

GFL



German as a foreign language

**„Wir sind am Ende. Wir sind da.“ *Der Verlorene* als
unerlöster Nachfolger von Cesare und M**

Blažena Radas, Split

ISSN 1470 – 9570

„Wir sind am Ende. Wir sind da.“ *Der Verlorene* als unerlöster Nachfolger von *Cesare* und *M*

Blažena Radas

Der Verlorene (1951), der einzige Film, in dem Peter Lorre Regie geführt hat, und der Lorres gescheiterten Versuch markiert, an seine frühen Erfolge in Deutschland anzuknüpfen, soll in diesem Aufsatz unter zweierlei Gesichtspunkten analysiert werden: Zum einen bietet es sich an, die Genrekonventionen und die daran gekoppelten Erwartungen des Zuschauers genauer zu betrachten. *Der Verlorene* weist stilistisch Züge des expressionistischen Films auf und Wesensmerkmale des Film Noir, der vom Weimarer Film inspiriert und von europäischen Filmemachern aufgewertet wurde. Zum anderen soll die Erzählstrategie in *Der Verlorene* untersucht werden. Zwar basiert die Geschichte auf einer wahren Begebenheit - Lorre fand nach einem nicht verwirklichten Projekt über Kaspar Hauser einen Zeitungsartikel über einen Lagerarzt, der Selbstmord begangen hatte - doch in der filmischen Umsetzung halten weder Verrat noch Eifersucht als Handlungsmotive für das mehrfache Morden der Figur des Dr. Neumeister stand. *Der Verlorene* weist demnach stilistische Merkmale des Film Noir auf, in der Kontrastbildung, den Schattenwürfen, dem Voice-Over und anderen filmsprachlichen Mitteln, aber die Figur des getriebenen, schweigenden Arztes sperrt sich den Genre- und Erzählkonventionen. An dieser Stelle soll anhand von Siegfried Krakauers psychologischer Filmgeschichtsschreibung *Von Caligari zu Hitler* ein Deutungsversuch des Dr. Neumeister unternommen werden. Krakauer begreift den Film als „Medium, das Gesellschaftliches in wechselnden Graden der Bewusstheit bzw. Blindheit widerspiegelt“ und sieht in Fritz Langs *M Eine Stadt sucht einen Mörder* den von Lorre gespielten Mörder als modernisierten *Cesare*, der sich dem imaginären Caligari selbst unterwirft. Dr. Neumeister soll hier als Weiterentwicklung von *Cesare* und *M* gedacht und die unbewussten Strukturen des *Verlorenen* im Sinne Krakauers analysiert werden.

1. Einführung

2005 erschien Stephen D. Youngkins Biographie *A Life of Peter Lorre – The Lost One*, ein Werk, an dem der Autor seit den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts gearbeitet hatte und das nach Lorres einzigem Film benannt ist, in dem er Regie führte – *Der Verlorene*. Youngkins beschreibt seinen Zugang zu Lorre folgendermaßen:

My idea was to get Lorre outside of the box, or more accurately, the movie frame. I've read celebrity biographies in which the subject's name is mentioned in almost every line, as if they lived in a historical vacuum. I chose to widen those parameters, to place Lorre in various contexts...(Shadrak: 2009).

Peter Lorre soll auch in diesem Artikel in verschiedenen Funktionen und Kontexten dargestellt werden. Er gehörte zu den Stars des expressionistischen Films, die nach Amerika emigrierten und in Hollywood zunächst Erfolge feierten. Als die Rollenangebote im Laufe der Jahre spärlicher wurden, bemühte er sich vergeblich, sein festgeschriebenes Image abzuschütteln und kehrte nach Deutschland zurück, wo er wieder Fuß fassen wollte und dabei scheiterte. Lorre soll außerdem als Teil eines Filmproduktionskollektivs, das von gegenseitigen Abhängigkeiten geprägt war, untersucht werden. *Der Verlorene* kann nur bedingt als Trümmerfilm bezeichnet werden. Die Zeitspanne für diesen Stil wird mit 1946 bis 1949 (vgl. Shandley 2010: 9) sehr eng umgrenzt. Die Handlungsebene des *Verlorenen* konzentriert sich überwiegend auf die Zeit während des Zweiten Weltkrieges, die in Rückblenden und Erinnerungen der Hauptfigur Dr. Rothe bzw. Dr. Neumeister nachgezeichnet wird. Ruinen, „more than just a metaphor or a symbol, it is often an anthropomorphic extension“ (Rentschler 2010: 21), prägen den Film visuell in eher untergeordneter Form. Genau genommen sieht der Zuschauer nur in Rothes Rückblick, am Ende seiner Erzählung eine Trümmerlandschaft (*Der Verlorene* 01:23:15 – 01:29:22), die Rothes Scheintod und neue Identität versinnbildlicht. Um die Vergangenheit abzuschütteln, bedarf es lediglich einer Tafel, auf der der mordende Arzt vor seinen Namen ein Kreuz setzt. Auch Versuche, dem *Verlorenen* durch Vergleiche mit dem Film Noir gerecht zu werden, greifen zu kurz. Einzelne Merkmale des Film Noir sind im *Verlorenen* zu erkennen – die häufig eingesetzte Low-Key-Beleuchtung, das Voice-Over, die pessimistische Weltsicht, die moralische Verkommenheit der Figuren, das Fehlen von Helden etc. Allerdings speist sich der moralische Verfall in Lorres Film aus einer ganz anderen und spezifischen Quelle im Gegensatz zum Film Noir, dessen Antihelden trotz ihrer fragwürdigen Werte Identifikationsmöglichkeiten bieten oder zumindest, wenn auch angeschlagene, Sympathieträger sind.¹ Zudem verfügt *Der Verlorene* über keine femme fatale, ein wesentliches Merkmal des Film Noir und häufig narrativer Katalysator.

