Helfer werden zu Gefangenen degradiert. Der Lorre- Biograph Beyer schreibt zum Subtext der faschistischen Ideologie:

„Das Scheusal als Ästhet. Das macht *Island of Doomed Men* dann doch interessant: Der Film griff eine Geisteshaltung auf, die damals vielerorten virulent war. So auch in Deutschland, wo es, wie Jahre später bekannt wurde, brave Familienväter gab, die George-Gedichte liebten und gleichzeitig den industrialisierten Massenmord Zehntausender vollstreckten.“²⁷²

Danel entspricht durchaus dem Bild eines hochrangigen Nazis durch seine Ordnungsversessenheit, Pedanterie, gesellschaftliche Überangepasstheit, der eklatanten Fixierung auf Eigentum und Macht. Anne Sharp sieht in Peter Lorres Verkörperung des Danel eine direkt Anspielung auf Hitler:

„[...] in Mr. Danel Peter has diagnosed the fundamental complaint of the Fascist world leader; he is Hitler in a tropical-weight linen suit and pith helmet, a monomaniacal control freak lording it over his own little island, desperately attempting to cram the chaos of reality into his personal, unrealizable fantasy of perfection.“²⁷³

²⁷¹ 15:37

²⁷² Beyer S. 134

²⁷³ Sharp S. 45

Danels Tod deutet Sharp demnach als persönliche Rache des Schauspielers Lorre: „And the actor Lorre, who lost his country and brilliant career to fascism, has his revenge.“²⁷⁴

In „Island of Doomed Men“ grenzt ein elektrischer Zaun das Haus der Danels von dem Rest der Insel ab. Dieser Zaun wird von Danel in einer Szene, in der er mit gespielter Freundlichkeit die neu angekommenen Männer auf der Insel willkommen heißt, verharmlost: „There's a slight electric current passing through them, to keep out the animals and snakes. You see the jungle comes awfully close to us here.“²⁷⁵ Tatsächlich ist der Strom, der durch den Zaun fließt, für Menschen tödlich: er verhindert weniger, dass wilde Tiere des Dschungels zum Haus vordringen, als dass er die Gefangenen davon abhält, sich dem Haus zu nähern. Zudem sperrt er die Ehefrau ein. Da es für die Gefangenen kaum möglich ist, die Insel auf dem Seeweg zu verlassen, sind diese auch ohne Zaun, alleine schon durch ihre geographische Situation, auf der Insel eingeschlossen. Der elektrische Zaun sperrt sie somit nicht ein, sondern sichert den Herrscher vor ihnen, die eigentlich mit „animals and snakes“ gemeint sind.

Ein Gefangener bezeichnet den Tod als die einzige Befreiung: „There is only one way out of here, make 'em kill you. Don't die day at a time, get it over, then you can rest. Dead men can't work, never get out till you die...“²⁷⁶ Danel kann es nicht zulassen, dass ein Gefangener die Insel wieder verlässt, da somit seine tatsächlichen Machenschaften in der Öffentlichkeit, der Regierung bekannt werden würden. So lässt sich auch der Name der Insel, „Dead Man's Isle“, verstehen: Es ist kein Leben nach der Gefangenschaft auf der Insel vorgesehen.

6.7.1 Lesarten des Films bezüglich NS-Faschismus

Falls man den Film „Island of Doomed Men“ als Anspielung auf die Naziherrschaft in Europa versteht, zeigen sich verschiedene Lesarten: Wenn auch der Film als Kritik der amerikanischen Nicht-Einmischungspolitik gesehen werden kann, zeigt er andererseits die faschistische Ideologie nicht als unmittelbare Bedrohung Amerikas (wie es spätere Anti-Nazifilme taten), da alle Figuren auf der Insel, außer dem Ehepaar Danel, verurteilte Straftäter sind. So wird Distanz zwischen dem Geschehen auf der Insel und der gewöhnlichen Bevölkerung geschaffen, die zum Großteil nicht Gefahr läuft, in diese Situation zu kommen. So wird hier Faschismus als Phänomen präsentiert, das nur Randgruppen (Kriminelle) betrifft.

²⁷⁴ Sharp S. 48

²⁷⁵ 22:24

²⁷⁶ 33:55

Eine andere Sichtweise wäre, dass der amerikanische Staat, durch die Ignoranz und Schlupflöcher des kapitalistischen Systems, die Verbrechen des Faschismus duldet. Die Justiz produziert 'verfügbare' Menschen, die, selbst wenn sie unschuldig sind – wie im Falle des Helden – zu entrechteten Gefängnisinsassen gemacht werden, die diese Gewaltherrschaft überhaupt erst möglich machen. Die Gesellschaft und der Staat sind erleichtert, sie ohne Kosten aus dem Weg zu haben. Danel endet sein Plädoyer für die 'Auslieferung' weiterer Häftlinge auf Bewährung mit den Worten: „[...] I promise you gentlemen, if you let him [Smith] come with me he'll never again be a burden on your tax payers or on society.“²⁷⁷ So nutzt der Faschist Danel die Demokratie und ihren Umgang mit Delinquenten, indem er die Sorge um die Kosten, die sie dem Staat verursachen, ausnützt, um sein Gewinnstreben und seine Gewaltherrschaft auszuleben.

6.8 Elemente der Darstellung

In „Island of Doomed Men“ spielt Lorre also wieder einen ambivalenten Bösewicht. Die Zwiespältigkeit dieser Figur besteht zunächst in der Divergenz zwischen ihrem äußerem Schein und ihren tatsächlichen Machenschaften, aber auch in der widersprüchlichen Liebesbeziehung. Danel wird als sehr 'böse' Figur gezeigt, die kaum 'gute' Eigenschaften zeigt. Sie zählt somit zu den reinen Bösewicht-Typen, die alleine durch diese starke Funktion im Film weniger ambivalent sind. So verlagert sich ihre Zwiespältigkeit auf weniger deutliche Ebenen. Sie ist vor allem in der subtileren Dimension ihres Gefühlslebens und ihrer Motivation, die sich durch den Bruch der Figur am Ende ändert, zu verorten. Diese Ebenen sind weniger deutlich, da sie sich, außer am Ende und nachdem er den Affen erschossen hat, nur in kurzen Momenten zeigen.

Die manifeste Gespaltenheit der Figur zeigt sich in einer längeren Szene, in der für die neu angekommenen Häftlinge ein schönes Mittagessen inszeniert wird. Danel präsentiert sich als freundlich und harmlos. Er kann sich angepasst und unauffällig verhalten und auf andere sympathisch und charmant wirken. Diese Inszenierung Danels, die nur für eine Photographie als Beweis der guten Behandlung seiner Sträflinge für die Behörden dient, nutzt der Film schließlich, um einen radikalen Bruch zu erzeugen: ein weggelaufener Häftling wird vor der Tischgesellschaft niedergeschossen. Danel reagiert mit einem vollkommenen Umschwung zum gebieterischen Despoten und legt seine freundliche Maske ab. Er ist völlig unbeeindruckt von der Gewalt und stört sich vielmehr daran, dass Smith Lorraine tröstend in den Arm nimmt. Dieses Unverständnis und unsensible Verhalten steht beispielhaft für seine mangelnde Empathie, die Lorraine und Smith zusammenbringt, da Smith Lorraine gegenüber Mitgefühl aufbringen kann. Danels Ambivalenz

²⁷⁷ 20:40

zeigt sich also insbesondere in seiner Beziehung zu Lorraine, die von Unterdrückung und Missachtung ihrer fundamentalen Bedürfnisse gekennzeichnet ist, während er sich dennoch ihre Zuneigung wünscht. Der wahrgenommene Verlust seiner Ehefrau führt zu einem Bruch der Figur, am Ende ist Danel zerrissen. Er verfolgt nicht mehr seine bisherigen Ziele, er 'funktioniert' nicht mehr, sondern versteift sich auf diesen Konflikt.

Youngkin sagt über den zweigeteilten Charakter der Figur, den er als „Lorre's trademarked duality“ bezeichnet: „To be at the same time cruel but gentle, diabolical yet genial, loathsome and pathetic took tightrope balance.“²⁷⁸ Diese jämmerliche Facette ebenso wie ihre verletzliche Seite entsteht gerade durch diese Mikrobewegungen in der Mimik, wenn der Konflikt mit Lorraine und die Trauer darüber in der Figur immer wieder aufflackern. So auch am Ende, nun von längerer Dauer und offensichtlicher, als Danel versucht, seinen Verlust zu leugnen.

Besonders dominant in dieser Figur ist der Aspekt der Überlegenheit. Neben ihrem sozialen Status als Herrscher zeigt sich die Figur in ihrem Wissen und Handeln überlegen. Sie ist fast durchgehend über den Wissensstand aller anderen erhaben²⁷⁹, wodurch ihr der Film unmenschliche Züge verleiht. Durch diese Überlegenheit sowie durch ihre prägnante Funktion als Antagonist ist die Figur sehr bedrohlich. Diese dramaturgische Aufgabe der Figur wird durch ihre Darstellung von Ruhe und Gelassenheit verstärkt.

Der Außenseiterstatus ist in der Figur nur unterschwellig vorhanden. Sie zeigt sich gewissermaßen als innerlicher Außenseiter, da sie keine einzige positive Beziehung zu einer anderen Figur hat. Sie wünscht sich diese von ihrer Ehefrau und wird darin enttäuscht, bleibt also gezwungenermaßen einzelgängerisch und alleine. Auch Aspekte von Fremdheit und Exil können in dieser Figur ausgemacht werden. Vom soziologischen Standpunkt aus betrachtet zeigen sich deutlich amerikanische Vorstellungen der 'alten Welt' in dieser Figur; ihre Kultiviertheit, ihre zum Teil traditionalistischen Kultur- und Wertvorstellungen. Wenn man den Film in Assoziation zur Nazi-Ideologie betrachtet, entspricht Lorres Besetzung hier der späteren Castingpraxis der Anti-Nazifilme, vor dem NS-Regime geflohene Exilierte in Nazi-Rollen zu stecken. Jedenfalls ist es ironisch, dass Lorre mit seinem Exilhintergrund diese Art von Bösewicht spielt.

Die Figur lässt immer wieder in kurzen Momenten ihre Traurigkeit durchscheinen. Während sie ihre Wut offen zeigt, verbirgt sie ihre Traurigkeit vor anderen. Danels Melancholie offenbart sich besonders in Verbindung mit der Figur seiner Ehefrau und zeigt, wie sehr ihr abweisendes Verhalten

²⁷⁸ Youngkin (2005) S. 166

²⁷⁹ Beispielsweise ahnt Danel den Verrat des Wärters (Cort), sieht wie Lorraine die Schlüssel stiehlt, während er sich schlafend stellt und wartet im dunklen Haus mit gezogener Waffe auf Smith.

ihn emotional trifft. An vier Stellen²⁸⁰ des Filmes zeigt die Kamera Danels Reaktionen, kurz nachdem eine Interaktion mit Lorraine geendet hat. Er bleibt alleine und traurig zurück, was die Zuschauenden sehen, aber Lorraine und allen anderen Figuren verborgen bleibt. Insbesondere zeigt sich die Traurigkeit Danels in der letzten Szene, kurz nach dem Bruch der Figur: Hier, nach dem endgültigen Verlust der Ehefrau, versteckt sie ihre Traurigkeit nun nicht mehr vor den anderen Figuren. Die melancholische Facette der Figur verleiht ihr eine tragische und menschliche Komponente. Da sie so als unglücklich Liebender gezeigt wird, ist es möglich, gegen Ende Mitgefühl für sie aufzubringen.