Der Zugang zu Lorres *Verlorenem* soll anhand von folgenden zwei Leitfragen bzw. Gesichtspunkten erfolgen:

¹ Vergleiche beispielsweise *Double Indemnity* (1944), den paradigmatischen Film Noir von Billy Wilder, dessen Hauptfigur, der Versicherungsvertreter Walter Neff trotz allem

- Der Verlorene als motivische Fortsetzung in der Reihe Cesare und M, unter Berücksichtigung von Siegfried Kracauers psychologischer Geschichtsschreibung des Films.
- Peter Lorres Biographie, insbesondere sein Schicksal als gescheiterter Rückkehrer nach Deutschland, als paratextuelles Element, das den Diskursraum des Films öffnet.

Kracauers psychologische Geschichtsschreibung, in der insbesondere außerfilmische und psychologische Faktoren eine große Rolle spielen und im Medium Film sichtbar werden, soll hier weiter entwickelt werden. Die Figuren Cesare, M und Dr. Rothe/Neumeister stehen stellvertretend für eine psychologische Disposition, die, mit Kracauer argumentierend, eine nationalsozialistische Regierung ermöglichen. Für die dritte Figur in der Reihe, Dr. Rothe/Neumeister, bietet sich eine paratextuelle Analyse von Lorres Biographie als Fortsetzung von Kracauer an.

Der Verlorene soll mit diesen zwei Leitfragen im Hinblick auf seine Vorläufer und seine weitere geistige und moralische Entwicklung untersucht werden.

2. Kracauers psychologische Geschichtsschreibung des Films

Siegfried Kracauer sieht in den Filmen einer Nation ihre „Mentalität unvermittelter reflektiert“ (Kracauer 1984: 11) als in anderen künstlerischen Medien. Dafür führt er zwei Gründe an. Erstens sind Filme in einen komplexen Produktionsprozess eingebettet, an dem viele Menschen beteiligt sind und der von gegenseitigen Abhängigkeiten geprägt ist. Da in diesem Prozess viele verschiedene und auch heterogene Interessen und Neigungen aufeinander treffen, setzen sich diejenigen Eigenheiten durch, die vielen Menschen gemeinsam sind – auf Kosten individueller Züge. Zweitens ist das Medium Film auf ein Massenpublikum ausgerichtet und unterwirft sich der Befriedigung der Massenbedürfnisse. Dass es dabei zu Verschiebungen kommen kann – Kracauer ist sich durchaus dessen bewusst, dass insbesondere Hollywood-Filme Bedürfnisse erst künstlich schufen und bestehende nicht erfüllten – ist offensichtlich, kann hier jedoch nicht weiter ausgeführt werden. Im Zentrum einer psychologischen Filmanalyse, wie sie Kracauer betreibt, steht die Annahme, dass Filme psychologische Dispositionen reflektieren, „jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewusstseinsdimension erstrecken“ (Kracauer 1984: 12). Mehr noch als andere populäre Medien vermag der Film, so Kracauer, das innere Leben sichtbar zu

sympathisch wirkt. Die „Schuld“, die er auf sich lädt, wird auf die Verführungskunst der *femme fatale* projiziert.

machen. Und diese sichtbare Darstellung wiederum liefert einen Schlüssel zu verborgenen geistigen Prozessen, vergleichbar mit einer Hieroglyphenschrift, die die „eigentliche“ Geschichte hinter der Geschichte erzählt.