Der Aspekt der Angst zeigt sich in der Figur als Negation; die Figuren um sie herum fürchten sich vor ihr, während sie selbst gelassen und ruhig bleibt. Außer Verlustängsten, die sich am deutlichsten in der letzten Szene zeigen, finden sich keine Anzeichen von Angst in der Figur.

6.9 Rezeption

In diversen Quellen²⁸¹ hält sich hartnäckig die Behauptung, Lorre würde in dieser Rolle einen Sadisten verkörpern. Offenbar ist dies der zeitgenössischen Werbung für den Kinofilm zuzuschreiben, wo Lorres Rolle als 'sanfter' Sadist beschrieben wird. Der Kinotrailer beschreibt Danel als „anspruchsvollen connaisseur des menschlichen Leidens, der es nicht aushält, körperliche Folter zu hören und sehen“.²⁸² Ein Filmplakat bewirbt Lorre in seiner Rolle außerdem als „Master of Cruelty“.²⁸³ Selbst bei nur einmaliger Sichtung des Films wird jedoch klar, dass Sadismus nicht zu den Motiven der Figur gezählt werden kann. Weder ist Danel der brutale Sadist, der sich an Folterungen erfreut, noch der sanfte Sadist, der gerne subtil quält, es aber nicht mitansehen kann, wenn Menschen körperlich gefoltert werden, wie abwechselnd in der Rezeption behauptet wird. Das zentrale Motiv der Figur ist Besitz und damit Macht, wie sie selbst immer wieder betont: „What I own I keep“²⁸⁴, oder ihre letzten Worte bevor sie stirbt: „Everything on this Island belonged to me. Everything, everything belongs to me as long as I live.“²⁸⁵

Gegen die Behauptung, Danel sei als – wie auch immer gearteter – Sadist aufzufassen, spricht ganz klar die Stelle, in der er Smiths Auspeitschung anordnet, sich dann vom Schauplatz entfernt, als diese beginnt, sich kurz umdreht und einen indifferenten, gelassenen Gesichtsausdruck zur Schau

²⁸⁰ ab: 20:01, 28:42 (siehe Foto im Anhang), 49:03, 57:45

²⁸¹ Vgl. Etwa Beyer S. 134 oder Pills, Michael. Horror Film Stars. Jefferson: McFarland, 1991. S. 111 und Kronenberg, Steven. Island of Doomed Men (1940 In: Peter Lorre. Gary J. Svehla, Susan Svehla (Hg). Baltimore: Midnight Marquee Press, 1997 [2005]. S. 86

²⁸² Youngkin (1981) S. 128

²⁸³ Pills S. 111

²⁸⁴ 28:32

²⁸⁵ 1:06:05

stellt und ruhig seine Zigarette raucht. Weder gefällt ihm die körperliche Züchtigung, noch stößt sie ihn ab; sie ist lediglich Mittel zum Zweck. Er denkt wirtschaftlich, ist geprägt von Ordnung und Disziplin statt von sadistischen Gelüsten. Dies zeigt sich klar an der Stelle, wenn er vor der Auspeitschung Smiths die Anweisung gibt, ihn nicht so sehr zu verletzen, dass er morgen nicht arbeiten könne: „And be sure that he's able to work tomorrow.“²⁸⁶

Dass Lorres Danel in diversen Quellen fast durchgehend als Sadist bezeichnet wird, kann klar als oberflächliche Betrachtung gesehen werden, die aus der zeitgenössischen Werbung oder aus anderen schriftlichen Quellen übernommen wird, ohne die Rolle selbst zu betrachten.

Gerade für Lorre ist diese Methode von Nachteil, da sein Image oft seinen Figuren nicht entspricht. Einige Filme wurden als Horrorfilme beworben, bzw. stützen sich auf Lorres Image als 'Psycho-Mörder', was die Filme dann überhaupt nicht erfüllten. So manifestiert sich weiter ein Bild Peter Lorres, das den Gegebenheiten und Filmen überhaupt nicht entspricht und ihm als vielfältigen Schauspieler nicht gerecht wird.

„Island of Doomed Men“ wird in der Lorre-Rezeption kaum behandelt, wohl weil es sich insgesamt nicht um einen künstlerisch wertvollen Film handelt. Hier zeigt sich in zeitgenössischen wie aktuelleren Quellen der Vorwurf, exemplarisch für Lorres Filmkarriere im Allgemeinen, Hollywood würde Lorre in schlechten Filmen 'verschwenden' und für 'billige Tricks' einsetzen, anstatt sein Potenzial auszuschöpfen.²⁸⁷ Wenn es sich dabei auch um eine berechtigte Sichtweise handelt, so wird doch außer Acht gelassen, wie Lorre es schaffte, selbst in Filmen wie diesen eine tiefgründige und faszinierende Figur darzustellen, die glaubwürdig ist, erst durch ihn facettenreich wird sowie einen großen Raum für Interpretation eröffnet. Durch Lorres Spiel gewinnt der Film überhaupt erst Substanz und Authentizität. Durch Lorres Ausführung des unglücklich Liebenden stattet er seine Figur mit jener tragischen Komponente aus, die es nicht möglich macht, sie nur als gemeinen Bösewicht zu begreifen. Lorre schafft es, Mitgefühl für eine ansonsten beinharte und abscheuliche Figur zu wecken, die schließlich an einer nicht erwiderten Liebe zu Grunde geht.

²⁸⁶ 40:17

²⁸⁷ Vgl. Etwa Beyer S. 136 oder Youngkin (2005) S. 166

7. Lorres Schauspielstil und Umgang mit seinem „Filmschicksal“

In diesem Unterkapitel sollen Lorres Figurenzugang und seine Schauspielstile genauer untersucht werden. Außerdem soll Lorres Umgang mit seiner Typenfestlegung betrachtet werden, der sich direkt auf seine Figuren auswirkte.

7.1 Psychologischer Figurenzugang und Schauspielstil

Lorre ist seinen eigenen Angaben nach als durch und durch psychologischer Schauspieler einzustufen, was seinen Figurenzugang, das Ausleben seiner Rollen und die Fundierung seiner Figuren betrifft. Lorres Figurenverkörperung ist ein 'Sein-statt-Spielen': Seinen eigenen Angaben zufolge versuchte er, eine Rolle vollständig in sich aufzunehmen²⁸⁸, und zwar dadurch, dass er sich vorstellte, die Figur zu sein. Indem er sie auslebte, wurde er zur Figur: „You can't portray a character. [...] You have to *be* that person while you're in the role.“²⁸⁹, so Lorre. Dieses 'selbst zur Figur werden' hat vermutlich seinen Ursprung in Lorres Schauspielanfängen bei Moreno. Lorre sagte:

„An actor, to be good, must be a psychologist [...] He must outstrip the professional psychologists, who concern themselves only with a few phases of a subject's mind. An actor must be a hundred percent psychologist – for he takes his character apart and reconstructs ALL his emotions. Then he takes those emotions into himself, becomes the character, be the character mad or not.“²⁹⁰

Offenbar war Lorres psychologische Fundierung seiner Figuren ebenfalls von Moreno geprägt. Seit seiner Zeit bei diesem faszinierte ihn die Psychologie, sodass der Beruf des Psychoanalytikers für ihn in Frage gekommen wäre, wenn er nicht Schauspieler geworden wäre.²⁹¹ Lorre interessierte sich für psychologische Wahrheiten in den Filmen und in seinen Figuren.²⁹² In seinen Darstellungen ging es ihm um Realität, um Darstellung des echten Lebens. Sein Freund Ludwig Veigel meinte hierzu: „Peter wanted to be thought of as a 'heavy' actor. He wanted his portrayals to be the real thing – reality, juicy. He wanted people to know what life is, not the pretty things, but the sad things.“²⁹³ Lorre wollte keine Figuren verkörpern, die er psychologisch unglaubhaft, nicht nachvollziehbar fand. Gegen Ende seiner Karriere spielte er vermehrt solche eindimensionalen Rollen, die ihm missfielen, die er aber aus finanziellen Gründen annehmen musste. Irwin Allen, der Regisseur zwei seiner späteren Filme²⁹⁴, sagte über ihn:

²⁸⁸ Vgl. Streit S. 215

²⁸⁹ Lorre, zitiert nach Youngkin (2005) S. 61

²⁹⁰ Lorre, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 129

²⁹¹ Vgl. Ebd. S. 432

²⁹² Vgl. Ebd. S. 118

²⁹³ Ludwig Veigel, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 438

²⁹⁴ „Voyage to the Bottom of the Sea“ (1961) und „Five Weeks in a Balloon“ (1962)

„Peter glaubte an den menschlichen Geist und deshalb interessierte er sich dafür, wie normale menschliche Wesen reagieren und handeln, und wenn es nicht nach handfester Realität aussah, der Realität menschlicher Empfindungen unter besonderen Bedingungen, dann sah er das als betrügerisch an und wollte es nicht machen oder schlug freundlich vor, daß wir es anders machen.“²⁹⁵

Lorre behielt diesen psychologisierenden Figurenzugang (das Ideal der Verkörperung durch 'Sein-statt-Spielen') bis ins Alter bei. „If you cover a person you play so well that you become that person, then you must be a great actor“²⁹⁶ sagte Lorre über Bogart nach dessen Tod im Jahr 1957.

7.2 Einstellung zur schauspielerischen Arbeit

Im Folgenden soll Lorres praktische Arbeit an Filmen näher untersucht werden. Lorre konzentrierte sich immer völlig auf aktuelle Projekte. So sagte er über seine eigene Arbeitsweise: „I'll grab a project and work at it, not feeling very sure whether it can be realized or not. [...] I am perfectly willing to throw it away if it doesn't work out. But it keeps me busy ... As long as you can work at a thing, it interests me. Once it's finished, it doesn't interest me at all.“²⁹⁷ Konstantes Arbeiten war für ihn eine Notwendigkeit des Schauspielenden, um aus Erfahrung zu lernen. Lorre meinte hierzu: „The idea is that to become a good actor you only learn through experience, constantly working. And whether it's a big part or a small one is not important, if it's a good part.“²⁹⁸ Lorres Arbeitseinstellung ging mit seiner Obsession fürs Schauspielern einher, er konnte nicht ohne zu spielen auskommen.

Viele KollegInnen Lorres berichteten von seiner präzisen Vorarbeit zu seinen Rollen, er machte sich darüber hinaus Gedanken zu anderen Figuren und den Filmen allgemein. Charles Bennett, der Drehbuchautor von „The Big Circus“ (1959), sagte über ihn: „To me he was a great performer, somebody who enjoyed his work immensely, gleeful, and always eager to come up with gags, ideas, constructive comedy suggestions, not only for his own part but for the parts around him.“²⁹⁹ Lorre schätzte es, mit KollegInnen über den Film und die Figuren zu diskutieren. Regelmäßig habe er Regisseuren gut argumentierte Verbesserungsvorschläge zu seinen Figuren in sachlichem Ton unterbreitet.³⁰⁰ In seiner Arbeit als Regisseur und Hauptdarsteller von der „Der Verlorene“ (1951), zeigte sich seine angestrebte Arbeitsweise: ein ständiger Austausch und Diskussionen mit seinen KollegInnen, um gemeinsam die Figuren und die Story auszuarbeiten und zu verbessern³⁰¹ und um die psychologische Nähe der Schauspielenden zu ihren Figuren und Authentizität des Spiels zu

²⁹⁵ Irwin Allen, zitiert nach Youngkin (1998) S. 157

²⁹⁶ Lorre, zitiert nach Youngkin (2005) S. 429

²⁹⁷ Lorre, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 405

²⁹⁸ Lorre, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 428

²⁹⁹ Charles Bennet zitiert, nach Youngkin Ebd. S. 398

³⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 404

³⁰¹ Vgl. Hofmann S. 85 und Youngkin (2005) S. 328

erreichen.³⁰² Hierbei erweist sich, dass Lorres Ideal der Anstellung das klassische Theaterensemble war:

„Ich versuche, einen alten Traum zu verwirklichen. Ich habe mir immer gewünscht, wirkliche Team-Arbeit im Film zu erreichen – Team, Equipe, Mannschaft – wissen Sie. Nur wenn man ein Team hat, kann man jene harmonische Kooperation realisieren, das kreative Gegenstück zu dem, was im europäischen Theater „Ensemble“ genannt wird.“³⁰³

Das war auch der Grund, warum sich Lorre besonders bei dem Studio Warner Bros. zuhause fühlte. Dort fand er eine Arbeitsatmosphäre mit anderen professionellen Schauspielern in einem Team vor, das über den einzelnen Film hinaus bestand.³⁰⁴ Dieser Wunsch nach einer Ensemble-Gemeinschaft entsprang höchstwahrscheinlich seiner Zeit als Theaterschauspieler, wo er immer wieder, auch bei Moreno und Brecht, Teil eines Theaterensembles war.³⁰⁵

7.3 Vorbereitung und Improvisation

Bis auf seine letzten Jahre, in denen ihm sein Gedächtnis zu schaffen machte, war Lorre genau vorbereitet auf die Dreharbeiten, hatte sich seine Figuren genau überlegt und verinnerlicht und konnte seine Dialoge perfekt.³⁰⁶ Leon Ames, ein Schauspielkollege aus seiner Mr. Moto-Phase, beschrieb Lorres Arbeit folgendermaßen:

„Er war sehr präzise. Alles hatte er genau einstudiert. Er verpatzte nie ein Wort oder eine Zeile. Die Anschlüsse stimmten, er war Experte darin. Ich habe nie bemerkt, daß er von etwas anderem als von seinem Beruf beeinflusst wurde. Er hatte eine ausgezeichnete Technik, und man mußte gut sein, um es mit ihm aufnehmen zu können.“³⁰⁷

Und das zu einer Zeit, in der es ihm physisch und seelisch sehr schlecht ging und ihm seine Morphiumsucht sehr zu schaffen machte. Vor der Kamera war davon nichts zu bemerken, wie seine KollegInnen attestierten.³⁰⁸ Improvisation war eine beliebte Technik, der sich Lorre gerne vor der Kamera bediente, wenn seine Regisseure es zuließen³⁰⁹: Der Improvisation gingen weitreichende Überlegungen zur Figur und ihre Verinnerlichung voraus.³¹⁰ Auch hier zeigt sich wieder die Nähe zu Morenos Praktiken am Stegreiftheater.

³⁰² Vgl. Youngkin (2005) S. 328

³⁰³ Lorre, zitiert nach Youngkin (1998) S. 150

³⁰⁴ Vgl. u.a. Beyer S. 164, Youngkin (2005) S. 182 und Omasta, Michael. Es ist eine Täuschung und fühlt sich an wie Heimat. Passage durch Filme der Vierzigerjahre. In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 130

³⁰⁵ Vgl. Beyer S. 222

³⁰⁶ Vgl. Youngkin (2005) S. 416

³⁰⁷ Leon Ames, zitiert nach Beyer S. 110

³⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 110

³⁰⁹ Vgl. u.a. Youngkin (2005) S. 416

³¹⁰ Vgl. Ebd. S. 376f

7.3.1 Freiheiten im Spiel

Für Lorres schöpferische Darstellung und psychologisierende Herangehensweise an seine Rollen war es unerlässlich, ausreichend künstlerischen Freiraum für die Entfaltung seiner Figuren zu haben. Er tat sich schwer mit Regisseuren, die ihm diesen Raum nicht ließen. Sein Biograph Youngkin schreibt hierzu: „Most directors engaged Lorre for an express purpose and gave him a character so narrowly defined that he could do little with it.“³¹¹ Viele Regisseure waren mehr an seinem Image und, durch dieses geleitet, die Funktion seiner Figur im Film interessiert. Sie setzten eher auf altbekannte 'Tricks' als auf das, was Lorre als Schauspieler zu bieten hatte: „Most directors wanted what the screen personality, with its tools of the trade – the bulging eyes, the baby-faced innocence, the diffident whine – could bring to the role, not what the actor could bring himself.“, beschreibt Youngkin die Praxis vieler Regisseure, mit denen Lorre arbeitete.³¹² Graham Greene sah das Verhältnis des Schauspielers zu seinen Regisseuren so: „Er ist ein Genie, das mitunter seine besten Wirkungen unabhängig vom Regisseur erzielt.“³¹³ Dies entspricht Lorres autonomer, kreativ-schöpferischer Arbeitsweise, die zu Tage trat, sobald ihm dieser Freiraum erlaubt wurde. So wurde Lorre als „a director's actor“ bezeichnet.³¹⁴

7.4 Charakteristika des Schauspielers Lorre

Von KollegInnen wurde Lorre immer wieder als 'Schau – Stehler' bezeichnet.³¹⁵ Hervorgehoben wird in diesem Zusammenhang vor allem seine Präsenz, die ihn privilegierte, außerdem wusste er genau, wie er sich vor der Kamera zu verhalten hatte, um die Aufmerksamkeit des Zuschauenden auf sich zu lenken.³¹⁶ Vincent Sherman, der Regisseur von „All Through the Night“ (1942), sagte über Lorres Arbeit: „He would never try to hurt another actor. But he had a way of doing a scene so that your eyes would be on him. He would do something offbeat with it that would attract attention. He was very inventive about props.“³¹⁷ Instinktiv und durch Erfahrung wusste Lorre, was er tun musste, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.³¹⁸

³¹¹ Youngkin (2005) S. 94

³¹² Ebd. S. 388

³¹³ Greene S. 102

³¹⁴ Youngkin (2005) S. 404

³¹⁵ u.a. Jerry Lewis, Vgl. Ebd. S. 444

³¹⁶ Vgl. Hofmann S. 36 und Beyer S. 84.

³¹⁷ Vincent Sherman, zitiert nach Youngkin (2005) S. 192f

³¹⁸ Vgl. Ebd. S. 315

Eng damit verbunden ist auch Lorres viel gerühmtes Timing, das ihn auch als fähigen Komödien Schauspieler auszeichnete.³¹⁹ Irwin Allen nannte Lorre „cinema genius“ und „master of timing“.³²⁰ Ein weiteres Charakteristikum des Schauspielers Lorre ist die äußerste Beherrschung seines Körpers und seines Gesichts. Seine Kollegin aus „Rope of Sand“ (1949), Corinne Calvet, sagte dazu: „Peter Lorre's mind was like a puppeteer, controlling the strings that pulled each of his facial muscles individually, setting the perfect expression for his role.“³²¹ Für Lorre selbst war die vollkommene Kontrolle über den Körper etwas, das einen Schauspieler ausmachte.³²²

7.4.1 Tragik-Komik und 'Böses' in Lorres Figuren

Youngkin sieht in Lorres Figuren eine Mischung aus komischen und tragischen oder Bösewicht-Elementen und meint, diese Widersprüchlichkeiten formten seinen charakteristischen Stil: „By mixing and matching comedy and villainy (or tragedy), he undercut audience expectations, though even those contradictions eventually stamped his distinctive style.“³²³ Gerade diese Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen machen den Großteil von Lorres Figuren aus. Eine komische Figur mit ernststen Elementen zu versehen, war nach Lorre etwas, das eine Figur menschlich macht.³²⁴ Dies ist im zuvor analysierten „Arsenic and Old Lace“ zu sehen, wo Lorres oberflächlich komische Figur 'Dr. Einstein' bei genauerem Hinsehen sehr tragische Züge trägt. Oder auch in „Stranger on the Third Floor“, wo Lorre der Figur des 'Psycho-Mörders' durch kleine Gesten und scheinbare Nebensächlichkeiten eine tragische Dimension verleiht. Ebendies kommt – etwas reduzierter – durch die starke funktionelle Prägung als Bösewicht auch in „Island of Doomed Men“ zu tragen.

Lorre war ein großer Fan von Edgar Allen Poe und sagte im Hinblick auf seine späten Horror-Komödien, die sehr frei nach dessen Vorlagen gedreht waren:

„[D]on't think that it is easy to mix fright and fun [...] Not every type of comedian or actor can make it, it takes a fellow well versed in both laughter and violence. [...] It has an inbred difficulty consisting of the fact that if you get an audience laughing, then it takes something to make them stop. I don't want to brag, but I can make people laugh and then be terrified.“³²⁵

Hier zeigt sich neben der Mischung von scheinbaren Widersprüchen eine andere Facette, die Lorres Spiel prägt, nämlich der häufig abrupte Wechsel von Stimmungen und Emotionen.

³¹⁹ Vgl. Youngkin (2005) S. 420

³²⁰ Vgl. Ebd. S. 396

³²¹ Corinne Calvet, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 129

³²² Vgl. u.a. Youngkin Ebd. S. 396

³²³ Vgl. Ebd. S. 50f

³²⁴ Vgl. Ebd. S. 408

³²⁵ Lorre, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 408

Oft werden diese Gefühle, die sich vor allem im mimischen Ausdruck zeigen, nur kurz gehalten bzw. wechselt er oft zwischen verschiedenen Emotionen hin und her. In den hier vorgenommenen Filmanalysen wurde dies bereits veranschaulicht.

7.5 Verschiedene Schauspielstile

Eine ähnliche Vielschichtigkeit wie die seiner Figuren findet sich in Lorres Schauspielrepertoire. Mehrdeutigkeiten finden sich sowohl in der Rezeption von Lorres Schauspiel, wenn ihm in seinen Filmen epischer Stil attestiert wird und mehrere AutorInnen in seinem Spiel Kommentare zu seiner jeweiligen Rolle, zu dem Film, zu seinen Lebensumständen sehen.³²⁶ Ebenso findet sich diese Bandbreite an Lorres Schauspielstilen in seiner Theater- und Filmkarriere.