Die mit filmischen Mitteln dargestellte Mentalität einer Nation begreift Kracauer nicht als etwas Feststehendes, Unwandelbares. Vielmehr richtet sich sein Augenmerk auf Dispositionen und Tendenzen, die sich in einem Entwicklungsstadium befinden und insbesondere jene Züge und Merkmale, die sich gegenüber anderen durchsetzen. Auf Kracauers Untersuchungsgegenstand angewandt, also die Zeitspanne zwischen den zwei Weltkriegen, werden beispielsweise die Beziehungen der verschiedenen Schichten der Bevölkerung hinterfragt, die Rolle der bürgerlichen Schicht, bzw. der Mittelklasse².

Nationale Merkmale werden häufig eher als Wirkungen als Ursachen bezeichnet. Sie sind also nicht unveränderlich gegeben und führen zu bestimmten gesellschaftlichen Ereignissen, sondern werden von politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten abgeleitet und im Nachhinein als nationale Merkmale definiert. Dem widerspricht Kracauer nicht, er wendet jedoch ein:

Im Verlauf ihrer Geschichte entwickelt jede Nation Dispositionen, die ihre anfänglichen Ursachen überleben und eine ihnen eigene Metamorphose durchmachen. Sie sind nicht einfach von herrschenden äußeren Faktoren abzuleiten, sondern dienen im Gegenteil dazu, Reaktionen auf solche Faktoren zu determinieren (Kracauer 1984: 15).

Kracauer bezieht sich hier auf die Dispositionen, die zwischen 1924 und 1929 zu einer „geistigen Lähmung“ in Deutschland geführt haben. Aufgabe der psychologischen Filmanalyse sei es, diese inneren Dispositionen im Medium aufzudecken und davon ableitend geschichtliche Prozesse und gesellschaftliche Veränderungen besser zu verstehen.

Im vorliegenden Artikel soll Kracauers psychologischer Ansatz für die Filme *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) von Robert Wiene und *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) von Fritz Lang geltend gemacht werden. Kracauer interpretiert *M* als Fortsetzung des schlafwandlerischen mordenden Cesare, und die Autorin dieses Artikels

² Kracauer führt an dieser Stelle die Bedeutung der mittleren Schicht aus, die mit den politischen Bestrebungen der Linken konkurriert. In der Mittelschicht, im bürgerlichen Milieu, sah Kracauer den deutschen Film fest verankert; die meisten Filme handelten von den Problemen und Träumen der Bürgerlichen und boten gleichzeitig eine schnelle filmische Erfüllung der bürgerlichen Wünsche und Sehnsüchte.

schlägt vor, Peter Lorres Dr. Rothe bzw. Neumeister in die Entwicklungslinie einzureihen.

2.1. Cesare und M als Dr. Rothes/Neumeisters Vorläufer

Das Drehbuch zu *Das Cabinet des Dr. Caligari* schrieben Hans Janowitz und Carl Meyer. Als Regisseur war zunächst Fritz Lang vorgesehen, da er jedoch aufgrund anderer Verpflichtungen den Auftrag ablehnen musste, übernahm Robert Wiene die Regiearbeit. *Caligari* steht für den weltweiten Erfolg des deutschen expressionistischen Films wie kaum ein anderer. Er symbolisiert die goldene Zeit des deutschen Films, die schon wenige Jahre später zu Ende gehen sollte. Im Vordergrund der Betrachtung steht hier die Figur des Cesare, des schlafwandlerischen, unschuldig-schuldigen Mörders, der von Dr. Caligari kontrolliert und zur Schau gestellt wird.

Robert Wiene baute die Originalgeschichte in eine Rahmenhandlung ein. Dieser Kunstgriff, der in vielen anderen Filmen dieser Zeit angewandt wurde, diente nicht nur ästhetischen Zwecken, sondern „symbolisierte einen bestimmten Gehalt“ (Kracauer 1984: 74). Der ursprünglich wahnsinnige Dr. Caligari ist im Film das Produkt einer Halluzination und gelangt damit auf eine psychologische Ebene. Kracauer sieht in dieser Abwandlung keineswegs eine Entschärfung oder Verharmlosung, sondern im Gegenteil durch die psychologische Verlagerung eine präzisere Bestandsaufnahme der gesellschaftlichen Entwicklung. Der autoritäre Caligari und die Sehnsucht nach Ordnung im bürgerlichen Milieu werden auf eine unbewusste Ebene verschoben. Die Autoren Mayer und vor allem der pazifistische Janowitz verstanden Cesare in dieser Konstellation als bloßes Instrument, er schlafwandelt und führt Befehle aus. Was Cesare unter anderem kennzeichnet, ist die Tatsache, dass er sich dem Willen seines Herrschers Caligari unterwirft. Dabei gibt es für ihn keine Erlösung, da er nicht zur Verantwortung gezogen werden kann, auch nicht durch den Tod.