7.5.1 Hofmann und der Widerspruch von epischem Stil und 'Sein-statt-Spielen'

Der Schriftsteller Hofmann, der bei Lorre – sowohl beim Schauspieler als auch beim Privatmenschen – den Brennpunkt auf Exil als inneren Zustand legt, sieht in vielen Darstellungen Lorres eine „Meta-Figur“³²⁷. Er spiele nicht den Bösen, sondern das Böse an sich, nicht eine Figur, die Angst hat, sondern die „Aggregatzustände“ der Angst.³²⁸ Dabei definiert Hofmann das innere Exil nicht nur als Exilerfahrung, die alle Exilierten dieser Zeit und Umstände machten, sondern er verbindet dieses mit Lorres persönlicher Situation als Außenseiter und Morphiumsüchtiger.³²⁹ Diese Erfahrung würde Lorres Auftritte prägen und ihn als Darsteller der Lebensangst auszeichnen. Hofmann sieht auch teilweise epische Elemente in Lorres Rollen: „Nicht selten steht er einen halben Schritt neben den Rollen, neben den Filmen [...]“³³⁰. Dennoch bezeichnet Hofmann Lorre als authentisch wirkenden Schauspieler und bestätigt somit dessen 'Sein-statt-Spielen'-Methodik: „Kein anderer Schauspieler kann so in unkontrollierte Instinkte eintauchen wie Lorre. Man kann kaum erkennen, daß er spielt.“³³¹

Widersprüche wie diese umgeben Lorre immer wieder: als Schauspieler, als Privatperson, in seinen Figuren. In diesem Fall lässt sich der Widerspruch lockern, wenn man Lorres Darstellungen als mehrdimensional auffasst, das heißt: Es ist möglich, in Lorres Darstellungen sowohl ein Ausleben der Figur zu sehen als auch eine Distanz zur Rolle und deren Kommentierung. Da sich Lorre

³²⁶ u.a. Thomas und Gemünden, teilweise auch Youngkin und Beyer

³²⁷ Vgl. Hofmann S. 30, S. 54

³²⁸ Ebd. S. 61

³²⁹ Vgl. Ebd. S. 60

³³⁰ Ebd. S. 63

³³¹ Ebd. S. 72

durchgehend und vehement für 'Sein-statt-Spielen' aussprach, kann davon ausgegangen werden, dass er diese Methodik in den meisten seiner Filme verfolgte. Eine grundsätzliche Distanz zur Rolle würde diesem Anspruch zuwiderlaufen. Dabei kann die Verwendung von Gestik und Mimik, die von Lorre kontrolliert eingesetzt wurden, um sich auszudrücken, episch oder kommentierend verstanden werden. Die Distanz zur Rolle ist demnach eine unterstellte, da eben diese schauspielerischen Zeichen Lorres als episch gedeutet werden und so auf eine distanzierte Spielweise geschlossen wird.

Was nicht heißt, dass Lorre nicht in einigen Filmen bzw. Phasen der jeweiligen Figur eine distanzierte oder kommentierende Spielweise anwendete. Es ist jedoch notwendig, sich die einzelnen Figuren und Filme genauer anzusehen. Zwischen epischen Elementen in Lorres Schauspiel und seinen zu spielenden Figuren konnte jedoch keine Kontinuität festgestellt werden. Eine These, die am Anfang dieser Arbeit stand, fand sich schließlich nicht bestätigt. Sie besagte, dass Lorre insbesondere bei an sich stereotypen, eindimensionalen Figuren epische Elemente anwendet, um sie so interessanter und mehrdeutiger zu machen. Also in diesen Fällen sein Ideal des Sein-statt-Spielen nicht einhält, da es einhergehen würde mit dem Ausleben von 'lebensfernen' Figuren. Die Figur würde so nicht auf der Ebene der Diegese, sondern auf einer darstellerischen vielschichtig, wenn er dazu innerhalb der Rolle aufgrund des Rahmens des Films (Regisseure, Drehbuch, kurze Auftrittszeit) nicht die Möglichkeit hatte. Wenn dies vielleicht für einzelne Filme zutreffen könnte³³², kann dies bei anderen, vergleichbaren Figuren nicht beobachtet werden.³³³ Umgekehrt tauchen Elemente epischen Spiels in Lorres Figuren auf, die weit davon entfernt sind, flach und stereotyp zu sein.³³⁴ Ebenso deckt sich die These nicht mit Beobachtungen von Autoren, die Lorres Spiel epische Züge attestieren; vor allem in „Crime and Punishment“, „The Beast with Five Fingers“ und „Three Strangers“.³³⁵

³³² „You'll Find Out“ und „My Favorite Brunette“

³³³ etwa „The Chase“, „The Met in Bombay“, „The Cross of Lorraine“, „Invisible Agent“, die „Mr. Moto“-Serie

³³⁴ beispielsweise „Three Strangers“ und „Passage to Marseille“

³³⁵ Vgl. Etwa Hofmann S. 40f, Youngkin (2005) S. 227, Thomas, S. 29, S. 103 und Gemünden, Gerd. Die Masken des Bösen: Peter Lorre im Exil. In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 113

7.5.2 Vielfalt der Stile

Sein Biograph Youngkin sieht Lorre als vielfältigen Schauspieler, der von verschiedenen Richtungen geprägt war und auf verschiedene Stile zurückgreifen konnte: „[...] he behaved like a chameleon, able to adjust himself to any director's style, whether expressionistic, epic, or method. [...] He was in a word, adaptable.“³³⁶ Wie schon 1931, als Lorre gleichzeitig „M“ drehte und im Theater bei Brechts „Mann ist Mann“ auftrat, konnte er schnell und einfach zwischen den Extremen wechseln³³⁷, so Youngkin.

Auch er sieht in einigen von Lorres Filmen epische Elemente („Crime and Punishment“, „Island of Doomed Men“, „Three Strangers“). Zu „Crime and Punishment“ schreibt er, dass Lorre die Arbeit an dem Film sehr ernst nahm: „[...] er sah darin die mögliche Wiederherstellung seines Rufs als Schauspieler. Er hatte alle Freiheiten und lieferte eine bemerkenswerte Darbietung voller psychologischer Seelenqual, und doch brechtisch in ihren einfachen, direkten Gesten.“³³⁸ Hier verbindet sich wieder der 'Sein-statt-Spielen'-Stil mit epischen Gesten, in dem Sinn, dass Lorre seine Figur auslebte und sie Gesten darstellte, die als episch verstanden werden können.

Sarah Thomas postulierte, dass Lorre verschiedene realistische und nicht realistische Stile benutzen würde³³⁹, die er oft innerhalb des Films wechselte, um damit Identifizierung bzw. Distanz des Zusehenden zu seiner Figur zu erreichen.³⁴⁰ Sie sieht vermehrt epische Elemente in Lorres Spiel und meint, dass Lorre in vielen seiner Rollen seine Position als Schauspieler hervorhebt, anstatt in den Figuren aufzugehen.³⁴¹

7.6 Lorres Umgang mit typecasting: 'mehr geben'

Einige AutorInnen (Thomas, Sharp) streiten überhaupt ab, dass Lorre von typecasting betroffen war.³⁴² Dies kann jedoch nur zutreffen, wenn eine sehr enge Definition von typecasting angewendet wird, im Sinne eines festumrissenen Typs, der immer wieder verkörpert wird. Dem Schauspieler Lorre wurde weder in Hollywood eine tatsächliche Vielfalt von Rollen angeboten, noch spielte er in sehr unterschiedlichen Rollen. Ihm sein „Filmschicksal“, wie er es nannte, abzusprechen, bedeutet auch die Tragik dieses Schauspielers nicht anzuerkennen, der sehr unter seinem typecasting gelitten hat und den dieses wahrscheinlich auch schlussendlich gebrochen hat, wie es sein Biograph

³³⁶ Youngkin (2005) S. 130

³³⁷ Vgl. Ebd. S. 164

³³⁸ Youngkin (1998) S. 131

³³⁹ Vgl. Thomas S. 47, S. 64

³⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 48

³⁴¹ Vgl. Ebd. S. 70

³⁴² Vgl. Thomas S. 72 und Sharp S. 35

Youngkin vermuten lässt.

Es gibt viele Aussagen von Lorre selbst über seine Festlegung, die ihm seit „M“ anhaftete, und seinen Kampf dagegen, etwa: „Ever since I came to this country I've been trying to live down my past. That picture 'M' has haunted me everywhere I've gone.“³⁴³ So sagte Lorre über seine Motivation, die Rolle des Mr. Moto anzunehmen: „I made the 'Moto' series purposely. I wanted to get the flavor of *M* out of the cinema plate of the American fan.“³⁴⁴ Es machte Lorre unglücklich, immer wieder Bösewichte, Mörder und Monster zu spielen, wie er es selbst nannte. Wiederholt äußerte er den Wunsch, 'normale' Menschen zu spielen. 1950 sagte Lorre über sein typecasting:

„Ich bin wirklich unschuldig daran, dass ich nunmehr seit Jahren immer wieder Schuldige spielen muss. Dabei bin ich eigentlich in der Hoffnung, einmal andere Rollen zu finden, aus Hollywood nach Europa gekommen; aber man kann seinem Filmschicksal wohl nicht entgehen: der erste englische Film, den ich seit 13 Jahre spiele, ist wieder ein Verbrecher-Film.“³⁴⁵

Immer wieder kann man in Büchern über Lorre lesen, dass er versuchte, mit seinem typecasting umzugehen, und, man könnte auch sagen versuchte dieses zu umgehen, indem er mehr gab als von ihm verlangt wurde³⁴⁶: „Er wehrt sich auf seine Art dagegen, indem er tut, was er immer tut: mehr bieten, als von ihm verlangt wird.“³⁴⁷ Dieses 'mehr geben' bezieht sich auf das Spielen und das Ausstatten seiner Figuren, um sie lebendig und vielschichtig zu machen: „I like to feel that I have really given the picture something, and don't feel that way unless I am completely absorbed in the character.“³⁴⁸ Lorre protestierte so durch seine Verkörperungen gegen flache oder stereotype Figuren. Lorres späterer Agent Lester Salkow sagte in Bezug auf Lorres Involvierung in seine Figuren: „Peter abhorred dullness, [...] if he could amuse or put mystery into anything, he was for that. He was always scheming to squeeze the most out of a scene. He always got away with it.“³⁴⁹ Neben seinen Verbesserungsvorschlägen gab Lorre seinen Figuren 'mehr' und anderes mit als die Rollen verlangten. Youngkin meinte über Lorres Zusatz zu seinen Figuren, der sich oft in kleinen mimischen und gestischen Zeichen zeigte:

„The fear of being wasted motivated Lorre to salt and pepper his bland roles. As the best he could, within the guidelines of the stories, he sabotaged dreary, dead-end parts and brought to them something of himself, some bit of unorthodoxy to fracture the dull uniformity of his situation. A shrug, a frown, or a bounce wrought life from a tired dialogue. Turned corners of the mouth or just a faraway look said that he was listening and reacting. He was full of creative and constructive ideas [...]“³⁵⁰

³⁴³ Lorre, zitiert nach Youngkin (2005) S. 89

³⁴⁴ Lorre, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 142

³⁴⁵ Streit S. 217

³⁴⁶ Neben Hofmann und Youngkin, auch Gemünden S. 117f

³⁴⁷ Hofmann S. 75

³⁴⁸ Lorre, zitiert nach Youngkin (2005) S. 117

³⁴⁹ Lester Salkow, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 408

³⁵⁰ Ebd. S. 404

Dieses 'Mehr', das seine Figuren lebensechter und vielfältiger machte, kann vor allem als Ambivalenz identifiziert werden. Wenn Lorre schon keine (wirkliche) Vielfalt in den ihm angebotenen Figuren erreichen konnte, so konnte er die Rollen, die er spielte, zumindest facettenreich, glaubwürdig und 'menschlich' machen. Indem er sie widersprüchlich und somit auch mehrdeutig anlegte, negierte er platte und flache Bösewichtfiguren. Zwiespalt oder Widersprüchlichkeit ist etwas, das Lorres Figuren zum Großteil ausmacht, nicht nur bei seinen Rollen als Bösewicht.

Es ist nicht einfach zu differenzieren, ob Lorre nun auf den Typ des ambivalenten Bösewichts festgelegt worden ist, oder ob es vor allem sein eigenes Zutun gewesen ist, aus seinen Schurken zwiespältige Figuren zu machen, als Reaktion, als Anknüpfen und als Umgehungsversuch seines typecastings. Wenn man einzelne Figuren aus Lorres Hollywoodfilmkarriere genauer betrachtet (und diejenigen außer Acht lässt, die nur sehr kurze Auftritte haben), so sieht man, dass diese Ambivalenz in vielen Fällen von Lorre selbst kommt. Auch wenn die Figur an sich schon zwiespältig angelegt ist, so ist es Lorre, der dies ausweitet.

Dies zeigt sich etwa in „Arsenic and Old Lace“, „Stranger on the Third Floor“ (siehe Filmanalysen) „Passage to Marseille“ oder „The Man Who Knew Too Much“. Dies ist auch evident in „You'll Find Out“, vor allem durch die Art, wie Lorre die Dualität von tatsächlichen Plänen und äußerem Anschein der Figur betonte. Deutlich zeigt sich das auch bei „Quicksand“, wo Lorres Figur, trotz sehr knapper Präsenzzeit von unter zehn Minuten, eine Figur darstellte, die gebrochen, tiefgründig und tragisch erscheint, obwohl ihre Funktion im Film die eines niederträchtigen Schurken ist. Dass Lorre selbst seine Figuren widersprüchlicher und zwiespältiger machte, lässt sich nicht durchgehend auf alle von Lorres Figuren übertragen. Es trifft jedoch auf sehr viele zu, und zwar unabhängig davon, ob Lorre eine Bösewichtfigur verkörpert oder nicht.

Diese Ambivalenz wurde dann auch in einigen seiner Filme ab 1943, die während seiner Zeit bei Warner Bro. entstanden, aufgegriffen, indem seine Figuren oft schon alleine durch die Funktion, die sie im Film erfüllten, von dieser geprägt waren. Er spielte hier vermehrt Figuren, die im Vorhinein undurchsichtig waren, verdächtig erschienen, und von denen die Zuschauenden lange nicht wussten, auf welcher Seite sie standen.³⁵¹ Auch in der Fachliteratur wird diese Ansicht über Lorre von den Kritikern vertreten, wenn sie schreiben, dass Lorre oftmals nur gebraucht wurde, um dem jeweiligen Film eine mysteriöse Note zu verleihen.³⁵²

³⁵¹ Etwa in „The Verdict“, „Background to Danger“, „Black Angel“ oder auch in „The Conspirators“, „Confidential Agent“ und „Rope of Sand“.

³⁵² Vgl. Youngkin (1998) S.134f

Besagte mysteriöse Note bezieht sich auf die Uneinschätzbarkeit der Figur, also die Tatsache, dass sie schwer einzuordnen und somit an sich ambivalent ist.

Lorres Image und seine Festlegung hatten auch privat einen großen Einfluss auf ihn. Nach eigenen Angaben litt er nicht nur beruflich sehr darunter. 1957 äußerte er sich dazu so: „I have played so many villains through the years, that I have to look in the mirror three times daily to convince myself that I'm still a human being. It wouldn't be half so bad if my roles didn't influence my private life. They do.“³⁵³ Lorre bezeichnete seinen Beruf als Schauspieler immer wieder als „face maker“ – als Grimassenschneider: „Me act? [...] I just make faces! Really, that's all I do. I make lots of faces and they pay me for it.“³⁵⁴ Lorre schien auf diese Weise seine Festlegung auf 'finstere' Rollen abzuwehren, sich darüber lustig zu machen. Wenn auch einige Autoren diese Banalisierung übernehmen und sie auf eine Mehrzahl von Lorres Figuren übertragen, so sah der Schauspieler seine Figuren alles andere als trivial. Der Regisseur Tay Garnett, der mit ihm bei „The Cross of Lorraine“ (1943) zusammenarbeitete, sagte über Lorres 'Grimassenschneiden':

„The other actors used to look at him in wonderment because he always referred to acting as making faces. He'd say, „Well, I'm going down to make some money today. I have to go and make some faces.“ He always said that. Had the desire of self-expression been there, Peter would have been the last one to let anyone know it. He would have been very, very careful to hide it. Peter didn't want anyone to think he took anything seriously. But actually he was a very thoughtful actor [who] gave a great deal of thought to his part, to what his character meant to the overall construction of the story.“³⁵⁵

³⁵³ Lorre, zitiert nach Youngkin (2005) S. 389

³⁵⁴ Lorre, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 260

³⁵⁵ Tay Garnett, zitiert nach Youngkin Ebd. S. 216

8. Konklusion

In der vorliegenden Arbeit wurde der Schauspieler Peter Lorre und seine Typenfestlegung in Hollywood im Zeitraum von 1934 bis 1950 untersucht. Schwerpunkte dieser Arbeit sind Lorres typecasting, also die Praxis, Schauspielende nach Typen zu besetzen, Ambivalenz, die sich als dominant in den meisten Figuren Lorres erwies, sowie Lorres Schauspielkunst. Bezugspunkte sind Lorres Rollen und Figuren; im behandelten Zeitraum spielte Lorre in 48 Kinofilmen.

Hierbei wurde von Lorres Schauspielanfängen im Theater bei Jakob Levi Moreno und Brecht ausgegangen, welche im zweiten Kapitel behandelt wurden. Es wurden einige Elemente herausgearbeitet, die Morenos und Brechts Theater bestimmten und sich als wesentlich für Lorres Spiel in seinen späteren Filmen erwiesen, etwa Improvisation, psychologische Fundierung und Identifikation mit den Figuren bei Moreno und klare Gesten und einen Bruch innerhalb bzw. mit der Figur bei Brecht. Morenos Rollentheorie zeigt Verbindungen zu Lorres (persönlichen)

Vorstellungen von Schauspiel; Lorre suchte nach der Erfüllung in seinem Beruf, nach Abwechslung und strebte in seinem Spiel nach 'echtem menschlichen Leben', das konträr zu einem einengenden Rollenangebot stand. Dies wurde hier im letzten Kapitel wieder aufgegriffen. Im Kapitel über Brecht wurde, neben der künstlerischen Verbundenheit mit Lorre, auch auf die Freundschaft der beiden eingegangen, da sich die beiden Bereiche kaum voneinander trennen lassen. Die Dualität, die dem Schauspieler Lorre eigen war, und die Gespaltenheit seiner Figuren weisen Verbindungen zu Brechts epischem Spiel auf. Es erschien jedoch notwendig, zwischen einem innerlichen Bruch einer dramatischen Figur und einem Bruch auf der Ebene der Darstellung durch einen epischen Stil zu unterscheiden. Es konnte zu dem Schluss gelangt werden, dass Lorre von beiden 'Lehrern' stark beeinflusst worden ist und ein Schauspieler war, der mit gegensätzlichen Methoden arbeiten konnte.

„M“ (D 1931) wurde in dieser Arbeit nicht ausgiebig behandelt, da in der Literatur weiterhin dieser Film alle anderen Lorres zu dominieren scheint. Jedoch ist „M“ als Ausgangspunkt für Lorres weiteres Schaffen im Film essentiell, sodass hier auf Lorres psychologischen Schauspielstil eingegangen wurde. Schließlich war der Schauspieler durch seine authentische Darstellung in den Köpfen der Zusehenden mit dem psychisch kranken, innerlich zerrissenen Kindermörder verbunden worden. Zusätzlich wurde der Film kurz im Kontext des Nationalsozialismus behandelt, weil inhaltlich viele Bezüge bestehen und Lorres Darstellung für spätere Nazi-Propaganda instrumentalisiert wurde. Die Frage, warum „M“ sich als so prägend für Lorres weitere Karriere erwiesen hatte, konnte (unter anderem) mit dem enormen kommerziellen und künstlerischen Erfolg, den der Film auch über die Grenzen Deutschlands hinaus gehabt hatte, beantwortet werden.

Zudem war es Lorres 'erschreckend' authentische Darstellung einer geächteten Figur, die den Schauspieler in der Rezeption mit dem Bild des Kindermörders koppelte. Außerdem erschuf „M“ einen in der Filmgeschichte neuen Tätertyp: eine oberflächlich scheinbar unschuldige Figur mit einem innerlich getriebenen Wesen; eine Charakterisierung, die bis heute oft mit Lorres Figuren assoziiert wird.

Im dritten Kapitel wurde versucht, die konkrete Festlegung Lorres zu bestimmen. Als elementare Erkenntnis konnte festgehalten werden, dass Lorre – obwohl er dieses Image teilweise noch heute hat – kaum Psycho-Mörder wie in „M“ darstellte, also auch nicht auf diesen Typ festgelegt worden ist. Diesen Typ verkörperte er in nur sechs seiner 81 Filmen. Lorre wurde viel allgemeiner auf (ambivalente) Bösewichte und zwielichtige Figuren festgelegt. Selbst eindeutig als Bösewichte sind nur etwa die Hälfte seiner Figuren von 1934 – 1950 einzuordnen. Umgekehrt spielte Lorre in dieser Zeit nur äußerst selten durchwegs positive Figuren, die zu keiner Zeit unter Verdacht standen, Verräter oder Mörder zu sein oder sonst 'böse' oder kriminell waren. Bei genauer Betrachtung ist eine Klassifizierung eines 'Typs', auf den Lorre festgelegt worden ist, schwer möglich, da es sich nicht um einen festen, klar umrissenen Typ handelt. Am präzisesten erscheint es, von einer Rollenfestlegung auf 'dunkle' oder zwielichtige Figuren und von einer Festlegung Lorres auf das Genre des Kriminalfilms zu sprechen. Im weiten Sinne können fast sämtliche von Lorres Filmen dieser Zeit unter dem Begriff Kriminalfilm subsumiert werden. Dies erklärt auch, wieso Lorres Karriere nach 1946 stagnierte, in einer Zeit, in der die Beliebtheit dieses Genres schwand. Lorres Besetzungstradition auf zwielichtige Figuren und Schurken bedeutete auch primär eine Festlegung auf Nebenrollen, da den Protagonisten und Helden des Hollywoodkinos nur in Ausnahmefällen eine 'dunkle' Seite zugestanden wurde. Als wichtige Elemente, die Lorres Figuren auszeichnen, konnten neben Ambivalenz auch Bedrohung, Überlegenheit, Außenseitertum und Melancholie ausgemacht werden.

Die Frage, warum Lorre nicht von seinem typecasting loskam, obwohl er sich sehr darum bemühte, wurde hier unter dem Aspekt der ökonomischen Bedingungen des Studiosystems sowie persönlichkeits-spezifischen Aspekten beleuchtet. Es konnte zum Schluss gelangt werden, dass Lorre, der schauspielern „musste“, wie er selbst sagte, und verschwenderisch mit Geld umging, denkbar schlechte Voraussetzungen mitbrachte, um strategisch gegen ein System der Fremdbestimmung anzukämpfen. Die Frage, ob Lorre eine persönliche Disposition für Bösewichte hatte, wurde aufgeworfen und diskutiert, konnte hier aber nicht beantwortet werden.