Elf Jahre später drehte Fritz Lang seinen ersten Tonfilm, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*. Der Film sollte ursprünglich *Mörder unter uns heißen* und M eine Anlehnung an den Düsseldorfer Kindermörder Kürten sein. Als der Produktionschef, der Parteimitglied der NSDAP war, sich gegen den Titel wehrte, verstand Lang erst, dass die Partei fürchtete, mit den Mördern könnten sie gemeint sein. Lang änderte den Titel daraufhin ab.

Im Kindermörder M und vor allem Lorres Verkörperung als infantilen Kleinbürger schafft Lang eine Figur, die zwar ebenso wie Cesare unter dem Zwang steht zu morden, diesem Zwang jedoch auf ganz andere Art unterworfen ist. Während Cesare Dr. Caligari ausgeliefert ist und sich nicht wehren kann, unterliegt M seinen „eigenen pathologischen Impulsen und ist sich außerdem seiner zwanghaften Unterwerfung voll bewusst“ (Kracauer 1984: 232). Lang stellt dem von Furcht und Wut gezeichneten, auf dem Kerkerboden liegenden Kindermörder eine kalt schweigende Gruppe, das Tribunal, das über ihn richten will, gegenüber und illustriert damit eine Gesellschaft als Produkt der Regression. Insbesondere der Kleinbürger ist, ausgelöst durch äußerliche krisenhafte Prozesse in der Gesellschaft – Massenarbeitslosigkeit, politische Orientierungslosigkeit – einer regressiven Entsublimierung ausgesetzt. Der mühsame Prozess der Kultivierung wird rückgängig gemacht und eine Entfesselung findet statt. M rechtfertigt in der berühmten Kerkerszene seine Verbrechen mit den Worten:

Immer, immer muss ich durch die Straßen gehen und immer spür ich, da ist einer hinter mir her. Das bin ich selber! Und verfolgt mich! Lautlos, aber ich höre es doch. Ja, manchmal ist mir, als ob ich selber hinter mir herliefe! Ich will davon, von mir selber davonlaufen! Aber ich kann nicht! Kann mir nicht entkommen! Muss, muss den Weg gehen, den es mich jagt! Muss rennen! (...) Ich will weg! Ich will weg! Und mit mir rennen die Gespenster (...) Die sind immer da! (...) Nur nicht, wenn ich's tue. (...) Dann weiß ich von nichts mehr. Dann stehe ich vor einem Plakat und lese, was ich getan habe. (...) Das habe ich getan? Aber ich weiß doch von gar nichts! (...) Will nicht! Muss! Will nicht! Muss! (...) Ich kann nicht (...) (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*).

Der Kindermörder wird dem Tribunal nicht ausgeliefert, doch die Hand des Staates, die sich buchstäblich auf M's Schulter legt und ihn damit vor den entfesselten selbsternannten Rächern rettet, bietet nur vordergründig Schutz.

Als ein häufig wiederkehrendes stilistisches Merkmal des expressionistischen Films nennt Kracauer die Vorherrschaft stummer Gegenstände, die das Aufkommen irrationaler Kräfte symbolisieren.³

Sowohl im Entwurf der Figuren als auch in den stilistischen Mitteln lässt sich *Der Verlorene* in eine Reihe mit den Filmen von Wiene und Lang stellen, was im nächsten Kapitel gezeigt werden soll.

³ Außer die irrationalen Kräfte symbolisieren sie auch eine seelische Leere, die künstlich gefüllt wird. Das Vorkommen stummer Gegenstände war auch ein Merkmal der Melodramen von Douglas Sirk, bezeichnenderweise einem deutschen Emigranten, der, wie viele Filmschaffende, nach Amerika ausgewandert war.

3. Peter Lorre M und seine Biographie als Paratexte zum *Verlorenen*

In einem Gespräch nach der Vorführung von *Der Verlorene* erklärt Lorre die Figur des Dr. Neumeister folgendermaßen:

Es gibt lediglich einen Arzt, der neurotisch und zum Mörder wird, weil das Chaos einer unglücklichen Epoche sein inneres Gleichgewicht zerstört hat. Selbstverständlich wollte ich das politische und soziologische Thema nicht direkt behandeln; ich habe es eher indirekt getan, habe Figuren und Situationen behutsam kadriert, ohne den Eindruck zu erwecken, wütend die Täter anzugreifen (Omasta 2004: 181).

Lorre hält sich zum Teil an die wahre Begebenheit, weicht jedoch in einem entscheidenden Punkt ab, auf den an anderer Stelle näher eingegangen werden soll: dem Mordmotiv.

Ein Aspekt, der für das Verständnis dieses Films eine erhebliche Rolle spielt, ist der Paratext, zu dem hier auch das Starimage von Lorre gezählt werden soll. Den Begriff des Paratextes hat Gérard Genette geprägt, wobei er sich allerdings in erster Linie auf Paratexte literarischer Werke bezieht.

Der Paratext existiert genau genommen nicht, man entschließt sich vielmehr dazu, aus Gründen der Methode und Effizienz oder, wenn man so will, der Rentabilität von einer bestimmten Zahl von Gepflogenheiten und Wirkungen in diesen Begriffen zu sprechen. Die Frage lautet also nicht, ob die Anmerkungen zum Paratext gehören oder nicht, sondern ob es von Vorteil und Relevanz ist oder nicht, sie als solchen zu betrachten (Genette 2001: 327).

Genettes Untersuchungen zu Paratexten lassen sich auch auf das Medium Film anwenden. Konkret kann eine Vielzahl von Elementen zum filmischen Paratext gezählt werden: Filmwerbung, Kritik, Plakat, Vorspann, Aushangbild, Zwischentitel, Interviews und andere Texte über den Film oder mitwirkenden Schauspieler, Gestaltung der DVD, Trailer usw. In der neueren Zeit ist der Film strukturell stark vom Paratext geprägt, da dieser häufig parallel und in manchen Fällen vor der Filmvorführung entsteht. So wird zum Beispiel über die Besonderheit der Produktionsbedingungen berichtet oder über die Rollenvergabe. Regisseure äußern sich in Interviews über ihre Projekte und wecken dadurch das Interesse des Publikums und lenken seine Erwartungshaltung.

Peter Lorre hatte 1931 als Kindermörder M Weltruhm erlangt. Seine überzeugende Darstellung des Triebtäters brachte ihm in Hollywood viele lukrative Rollen ein.⁴ Privat musste er jedoch einige Rückschläge hinnehmen. Sein verschwenderischer Lebensstil zwang ihn, auch minderwertige Rollen anzunehmen und als sein Drogenkonsum

bekannt wurde, musste er ins Gefängnis. In der Mc Carthy Ära geriet er unter Verdacht, Kommunist zu sein, was zur Folge hatte, dass ihm immer weniger Rollen angeboten wurden. Im Winter 1949/50 reiste er schließlich nach Deutschland, in der Hoffnung, sich dort einen lang gehegten Traum zu erfüllen – Regie zu führen. Eine Zeitungsnotiz über den mysteriösen Selbstmord eines Lagerarztes weckte Lorres Interesse. Der Arzt Dr. Carl R. hatte sich vor einen Zug geworfen und zuvor einen Heilgehilfen, den früheren Chemiker Hannes R. aus Kattowitz mit einem Bauchschuss lebensgefährlich verletzt. Die Kriminalpolizei war davon ausgegangen, dass es sich bei beiden um Flüchtlinge mit falschen Papieren gehandelt habe.

Das Thema einer ungesühnten individuellen Schuld innerhalb der nationalsozialistischen Großverbrechen und die ausweglose Gebundenheit an das Schicksal des Anderen faszinierte Lorre (Fuchs 2004: 168).

Mit dem Filmprojekt wollte Lorre zwar nicht unbedingt eine endgültige Rückkehr nach Deutschland erreichen, doch erhoffte er sich einen künstlerischen Durchbruch als Regisseur. Er beteiligte sich am Drehbuch und spielte die Hauptrolle. Weder der Schauspieler Lorre, noch die von ihm so genial verkörperte Figur des Kindermörders M waren aber wegzudenken und prägten die Rezeption des *Verlorenen* mit. In einer Sequenz wird im *Verlorenen* direkt auf den Kindermörder angespielt, es handelt sich hierbei um ein Zitat der Spiegelszene in *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*: In der Rückblende sehen wir Dr. Rothe allein in seinem Arbeitszimmer stehen. Kurz zuvor hatte er von Dr. Winkler erfahren, dass seine Verlobte Inge Hermann Forschungsergebnisse an die Briten weitergeleitet und mit seinem Kollegen Hösch eine Affäre gehabt hat. Höschs und Winklers Stimmen raten Rothe aus dem Off, sich keine Illusionen zu machen und sich von der untreuen Inge zu trennen. Rothe raucht nachdenklich und sichtlich erschüttert, dreht sich zum Spiegel, fasst sich an die Stirn. Höschs Stimme aus dem Off wiederholt eindringlich und laut: „Da gibt es nur eins. Schluss machen! Einfach Schluss machen!“ (27:07 – 27:11) Rothe nimmt die Hand von der Stirn und entdeckt entsetzt, dass sie blutverschmiert ist. M hatte beim Blick in den Spiegel noch kindlich unbeholfen Grimassen geschnitten und dabei erfolglos versucht, seinen eigenen Zwängen zu entkommen. Rothe wischt das Blut schnell mit einem Tuch ab. Die mit lauter greller Musik untermalte Erkenntnisszene vor dem Spiegel findet vor der Ermordung von Inge statt, und während M noch erschrocken reagiert, richtet sich

⁴ Unter anderem drehte er mit Bogart *Die Spur des Falken* (1941) und *Casablanca* (1942), um nur einige zu nennen.

Rothe schnell in einem Zustand des müden, hoffnungslosen, später auch sarkastischen Einverständnisses ein. Diesen Zustand kann er nur so lange aufrechterhalten, bis er seinem ehemaligen Kollegen und Mitwisser Hösch alias Novak wieder begegnet. Die Begegnung mit Hösch, die Rothe bezeichnenderweise nicht als zufällig empfindet, bedeutet für Rothe eine endgültige Auseinandersetzung mit seiner ungesühnten Schuld.

4. Die innere Trümmerlandschaft im *Verlorenen*

Die Rezeption des *Verlorenen* war in Deutschland verhalten. DER TAGESSPIEGEL verwies auf die „gefährliche Unmoral“ (Fuchs 2004: 172) der Geschichte und bemängelte die innere Verlogenheit der Figuren (ebenda), DIE ZEIT kritisierte das Fehlen von etwas mehr Herz und Temperament (ebenda). Der Film lief nur zehn Tage im Programm und wurde dann abgesetzt. Im Gegensatz zu den meisten Kritikern war Harun Farocki von der filmischen Atmosphäre jedoch beeindruckt:

Kaum ein Film hat den Faschismus so genau vorgezeichnet wie *M*, und kaum ein Film hat den Faschismus so genau nachgezeichnet wie *Der Verlorene* (ebenda.).

Der Verlorene, ein Titel, der erst nach verschiedenen anderen Varianten gewählt wurde, ist, wenn man ihn mit *M* in einen Kontext setzt, ein Verlorener im Sinne einer verweigerten Erlösung. Er ist ein Schuldiger, der Sühne sucht, die ihm nicht gewährt wird. Im Gegenteil, er stößt überall auf Verständnis.

Beispielsweise bei der Mutter seiner Verlobten, die sich hauptsächlich darum sorgt, dass die Katze Milch bekommt und die nicht wahrhaben will, dass er der Mörder ihrer Tochter ist.

Oder bei Hösch, der Rothes Gegenpart verkörpert und in der Lage ist, seine Vergangenheit zu verdrängen und sich der neuen Situation anzupassen. Laut polternd vergewissert er sich bei Rothe, dass man „rechtzeitig zur Seite springen müsse“. Hösch wird in weiten Teilen des Films beim Essen dargestellt, er isst und trinkt mit großem Appetit, einem Zeichen von Vitalität, etwas, was Rothe längst abhanden gekommen ist. In einer Sequenz (13:18) sieht man in einem symmetrisch aufgeteilten Bild auf der linken Seite den stehenden Rothe, der, immer rauchend, mit einer Hand in der Hosentasche monologisiert, während Hösch am Kneipentisch sitzt und isst. Der Hintergrund in der linken Bildhälfte ist karg, wohingegen der Hintergrund rechts, in dem sich Hösch befindet, ausgefüllt ist mit vielen Gegenständen. Die Präsenz der stummen Gegenstände deutet auf das Aufkommen der Irrationalität hin, so Kracauer.

Das Zuviel an Dingen, die emsige Bereitschaft am Leben teilzuhaben, die Hösch an den Tag legt, seine unnatürlich laute Stimme, seine Phrasenhaftigkeit, stehen im Kontrast zum leisen Rothe, dessen Entschluss gereift ist und der an der Blindheit und Ignoranz seiner Umgebung schließlich zerbricht. Nur für einen kurzen Moment hat Rothe die Hoffnung, bei Hösch einen Funken Menschlichkeit zu erkennen. Als sie sich zum ersten Mal in Rothes Arbeitszimmer unterhalten und Hösch erschrickt, weil jemand an die Fensterscheibe klopft, wiederholt Rothe mehrere Male: „Sie haben Angst.“ (11:30) „Wissen Sie, dass Sie mir richtig sympathisch sind, seit ich weiß, dass Sie Angst haben?“ (11:32) Hösch wehrt ab, er will nicht als ängstlicher Mensch dastehen, er sieht sich auf der Seite der Überlebenden.

In der Kneipe, in der wir die Geschichte Rothes in einer Rückblende erfahren, erzählt Rothe mit einigen wenigen Unterbrechungen von Hösch. Gegen Ende des Rückblicks, als Rothe seine Morde gestanden hat und sich, wieder in der Gegenwart, an Hösch wendet, muss er feststellen, dass dieser seine Beichte verschlafen hat – symptomatisch für die wegschauende und nicht zuhörende Nachkriegsgesellschaft. „Aufwachen!“ schreit Rothe den schlafenden Hösch an. „Aufwachen, aufwachen, Sie Schweinskerl, Sie! Sie können noch lange genug schlafen!“ (1:11:34) Auch der Wirt ist eingeschlafen, niemand will von Rothes Schuld etwas wissen.

Die einzigen Figuren, zu denen Rothe eine ehrliche, wenn auch keine enge, Beziehung aufbauen kann, sind ein „etwas verrücktes“ Mädchen, das ihm jeden Abend einen Becher Ziegenmilch ans Fenster stellt und ein Hund, den Rothe als guten und anständigen Kerl bezeichnet. Andere Beziehungen sind für ihn nicht möglich.

Wie in den meisten Trümmerfilmen wird im *Verlorenen* der Nationalsozialismus nur indirekt dargestellt. Für den heutigen Betrachter ist das ein wenig befriedigender Umgang mit der Vergangenheit (Shandley 2010: 278). Die Bestandsaufnahme, die das Leiden nach dem Krieg in den Vordergrund stellt und die dabei visuell von den tatsächlichen und symbolischen Trümmern dominiert ist, wird im *Verlorenen* ganz nach innen verlagert. Lorres Verlorener ist in mehrfacher Hinsicht verloren. Die in Cesare angelegte und in M weiter entwickelte psychische Disposition ist in der Figur des Dr. Rothe bzw. Dr. Neumeister am Endpunkt angelangt. Während Cesare unbewusst mordete und M seinen Trieben unterlag, ist das Motiv bei Rothe auf den ersten Blick nicht erkennbar. Weder kann von Eifersucht ausgegangen werden, noch von einem politischen Motiv. Der Film gibt keine Hinweise auf eine innige Liebesbeziehung zu

Inge Hermann, und Rothe scheint auch kein Karrierist zu sein, dem viel an seiner Forschung liegt. Dass er für die Nationalsozialisten arbeitet, nimmt er lediglich zur Kenntnis. Die Morde werden alle mit einer ausgedrückten Zigarette eingeleitet, sein Gesicht spiegelt dabei kaum Erregung, höchstens einen matten Abglanz von Wahnsinn wider. Im Nachhinein weiß er selbst nicht mehr genau, warum er gemordet hat: „Ich hatte es nicht tun wollen, und ich hatte es doch getan.“ (01:08:33) Als Lustmörder ist Rothe wenig glaubwürdig. Der erste Mord wird durch den doppelten Verrat seiner Verlobten Inge ausgelöst, einer Liebes- und Spionage-Affäre, was darauf hindeutet, dass Lust allein als Mordmotiv nicht ausreichend war. Für die weiteren Morde und Mordversuche sind die vordergründigen Motive noch dürftiger. Vielmehr scheint es, dass sich seine potenziellen Opfer bereitwillig ausliefern. Die liebeshungrige Soldatenfrau mit Fuchspelz, der er im Zug begegnet, bietet sich Rothe geradezu aufdringlich an und selbst Inge Hermann scheint mit ihrem Verrat eher gegen die bedrückend und blind sanftmütige Mutter rebellieren und ein Zeichen der eigenen Vitalität setzen zu wollen. Zu unbeteiligt ist Rothes Morden, als dass man es narrativ im klassischen Sinne begründen könnte.

Durch den intertextuellen Bezug zu *M*, mit dem Schauspieler und Exilanten Lorre in Brückenfunktion, knüpft *Der Verlorene* an die Reihe seiner Vorgänger an. Sein Morden ist demnach außerhalb des Films begründet. Im Vordergrund steht die fehlende Erlösung des Dr. Rothe, der vergeblich versucht, seine Schuld zu sühnen. Stattdessen stößt er auf Verharmlosung – „bei so vielen Morden fällt einer mehr nicht auf“, beschwichtigt Winkler. Alle sehen weg oder schlafen. Seine Patienten kennen ihn nur als Dr. Rothe und empfinden Dankbarkeit. Selbst seine neue Identität, für die er nur vor dem Namen des Dr. Rothe auf einer Tafel mit Kreide ein Kreuz malen musste, war einfach zu erlangen. „So war Dr. Rothe tot, ohne gestorben zu sein. Damals war es ja noch ein Kinderspiel, Papiere zu bekommen. So wurde ich also Dr. Neumeister.“ (01:29:37) Und später heißt es: „Ich hab’ vielleicht auch geglaubt, dass alles Vergangene begraben sei unter den Trümmern der Magdalenenstraße, bis Sie dann heute Nachmittag hier aufgetaucht sind.“ Die Begegnung mit Hösch schließlich lässt nur eine Lösung zu: das Eingeständnis des Scheiterns, der Unmöglichkeit weiter zu leben, ohne zur Rechenschaft gezogen zu werden. In diesem Schlussdialog, der in der Schuss-Gegenschuss-Technik dargestellt ist, sehen wir den lauten Hösch wieder umringt von vielen stummen Gegenständen, die seine falsche Lebendigkeit entlarven, während

Rothe vor einer einfachen Bretterwand sitzt – ein Symbol dafür, dass sein Entschluss gereift ist und er sich an nichts mehr festzuhalten braucht. Rothe bleibt nur der Selbstmord, da er eingesehen hat, dass er für seine Schuld weder zur Verantwortung gezogen werden wird, noch die erlösende Sühne finden kann.

Filmographie

- Lang, Fritz (1931) *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* [DVD]. 117 Min. Deutschland: Nero Film AG.
- Lorre, Peter (1951) *Der Verlorene* [DVD]. 93 Min. Deutschland: Arnold Pressburger Filmproduktion.
- Wiene, Robert (1920) *Das Cabinet des Dr. Caligari* [DVD]. 74 Min. Deutschland: Decla-Film-Ges. Holz & Co.
- Wilder, Billy (1944) *Double Indemnity* [DVD]. 107 Min. USA: Paramount Pictures.

Bibliographie

- Bordwell, David ; Staiger, Janet ; Thompson Kristin (1996) *The classical Hollywood Cinema. Film style and mode of production to 1960*. London: Routledge.
- Böhnke, Alexander (2007) *Paratexte des Films: Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: transcript.
- Fuchs, Christoph (2004) Dr. Rothe trifft Dr. Holl. Entstehung und Rezeption der einzigen Regiearbeit Peter Lorres. In: Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Streit, Elisabeth (Hrsg.) *Peter Lorre. Ein Fremder im Paradies*. Wien: Zsolnay.
- Genette, Gérard (2003) *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Gwózdź, Andrzej (Hrsg.) (2009) *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte*. Marburg: Schüren.
- Kracauer, Siegfried (1984) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Lueken, Verena (2007) Ein Radikaler kehrt heim. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Nr. 266, 15.11.2007, S. 45.
- Rentschler, Eric (2010) The Place of Rubble in the Trümmerfilm. In: David Bathrick; Andreas Huyssen; Anson Rabinbach (Hrsg.) *New German Critique*. Ithaca, New York: Duke University Press, 9-30.
- Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Streit Elisabeth (Hrsg.) (2004) *Peter Lorre. Ein Fremder im Paradies*. Wien: Paul Zsolnay.
- Shadrak, Herbert (2009) Peter Lorre: The lost one is found – An interview with Stephen D. Youngkin, author of “The Lost One – A Life of Peter Lorre”. In: *Cinema Retro*. <http://www.cinemaretro.com/index.php?/archives/3113-PETER-LORRE-THE-LOST-ONE-IS-FOUND-AN-INTERVIEW-WITH-STEPHEN-D.-YOUNGKIN,-AUTHOR-OF-THE-LOST-ONE-A-LIFE-OF-PETER-LORRE.html> [4.4.2009].
- Shandley, Robert R. (2010) *Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit*. Berlin: Parthas.

Kurzbiographie

Blažena Radas hat in Heidelberg Germanistik und Slavistik studiert, ist Literaturübersetzerin und unterrichtet, nach einer Lehrtätigkeit an der London Metropolitan University von 2001 bis 2007, seit 2011 an der Kunstakademie in Split/Kroatien, Geschichte und Theorie des Films und befasst sich mit Einsatzmöglichkeiten des Films im DaF-Unterricht. Verschiedene Artikel zum Einsatz von Filmen im DaF-Unterricht, z.B. 2009 *Filme im DAF-Unterricht als Vermittler von interkulturellen Kompetenzen. Am Beispiel „Barfuss“ von Til Schweiger* und 2008 *Das Leben der Anderen – Ein Didaktisierungsvorschlag*.

Schlagwörter

Trümmerfilm, Weimarer Kino, Film Noir, Peter Lorre