Die hier behandelte soziologische Perspektive des typecastings von FilmexilantInnen im Hollywoodkino, wonach das Böse und Fremde der 'alten Welt' zugeschrieben wird, das

Amerikanische hingegen gleichbedeutend mit dem 'Guten' ist, kann auch auf Lorre angewendet werden. Lorre hatte zwar im Gegensatz zu den meisten anderen vor dem NS-Regime Geflohenen keine traditionelle Schauspielausbildung und so keinen expressiven Schauspielstil, der schwer abzulegen gewesen wäre und ihn von vornherein als 'anders' gebrandmarkt hätte. Dennoch kann man Lorre in vielen seiner Hollywoodfilme als outsider, als fremdartigen Schurken sehen, der in Abgrenzung zu einem gesunden und guten Amerika steht. Aspekte der Fremdheit und ausländische Figuren finden sich häufig bei Lorres Rollen, passender scheint es jedoch, Lorres Rollen unter dem Gesichtspunkt des Außenseitertums zu betrachten, welches nicht nur durch seine ausländische Herkunft und seinen Fluchthintergrund erklärt werden kann.

Der Film „Arsenic and Old Lace“ (deutsche Synchronfassungen: „Arsen und Spitzenhäubchen“) zeigt beispielhaft, wie es um Lorres Typ des (ambivalenten) Bösewichts tatsächlich beschaffen sein kann. Wie in vielen Rollen Lorres entspricht seine Figur der Funktion eines Bösewichts nur teilweise. Seine Figur entpuppt sich als zwischen den Fronten schwankend und vielschichtig. Ein weiterer Aspekt, der wesentlich für viele Figuren von Lorre ist, nämlich die Mischung aus komödiantischen, tragischen und 'bösen' Elementen, zeichnet sich in Lorres Figur hier ab. Diese charakteristische Mischung des Schauspielers Lorre wurde zudem im letzten Kapitel, in dem es um Lorres Schauspielstil geht, näher erläutert. Neben der oberflächlichen Komik erweist sich Lorres Dr. Einstein als tragische Figur, die zwar in kriminelle Machenschaften verwickelt ist, dazu jedoch selbst nichts beizutragen scheint, sondern in Abhängigkeit zu einer anderen Figur steht, der sie sich nicht entziehen kann. Durch das Genre der Komödie und durch die parodierende Besetzung Lorres erweist sich der Film eher als Sonderfall in Lorres Filmregister. Einerseits zeigt er Lorre als komödiantischen Schauspieler, andererseits finden sich durch die Parodie eben diese zentralen Muster von Lorres Image und seiner Leinwandfiguren wieder – zumeist mit verkehrtem Vorzeichen. Neben einer tiefen Zwiespältigkeit zeigen sich in der Figur Außenseitertum und Verlorenheit als latent vorhandene Elemente.

Bei „Stranger on the Third Floor“ ist besonders auffallend, dass Lorre einer Mörderfigur, die nur wenig Präsenzzeit im Film hat, eine solche Tiefe und Tragik gibt, und somit dem ganzen Film der Subtext einer verlorenen Existenz innewohnt. Beispielhaft hat sich in der Analyse des Films gezeigt, dass es in der Rezeption möglich ist, Lorres Figur als „irren Killer“ abzustempeln, ebenso wie sich auf die tragische Dimension dieser Figur einzulassen, die durch Lorres psychologische Fundierung möglich wird. Die Tiefe der Figur entsteht vor allem durch kleine Gesten und kurze Umschwünge in der Mimik Lorres, die so der Figur eine Geschichte und ein komplexes Gefühlsleben verleihen. Obwohl Lorre hier wieder eine psychopathische Mörderfigur – wie in „M“

– spielt, zeigt die Analyse, wie unterschiedlich die zwei Figuren voneinander sind. Also dass selbst hier, bei dem gleichen Typ, den Lorre nur scheinbar oft in seiner Karriere verkörperte, sich eine differenzierte Betrachtungsweise lohnt. Weiters finden sich in diesem Film viele der 'typischen' Elemente von Lorres Rollen wieder. Die Aspekte der Bedrohung (bzw. des bedroht werden) und der Überlegenheit (bzw. Unterlegenheit) teilen sich hier, wie in einigen Figuren Lorres, auf, sodass seine Figur gleichzeitig Täter wie Opfer, Jäger wie Gejagter ist.

Sowohl „Stranger on the Third Floor“ als auch „Island of Doomed Men“ zeigen deutlich etwas, das bei vielen Figuren Lorres auffällig ist: der Wechsel von Stimmungen, der sich vor allem in der Mimik niederschlägt. Oft passieren diese Übergänge schnell und pointieren dadurch sein Spiel. Durch die Erkenntnisse in diesen beiden Filmanalysen, wie durch die Betrachtung anderer Filme Lorres konnte darauf geschlossen werden, dass dieses Charakteristikum in Lorres Spiel eher dann betont wird, also diese emotionalen Übergänge häufiger und abrupter passieren, wenn er eine Nebenfigur spielt, die nicht viel Präsenz im Film hat; er verdichtet seinen Ausdruck. Oft halten diese Stimmungen nur Sekundenbruchteile an. Diese Übergänge passieren jedoch nicht grundlos, sondern teilen etwas über den emotionalen Zustand der Figur mit. So verraten sie beispielsweise Absichten und Hintergedanken der Figur (wie in „Island of Doomed Men“), verweisen auf ihr Gefühlsleben oder legen die Geschichte der Figur nahe (wie in „Stranger on the Third Floor“). Oft deuten sie auf eine Ambivalenz der Figur hin. Bei Lorres sind häufig diese kleinen Umschwünge in seinem Gesichtsausdruck, die seiner Figur Tiefe und Vielseitigkeit verleihen, eben indem sie einerseits mehr Informationen zu der Figur liefern, andererseits weil sie als Projektionsfläche dienen können.

„Island of Doomed Men“ kann exemplarisch für die vielen Filme Lorres stehen, die keine künstlerische Anerkennung gefunden haben, und deshalb in theoretischen Diskursen um Lorre fast gänzlich ignoriert werden und meist nur dann erwähnt werden, wenn demonstriert werden soll, wie Lorre von Hollywood 'verschwendet' wurde. Dennoch scheint es eine Besonderheit des Schauspielers Lorre zu sein, auch ohne den Kontext anderer Figuren bzw. Darstellenden und des Filmes überhaupt eine faszinierende Darbietung zu liefern. Lorres Schauspiel ist für sich genommen in vielen Fällen fesselnd für den Betrachtenden und verdient eine theoretische Betrachtung. Lorre spielt in „Island of Doomed Men“ nicht nur eine seiner wenigen Hauptrollen, sondern seine Figur ist auch in einer starken Funktion als Bösewicht zu sehen, was ebenso in seinen Filmen nicht oft der Fall war. Durch diese starke Funktion handelt es sich somit um eine weniger zwiespältige Figur. Dennoch zeigt sich Ambivalenz auch hier, wenn auch vor allem auf subtileren Ebenen. Verletzlichkeit und Menschlichkeit – bei einem sonst kalt berechnenden Despot – findet sich durch

die komplexe Beziehung mit der Ehefrau wieder. Sie entsteht besonders durch die mikro-mimischen Ausdrücke Lorres. Der Film dient auch als Beispiel einer oberflächlichen Rezeption von Lorres Figuren, die sich stärker an seinem Image und seiner Vermarktung orientierte als an den tatsächlichen Figuren.

Im letzten Kapitel lag der Fokus auf Lorres Schauspielstil und dem Umgang mit seinem „Filmschicksal“. Es konnte festgestellt werden, dass Lorre ein sehr vielfältiger Schauspieler war, der ganz unterschiedlichen Stilen und Regisseuren gerecht werden konnte. Er hatte das Ideal einer größtmöglichen psychologischen Genauigkeit und Lebensnähe seiner Figuren, was er mit seiner Sein-statt-Spielen-Methodik umsetzte. Dabei zeigte Lorre Ansätze und Gesten in seinem Spiel, die als episch verstanden werden können. Allerdings sollte aufgrund dessen nicht zwingend auf einen distanzierten Zugang des Schauspielers zur Figur geschlossen werden. Obwohl es Lorre schätzte, in seinem Spiel improvisieren zu können, bereitete er sich akribisch vor, machte sich viele Gedanken zu seinen Figuren und darüber hinaus zum Film. Es war ihm wesentlich, genug Raum für seine eigenen Ausführungen und Überlegungen zur Figur zu haben. Zudem legte er viel Wert auf Teamarbeit und Diskussionen rund um die Figuren und den Film.

Auch wenn Lorre keinen festumrissenen Typ immer wieder verkörperte, bestimmte die Praxis des typecastings dennoch seine Filmkarriere. Trotzdem sollten Lorre und seine Figuren nicht vom Standpunkt aus betrachtet werden, dass das typecasting so vorherrschend für sein „Filmschicksal“ war und er von Hollywood so sehr eingeeignet und limitiert wurde, sodass viele seiner Filme 'schlecht' seien und er wenig interessante und hervorragende Leistungen in seinen Filmen zeigen konnte. Von Lorre geht eine Faszination aus, einerseits trotz und andererseits wegen seines typecastings. Bei ihm muss man genau hinsehen, wie Hofmann sagt: Bei Lorre müsse man „auf die Kleinigkeiten achten, denn es sind keine.“³⁵⁶

In diversen Quellen kann man immer wieder lesen, dass es Lorres Umgang mit seinem „Filmschicksal“ war, 'mehr zu geben' als von ihm verlangt wurde. Dies bezieht sich auf Lorres Spiel und das Ausstatten seiner Figuren, um sie menschlicher und 'lebensechter' zu machen. Auf diese Art konnte Lorre auch durch sein Spiel und seine Figuren gegen sein typecasting ankämpfen. Dieses 'mehr geben' kann mit Ambivalenz benannt werden. In vielen Fällen war es Lorres Zutun aus seinen Schurken zwiespältige, widersprüchliche und faszinierende Figuren zu machen, und selbst wenn eine Zwiespältigkeit bereits in den Figuren selbst angelegt war, war es Lorre, der dies ausweitete und vertiefte, wie auch in den vorgenommenen Filmanalysen gezeigt werden konnte.

³⁵⁶ Hofmann S. 54

9. Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Asper, Helmut. Etwas besseres als den Tod ...: Filmexil in Hollywood: Portraits, Filme, Dokumente. Marburg: Schüren, 2002.

Beck, Calvin Thomas. Heroes of the Horrors. New York and London: Collier books, 1975

Beyer, Friedemann. Peter Lorre: Seine Filme – sein Leben. München: Heyne, 1988.

Birdwell, Michael E. . Das andere Hollywood der dreißiger Jahre: die Kampagne der Warner Bros. gegen die Nazis. Hamburg: Europa Verlag, 2000.

Blum, Heiko R.. Meine zweite Heimat Hollywood: Deutschsprachige Filmkünstler in den USA. Berlin: Henschel Verlag, 2001.

Boldt, Joachim. Aus einem Leben in ein anderes Leben. Berlin: Lit Verlag, 2006. Dissertation

Brecht, Bertolt. Schriften zum Theater 2. 1918 – 1933. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

Buer, Ferdinand (Hg.). Morenos therapeutische Philosophie: zu den Grundideen von Psychodrama und Soziometrie. Opladen: Leske & Budrich, 1999.

Cargnelli, Christian. Aufbruch ins Ungewisse: Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945. Wien: Wespenest, 1993.

Clark, Mark. Stranger on the Third Floor (1940). In: Peter Lorre. Gary J. Svehla, Susan Svehla (Hg). Baltimore: Midnight Marquee Press, 1997 [2005]. S. 92 – 97.

Collins, Cindy Ruth. Casablanca (1942), Passage to Marsaille (1944), The Conspirators (1944). In: Peter Lorre. Gary J. Svehla, Susan Svehla (Hg.). Baltimore: Midnight Marquee Press, 2005. S. 138 – 149

Dyer, Richard. Stars. London: British Film Institute, 1979 [1998].

Eder, Jens. Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren, 2008.

Fangauf, Ulrike. Morneo und das Theater. In: Morenos therapeutische Philosophie: zu den Grundideen von Psychodrama und Soziometrie. Ferdinand Buer (Hg.). Opladen: Leske + Budrich, 1999. S. 95 – 115

Filmlexikon. Liz-Anne Bawden (Hg.) Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.

Fröhlich, Elke (Hg.). Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente. Teil 1. Aufzeichnungen 1924 – 1941. Band 2, 1.1.1931 – 31.12. 1936. München; Saur, 1987.

- Gemünden, Gerd. Die Masken des Bösen: Peter Lorre im Exil. In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 110 – 127
- Greene, Graham. Das Genie des Peter Lorre [1936]. In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 102 – 104.
- Grossmann, Kurt R. Emigration: Geschichte der Hitler-Flüchtlinge 1933 – 1945. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1969.
- Gunning, Tom. The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity. London: British Film Institute, 2000
- Hofmann, Felix / Youngkin, Stephen. Peter Lorre: Portrait des Schauspielers auf der Flucht. München: belleville, 1998.
- Lexikon der Psychologie. Faktum Lexikoninstitut (Hg). München: Bassermann, 1995.
- Jhering, Herbert. Von Reinhardt bis Brecht: Eine Auswahl der Theaterkritiken 1909 – 1932. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1967.
- Kaiser, Claudia. Peter Lorre alias Mr. Murder: Ein Doppelgänger zwischen Europa und Amerika. In: Der Verlorene. Peter Lorre. Michael Farin, Hans Schmid (Hg.). München: belleville, 1996. S. 265 – 280.
- Knopf, Jan. Bertolt Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Koebener, Thomas. Exilfilm. In: Reclams Sachlexikon des Films. Thomas Koebener (Hg.). Stuttgart: Reclam, 2002 [2007 2. Auflage]. S.179 – 182.
- Lang, Fritz. Mein Film „M“ – ein Tatsachenbericht. In: Die Filmwoche Nr. 21 (20.5.1931). Reprint In: Fritz Lang: „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“. Texte und Kontexte. Christoph Bareiter, Urs Büttner (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- Kronenberg, Steven. Island of Doomed Men (1940). In: Peter Lorre. Gary J. Svehla, Susan Svehla (Hg). Baltimore: Midnight Marquee Press, 1997 [2005].
- Lorre, Peter. Auf vier Jahre Rückblick und eine Vorschau. In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit. (Hg.)Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 81 – 82
- Lorre, Peter. Entschuldiget bitte!: Angelegenheit Peter Lorre (László Löwenstein). In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 92 – 95.
- Lyon, James. Bertolt Brecht in Amerika. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Maibohm, Ludwig. Fritz Lang und seine Filme. München: Heyne, 1981. [1990 3. Auflage]
- Marschall, Brigitte. „Ich bin der Mythe“: Von der Stegreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy

Morenos. Wien: Böhlau, 1988.

Mayr, Brigitte. Von Verschwundenen Frauen und Damen auf Banknoten. Peter Lorres Filmdebüt im österreichischen Kino. In: Peter Lorre: Schauspieler in Wien, Berlin und Hollywood. Brigitte Mayr, Michael Omasta (Hg). Wien: Synema, 2014. S. 8 – 12.

Meister, Monika. Lorre und Brecht. In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg.). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 145 – 158

Meyers, Jeffrey. Bogart: Ein Leben in Hollywood. Berlin: Henschel Verlag, 1998.

Moreno, Jakob Levy. Das Stegreiftheater. Potsdam, Kiepenheuer, 1924.

Moreno, Jakob Levy. Gruppenpsychotherapie und Psychodrama: Einleitung in die Theorie und Praxis. Berlin: Thieme, 1959.

Niess, Frank. Schatten auf Hollywood: McCarthy, Bush junior und die Folgen. Köln: PapyRossa Verlag, 2005.

Omasta, Michael / Mayr, Brigitte / Streit, Elisabeth. Vorneweg. In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg.). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 11 -12

Omasta, Michael. Es ist eine Täuschung und fühlt sich an wie Heimat. Passage durch Filme der Vierzigerjahre. In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 128 – 144

Omasta, Michael. Background to Danger: Notizen zum Film Noir gegen die Nazis. In: Schatten.Exil: Europäische Emigranten im Film Noir. Christian Cargnelli, Michael Omasta (Hg.) Wien: Pvs Verleger, 1997. S. 105 – 126.

Patalas, Enno. Sozialgeschichte der Stars. Hamburg: Marion von Schröder Verlag, 1963.

Patalas, Enno. Zwei Wiener in Hollywood, über Kreuz: Lorre als Raskolnikov, Regie von Sternberg. In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 96 – 101

Petzold, H., Schmidt. I. Psychodrama und Theater. In: Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik, Theater und Wirtschaft. Hilarion Petzold (Hg.). Paderborn: Junfermannsche Verlagsbuchhandlung, 1972. S. 13 – 44

Pförtner, Paul. Moreno und das moderne Theater. In: Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik, Theater und Wirtschaft. Hilarion Petzold (Hg.). Paderborn: Junfermannsche Verlagsbuchhandlung, 1972. S. 45 – 61

Pills, Michael. Horror Film Stars. Jefferson: McFarland, 1991.

Schmid, Hans. Unternehmen Babylon oder das Haus des Oberst Winkler. In: Der Verlorene. Peter Lorre. Michael Farin, Hans Schmid (Hg.). München: belleville, 1996. S. 311 – 332.

Sennett, Ted. Masters of Menace: Greenstreet and Lorre. New York: E.p. Dutton, 1979.

Seesslen, Georg. Lorre's Last Love's Labour's Lost. Oder: Vom letzten Sein seines Werdenen. In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 190 – 197.

Sharp, Anne. Walking the Shark: A Peter Lorre Book. Bloomington: Xilbris, 2003.

Steinbauer-Grötsch, Barbara. Die lange Nacht der Schatten: Film noir und Filmexil. Berlin: Bertz, 1997.

Stell, John. Arsenic and Old Lace (1944). In: Peter Lorre. Gary J. Svehla, Susan Svehla (Hg). Baltimore: Midnight Marquee Press, 1997 [2005]. S. 160 – 165.

Streit, Elisabeth. „Anderer Leute Geld zählen ist ein undankbares Geschäft ...“: Peter Lorre in his own Words: eine Collage. In: Peter Lorre: Ein Fremder im Paradies. Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg). Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004. S. 209 – 220.

Taylor, John Russell. Fremde im Paradies: Emigranten in Hollywood 1933 – 1950. Berlin: Goldmann, 1984 [1994].

Thomas, Sarah. Peter Lorre: Face Maker: Stardom and Performance between Hollywood and Europe. New York: Berghahn, 2012.

Töteberg, Michael. Fritz Lang. Hamburg: Rowohlt, 1985. [2000 4.Auflage]

Unger, Corinna R. . Reise ohne Wiederkehr?: Leben im Exil 1933 bis 1945. Darmstadt: Primus, 2009.

Youngkin, Stephen / Bigwood, James / Cabana, Raymond Jr. The Films of Peter Lorre. Secaucus: Citadel, 1981.

Youngkin, Stephen. M – wie Morphium. In: Der Verlorene. Peter Lorre. Michael Farin, Hans Schmid (Hg.). München: belleville, 1996. S. 227 – 239.

Youngkin, Stephen / Hofmann, Felix. Peter Lorre: Portrait des Schauspielers auf der Flucht. München: belleville, 1998.

Youngkin, Stephen. The Lost One: A Life Of Peter Lorre. Lexington: the University Press of Kentucky, 2005.

Filmverzeichnis

Arsenic and Old Lace. R. Frank Capra. B. Julius und Philip Epstein. D. Cary Grant, Raymond Massey, Peter Lorre, Priscilla Lane, Josephine Hull, Jean Adair, John Alexander. Warner Bros.: USA 1944. Fassung: DVD. Warner Home Video, 2004. 113 min.

Island of Doomed Men. R. Charles Barton. B. Robert Andrews. D. Peter Lorre, Rochelle Hudson, Robert Wilcox, Don Beddoe, George E. Stone, Charles Middleton. Columbia: USA 1940. Fassung: DVD. Sony Pictures, 2011. 68 min.

Peter Lorre – Das doppelte Gesicht. R. Harun Farocki. B. Harun Farocki, Felix Hofmann. Deutschland 1984. 59 min. Fassung: DVD [„Der Verlorenen“]. Arthaus: 2007. [Doku]

Stranger on the Third Floor. R. Boris Ingster. B. Frank Partos. D. John McGuire, Margaret Tallichet, Peter Lorre, Elisha Cook Jr. RKO: USA 1940. Fassung DVD. Warner Archive, 2010. 63 min.

10. Anhang

Filmographie Peter Lorre (chronologisch geordnet)

1. Die Verschwundene Frau (Ö 1929)
2. Die Dame auf der Banknote (Ö 1929)
3. M (D 1931) Nero-Film
4. Bomben auf Monte Carlo (D 1931) UFA
5. Die Koffer de Herrn O. F. (D 1931) Tobis
6. Fünf von der Jazzband (D 1932) UFA
7. Schuss im Morgengrauen (D 1932) UFA
8. Der weisse Dämon / Rauschgift (D 1932) UFA
9. F.P.1 antwortet nicht (D 1932) UFA
10. Was Frauen träumen (D 1933) Super-Film
11. Unsichtbare Gegner / Öl ins Feuer (Ö 1933) Pan-film
12. Du haut en Bas (F 1933) Tobis
13. The Man Who Knew Too Much (GB 1934) Gaumont British
14. Mad Love (USA 1935) MGM
15. Crime and Punishment (USA 1935) Columbia
16. Secret Agent (GB 1936) Gaumont British
17. Crack-up (USA 1937) 20th Century-Fox
18. Nancy Steele is missing (USA 1937) 20th Century-Fox
19. Think, Fast Mr. Moto (USA 1937) 20th Century-Fox
20. Lancer Spy (USA 1937) 20th Century-Fox
21. Thank You, Mr. Moto (USA 1937) 20th Century-Fox
22. Mr. Moto's Gamble (USA 1938) 20th Century-Fox

23. Mr. Moto takes a Chance (USA 1938) 20th Century-Fox
24. I'll Give a Million (USA 1938) 20th Century-Fox
25. Mysterious Mr. Moto (USA 1938) 20th Century-Fox
26. Mr. Moto's Last Warning (USA 1939) 20th Century-Fox
27. Mr. Moto in Danger Island (USA 1939) 20th Century-Fox
28. Mr. Moto takes a Vacation (USA 1939) 20th Century-Fox
29. Strange Cargo (USA 1940) MGM
30. I Was an Adventuress (USA 1940) 20th Century-Fox
31. Island of Doomed Men (USA 1940) Columbia
32. Stranger on the Third Floor (USA 1940) RKO
33. You'll Find Out (USA 1940) RKO
34. The Face Behind the Mask (USA 1941) Columbia
35. Mr. District Attorney (USA 1941) Republic
36. They Met in Bombay (USA 1941) MGM
37. The Maltese Falcon (USA 1941) Warner. Bros.
38. All Through the Night (USA 1942) Warner. Bros.
39. Invisible Agent (USA 1942) Universal
40. The Boogie Man Will Get You (USA 1942) Columbia
41. Casablanca (USA 1943) Warner. Bros.
42. The Constant Nymph (USA 1943) Warner. Bros.
43. Background to Danger (USA 1943) Warner. Bros.
44. The Cross of Lorraine (USA 1943) MGM
45. Passage to Marseille (USA 1944) Warner. Bros.
46. The Mask of Dimitrios (USA 1944) Warner. Bros.
47. Arsenic and Old Lace (USA 1944) Warner. Bros.

48. The Conspirators (USA 1944) Warner. Bros.
49. Hollywood Canteen (USA 1944) Warner. Bros.
50. Hotel Berlin (USA 1945) Warner. Bros.
51. Confidential Agent (USA 1945) Warner. Bros.
52. Three Strangers (USA 1946) Warner. Bros.
53. Black Angel (USA 1946) Universal
54. The Chase (USA 1946) Nero-Films / United Artists
55. The Verdict (USA 1946) Warner. Bros.
56. The Beast with Five Fingers (USA 1946) Warner. Bros.
57. My Favorite Brunette (USA 1947) Paramount
58. Casbah (USA 1948) Universal
59. Rope of Sand (USA 1949) Paramount
60. Quicksand (USA 1950) Sam Stiefel Productions / United Artists
61. Double Confession (GB 1950) British Pathé
62. Der Verlorene (D 1951) Arnold Pressburger Filmproduktion
63. Beat the Devil (USA 1954) United Artist
64. 20,000 Leagues Under the Sea (USA 1954) Disney
65. Meet Me in Las Vegas (USA 1956) MGM
66. Congo Crossing (USA 1956) Universal
67. Around the World in 80 Days (USA 1956) United Artists
68. The Buster Keaton Story (USA 1957) Paramount
69. Silk Stockings (USA 1957) MGM
70. The Story of Mankind (USA 1957) Cambridge / Warner. Bros.
71. Hell Ship Mutiny (USA 1957) Republic
72. The Sad Sack (USA 1957) Paramount

73. The Big Circus (USA 1959) Saratoga- Vic Mature /Allied Artists
74. Scent of Mystery (USA 1960) Michel Todd Jr.
75. Voyage to the Bottom of the Sea (USA 1961) 20th Century-Fox
76. Tales of Terror: The Black Cat (USA 1962) AIP
77. Five Weeks in a Balloon (USA 1962) Cambridge / 20th Century-Fox
78. The Raven (USA 1963) AIP
79. The Comedy of Terrors (USA 1964) AIP
80. Muscle Beach Party (USA 1964) AIP
81. The Patsy (USA 1964) Paramount

Abbildungen

Abbildung: 1 – 6: Arsenic and Old Lace. R. Frank Capra. D. Cary Grant, Raymond Massey, Peter Lorre Priscilla Lane, Josephine Hull, Jean Adair, John Alexander. Warner Bros.: USA 1944. Fassung: DVD. Warner Home Video, 2004. 113 min.

Abbildung: 7 – 14: Stranger on the Third Floor. R. Boris Ingster. D. John McGuire, Margaret Tallichet, Peter Lorre, Elisha Cook Jr. RKO: USA 1940. Fassung DVD. Warner Archive, 2010. 63 min.

Abbildung: 15 – 27: Island of Doomed Men. R. Charles Barton. D. Peter Lorre, Rochelle Hudson, Robert Wilcox, Don Beddoe, George E. Stone, Charles Middleton. Columbia: USA 1940. Fassung: DVD. Sony Pictures, 2011. 68 min.



Abb. 1: „Arsenic and Old Lace“ 41:25. „Take it easy Johnny, take it easy.“



Abb. 2: 1:21:05. „Jah, I know that look.“ Mit Raymond Massey.



Abb. 3: 1:25:36. Jonathan öffnet den Koffer mit den Folterinstrumenten.



Abb. 4: 1:26:14. Und sein Schnaps ist leer.



Abb. 5: „Johnny, please.“ „Dr!“ [1:26:37] „All right let's get it over with.“



Abb. 6: 1:29:46. Er hat soeben Jonathan K.O. geschlagen.



Abb. 7: „Stranger on the Third Floor“ 21:52. Kurz nach seinem zweiten Mord.



Abb. 8: 22:07. Er entdeckt den Protagonisten und erstarrt kurz...



Abb. 9: 22:20. Er läuft und bleibt stehen, als der Protagonist stehen bleibt.



*Abb. 10: 57:40. Jane (Margaret Tallichet), stellt ihm nach und fragt:
„Don't you live around here?“*



Abb. 11: 58:08. „They sent you to take me back? [...] The people who lock you up.“



Abb. 12: „How do I know I can trust you? [...] No, they wouldn't send a woman.“ [58:12]



Abb. 13: 1:00:00. Er merkt, dass sie nicht auf seiner Seite ist.



Abb. 14: 1:00:54. Und attackiert sie widerwillig



*Abb. 15: „Island of Doomed Men“ 12:40. Lorre als Mr. Danel
zusammen mit Cort (Charles Middleton). Der autoritäre
Sklavenhalter auf seiner Insel.*



*Abb. 16: 26:17. Er sieht den neu angekommenen Gefangenen nach,
unter ihnen Smith.*



Abb. 17: 28:46. Kurz nachdem ein Gespräch mit seiner Ehefrau endet.



*Abb. 18: Seine letzte Szene: Er erinnert sich an seine besseren Zeiten:
„My wife ... beautiful, so beautiful“. [1:04:38]*



Abb. 19: „And then you came. You touched my wife“ [1:04:49]



Abb. 20: Beispiel für mimische Übergänge:
 „Island of Doomed Men“ (1940) 18:06 - 19:04.

Abb. 20 - 27: Bildausschnitte: Seine Ehefrau will,
 dass er sie mitnimmt, wenn er zum Festland fährt.
 Alle Dialogsätze von Danel (Lorre).



Abb. 21: 18:06



Abb. 22: 18:18. „[...]but
 your acting was always
 unconvincing to me.“



Abb. 23: 18:30.
 „Afraid?“



Abb. 24: 18:35. „[...]a
 man's wife can never
 testify against him.“



Abb. 25: 18:48. „I couldn't
 let you do that.“



Abb. 26: 18:51. „I need
 you here.“



Abb. 27: 19:01 „Remember
 Lorraine?“
 (Ehegelöbnis)

Abstract (Deutsch)

In der vorliegenden Arbeit wurde der Schauspieler Peter Lorre und seine Typenfestlegung in Hollywood im Zeitraum von 1934 bis 1950 untersucht. Diese Arbeit versucht Lorre nicht nur auf den Aspekt des typecastings zu reduzieren, sondern darüber hinaus einen Blick auf den Schauspieler zu werfen. Schwerpunkte wurden neben dem typecasting auf die Ambivalenz von Lorres Figuren und seine Schauspielkunst gelegt. Hierbei wurde neben dem Film „M“, der Lorres Festlegung besiegelte, von Lorres Schauspielanfängen im Theater bei Jakob Levi Moreno sowie bei Bertolt Brecht ausgegangen, die ihn sehr prägten. Lorre zeigt sich als vielfältiger und psychologischer Schauspieler mit der Maxime 'Sein-statt-Spielen'. In der Arbeit konnte festgestellt werden, dass Lorre im behandelten Zeitraum besonders oft ambivalente Bösewichte verkörperte. Er wurde auf 'dunkle' und zwielichtige Figuren und insbesondere auf das Kriminalfilmgenre festgelegt. Als wesentliche Elemente der meisten seiner Figuren kristallisierten sich Ambivalenz, Bedrohung, Überlegenheit, Außenseitertum und Melancholie heraus.

Dennoch verkörperte er nicht vermehrt einen festumrissenen Typen, und bei näherer Betrachtung unterscheiden sich die meisten von Lorres Figuren sehr voneinander. Das Image des psychopathischen Mörders entspricht nur sehr wenigen seiner Figuren. In Lorres persönlichem Umgang mit seinem typecasting zeigt sich, dass Lorre seine Figuren sehr ernst nahm und 'mehr gab', als von ihm verlangt wurde. So stattete er seine Figuren vielfältig aus, um durch sein typecasting bedingte platte, stereotype Figuren zu negieren. In drei Filmanalysen („Arsenic and Old Lace“, „Stranger on the Third Floor“, Island of Doomed Men“) werden Lorres Leistung und Vielfalt als Schauspieler herausgearbeitet, dessen Charakteristik es unter anderem war, durch kleine mimische Veränderungen und Gesten einer Figur Tiefe zu verleihen. Trotz seiner Festlegung zeigt sich, dass er – in vielen Fällen durch sein persönliches Zutun – zumeist vielschichtige und mehrdeutige Figuren spielte.

Abstract (English)

This thesis is about the actor Peter Lorre and his typecasting in Hollywood from 1934 to 1950. Although typecasting was a dominant aspect of Lorre's movie career, this thesis will not reduce Lorre to his typecasting and investigate the actor that he was. The emphasis on this paper, besides his typecasting, is the ambivalence of his characters and his acting. A first focus lays on his beginning as a theatre actor with Jakob Levi Moreno and Bertolt Brecht, who both had a great influence on him. Lorre was a versatile, psychological actor, who sought to understand the characters he played and who followed his axiom „be-instead-of-play”.

Within this paper, it became clear that Lorre played mainly ambivalent villains throughout his Hollywood career from 1934 to 1950. Lorre was typecast to sinister, shifty characters and was especially cast within the crime-movie genre. The major elements of most of his characters are (besides ambivalence): threat, superiority, outsiderism and melancholy. Even though Lorre was certainly typecasted, he hardly played a narrowly defined type. A closer look at his characters reveal that they differ a lot from each other. The image of the psychopathic murderer distinguishes itself a great deal from the roles he actually played. Lorre's personal coping with his typecasting shows that he took his characters seriously and gave more than was expected of him. Lorre made his characters quite different from each other and thus negated his typecasting within his movies. The three film analysis („Arsenic and Old Lace“, „Stranger on the Third Floor“, „Island of Doomed Men“) show Lorre's performance and versatility as an actor, who was able to give his characters depth with slight mimic changes and little gestures. Although Lorre was typecasted, this thesis shows that he played – in many cases on his own account – ambiguous and complex characters.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Julia Eleonore Reischl

Geburtsort: Wien

Bildungsweg

1992 – 1996 Volksschule

1996 – 2000 Schulversuch neue Mittelschule

2000 – 2004 Oberstufenrealgymnasium

2004 – 2015 Universität Wien: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft