

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 372

Artikel: Fragile Gemeinschaft : Leo McCarey und seine Filme
Autor: Bronfen, Elisabeth
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862974>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

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

Fragile Gemeinschaft

Elisabeth Bronfen

Elisabeth Bronfen ist Kultur- und Literaturwissenschaftlerin, Professorin an der Universität Zürich und Autorin. Zuletzt sind von ihr Bücher zu visueller Kultur und Serialität, zur Regisseurin Ida Lupino sowie zu Hollywood und dem Projekt Amerika erschienen. www.bronfen.info

Leo McCarey und
seine Filme

Mit Leo McCarey widmet das Filmfestival von Locarno seine Retrospektive einem Regisseur, der in den unterschiedlichsten Genres brillierte. Ob absurder Slapstick oder herzzerreissendes Melodrama, romantische Komödie oder politische Propaganda – das heterogene Werk kreist immer wieder um ein grosses Thema: Wie Verbundenheit gelingen kann, auch in unsicheren Zeiten.

Wir schreiben das Jahr 1933. Roosevelt ist gerade Präsident der Vereinigten Staaten geworden und hat sowohl die Weichen für seinen New Deal gestellt als auch der Prohibition ein Ende gesetzt. Im Kino hingegen zettelt im selben Jahr *Groucho Marx* in der Rolle des närrischen Tyrannen Rufus T. Firefly einen Krieg gegen das Fantasieland Sylvania an. Mehr als ein halbes Jahrhundert später bleibt *Duck Soup* von Leo McCarey immer noch eine erstaunliche Kriegssatire, wird doch die Schlacht, in der die verrückte Story mündet, als reiner Slapstick inszeniert. In dem Hof, in dem Groucho seine Kommandozentrale eingerichtet hat, fliegt eine Bombe durch ein Fenster hinein und durch das gegenüberliegende wieder hinaus. Das riesige Loch, das sie in der Wand hinterlässt, nutzt Groucho, um lustvoll auf die Soldaten draussen zu schießen, bis einer seiner Offiziere ihn darauf hinweist: «You're shooting your own men.»

Ewig der kindliche Fremdkörper, trägt *Harpo* die gesamte Szene hindurch eine an den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg erinnernde Uniform, samt dem mit Federn geschmückten Dreispitz. Harpo wird in einer Abstellkammer voller Dynamitstangen landen, die eine nach der anderen losgehen. Das karnevaleske Feuerwerk dieser Schlachtszene lebt aber auch davon, dass Groucho seinerseits unentwegt die Kleidung wechselt: Während alle seine Männer mit den für den Ersten Weltkrieg charakteristischen Stahlhelmen ausgestattet sind, legt er mal die Uniform eines Offiziers der Union Army an, dann die der Konföderierten. Dann erscheint

er als Krieger der Indian Wars und schliesslich mit der berühmten Mütze des Abenteurers Daniel Boone auf dem Kopf, als ginge es darum, an die Widerstandskraft der Frontiersmen zu erinnern. Leichtfüssig wird somit auch ein Festzug jener militärischen Einsätze aufgerufen, die in das Selbstverständnis der amerikanischen Nation der Dreissigerjahre unweigerlich miteingewoben sind.

Die anarchische Absurdität dieser Filmschlacht ist dabei als böser Kommentar zum Ersten Weltkrieg zu verstehen und findet in einer fulminanten Montagesequenz ihren Höhepunkt: Aus dem Funkgerät verkündet plötzlich eine Stimme: «Help is on the way.» Im Sekundentakt lösen sich alsdann im Filmbild Feuerwehrautos, motorisierte Polizisten, olympische Marathonläufer, Ruderer und Schwimmer und schliesslich – um den Witz auf die Spitze zu treiben – Elefanten, Affen und Delfine ab. Sie alle treten zur Rettung an; eine totale Mobilmachung. Dann aber lässt Leo McCarey alles in einer Obstschlacht enden, in der die Marx Brothers ihre reiche Gönnerin Mrs. Teasdale mit Früchten bewerfen, weil sie die Nationalhymne angestimmt hatte.

Ein Jahr später wird in Hollywood die Bestimmungen der freiwilligen Selbstzensur, der sogenannte Hays Code in Kraft treten, und eine solch ungehemmte Inszenierung unbeschwerter Zerstörungslust wird so nicht mehr zu sehen sein. Dennoch kann sich Leo McCarey die nächsten zehn Jahre hindurch als einer der beliebtesten Regisseure von Komödien und Melodramen behaupten. Dabei muss man, um den besonderen Charme seiner Filme zu verstehen, seine Wurzeln im Slapstick immer bedenken.

Komik und Gemeinschaft

McCarey, ehemals Rechtsanwalt, Minenbesitzer und Songwriter, war 1923 vom Produzenten Hal Roach zuerst als Gagschreiber engagiert worden. Bald zum Vizepräsidenten der Roach-Studios avanciert, schrieb er Drehbücher für *Charley Chase* und rühmte sich damit, das Komikerpaar *Laurel & Hardy* zusammengeführt zu haben. Bei deren Filmen *Liberty* und *Wrong Again* führte er auch Regie. War sein Gespür für Komik massgeblich der Grund für seinen frühen Erfolg, konnte er sowohl diese Begabung als auch seinen Hang zur Improvisation und seine Freude an den Tücken des alltäglichen Lebens glücklich in den Tonfilm übertragen.

Bald zeigt sich aber mit *Belle of the Nineties* von 1934 auch ein weiteres Anliegen, das McCarey bis zum Ende seiner Karriere verfolgen wird: So sehr er sein Publikum unterhalten wollte, so sehr ging es ihm auch darum, die besonderen Möglichkeiten des filmischen Mediums einzusetzen, um über geteilte Emotionen eine zivile Verbundenheit zu erzeugen. In der Gesangsnummer «My Old Flame» steht *Mae West* nachts auf dem Balkon ihres Etablissements in New Orleans und blickt, während sie ihr Lied vorträgt, hinunter auf ein sogenanntes *prayer meeting*, an dem auch ihre von der farbigen Schauspielerin *Libby Taylor* gespielte Zofe teilnimmt. Zuerst bieten die afroamerikanischen

Sänger und Sängerinnen, die mit ihren winkenden Armen das Spiritual gestisch untermalen, nur den musikalischen Hintergrund. Noch sind es zwei parallele Bühnen. Dann aber mündet der Gesang in eine Montagesequenz, die Mae West visuell mit den anderen Musikern und Musikerinnen verbindet: Zunächst wird Mae Wests Gesicht noch eingerahmt von deren Silhouetten. Dann aber wird das Close-up des weissen Stars überblendet und verschwindet in einer Reihe von hintereinander montierten Grossaufnahmen der Schwarzen. Die vereinende Kraft des Gesangs bildet eine affektive Gemeinschaft über die Rassentrennung hinweg, zumindest auf der Kinoleinwand.

Die Opfer des amerikanischen Optimismus

Jean Renoir hat von McCarey behauptet, niemand in Hollywood hätte Menschen besser verstanden als er. Besonders augenscheinlich zeigt sich diese Einfühlungskraft in den beiden Filmen, die 1937 ins Kino kommen. Als Motto für *Make Way for Tomorrow* gilt der Hinweis, die schmerzhafte Kluft zwischen den Alten und den Jungen könne nur durch das Gebot eines sehr weisen Mannes überbrückt werden: «Halte deinen Vater und deine Mutter in Ehren.» Worauf dieses grausam rührende Melodrama allerdings unseren Blick lenkt, sind die traurigen Umstände, die es oft verunmöglichen, diese Weisung einzuhalten. Im Zentrum steht das Schicksal des alten Ehepaars Cooper. Aus finanzieller Not muss es sein Familienhaus aufgeben und, voneinander getrennt, vorübergehend zu ihren Kindern ziehen: Lucy zur Familie in Manhattan, Barkley zu der in einer nahe liegenden Kleinstadt. Anfänglich meinen es zwar alle gut mit den Alten, und dennoch will keiner sein Leben den veränderten Umständen entsprechend umstellen. Allein schon die Notwendigkeit, genug Geld zu verdienen, um ihren bürgerlichen Lebensstil aufrechtzuerhalten, verbietet es den Kindern, allzu viel Geduld für die doch sehr schrulligen Eltern aufzubringen. Für sie hat es ganz buchstäblich im Alltagsleben der Jungen keinen Platz. McCarey wirft einen ernüchternden Blick auf die Kollateralschäden jenes vorwärtsgewandten Blickes, der so typisch ist für das amerikanische Selbstverständnis und demzufolge all diejenigen auf der Strecke bleiben müssen, die nicht am Streben nach Wohlstand mithalten können.

Dass für diesen blinden Optimismus eine Opferbereitschaft vonseiten der Mutter gefordert wird, ist in der Gattung des Melodramas durchaus nicht ungewöhnlich. In King Vidors *Stella Dallas* beispielsweise, der im gleichen Jahr wie *Make Way for Tomorrow* ins Kino kam, hängt das Glück der Tochter von einer noch viel radikaleren Verwerfung der Mutter ab. Eindrucks- voll und einzigartig sind bei McCarey hingegen, welch widersprüchliche Emotionen diese Aufopferung in uns auslöst. Die Mutter Lucy mag zwar in ihrem Beharren darauf, sich unaufgefordert in die Angelegenheiten der Kinder einzumischen und die Aufmerksamkeit unermüdlich auf sich zu ziehen, unerträglich sein. Zugleich lenkt die Art, wie McCarey die Gespräche zwischen ihr und den pikierten Familienangehörigen inszeniert, unseren Blick auf die Würde, mit der die

alte Frau ein Schicksal, das sie nicht ändern kann, anzunehmen bereit ist. Von sich aus macht sie den Vorschlag, ins Altersheim zu gehen, und stellt an ihren Sohn nur eine einzige Bedingung: Ihr Gatte, den die in Kalifornien lebende Tochter aufzunehmen bereit ist, darf von diesem demütigenden Schritt nie etwas erfahren. Der dramaturgische Kniff des Films besteht dabei darin, dass wir zwar aufgefordert werden, auch für die Lage der Kinder Verständnis aufzubringen. Doch für jene Herzlosigkeit, mit der diese zur Entzweiung der Eltern beitragen, gibt es in der Welt des Melodramas kein Verzeihen.

Die Inszenierung hebt diese Tragik dadurch hervor, dass das Ehepaar Cooper nochmals für einen Tag zusammenkommen darf. Doch die New Yorker Straßen, denen sie glücklich entlangschlendern, sind allesamt nur in der irreal wirkenden Tricktechnik der Rückprojektion zu sehen. Die flüchtige Zweisamkeit kann sich nur auf einer Bühne abspielen, die deutlich aus der Welt des Gewöhnlichen herausfällt. Dann finden sie sich in dem Hotel ein, in dem sie vor fünfzig Jahren ihre Hochzeitsreise feierten. Ein letztes Mal wollen sie miteinander festlich speisen und tanzen, bevor dieses geteilte Glück am Bahnsteig unweigerlich sein Ende nehmen muss. Nach einer letzten Umrundung nimmt Barkley in seinem Abteil Platz, der Zug fährt ab. Lucy blickt ihm in einer Einstellung, die etwas zu lange dauert, nach. Grad mehrere Sekunden lang steht sie da, im Hintergrund nichts mehr als eine leere Wand. Dann erst wendet sie sich um, jener einsamen Existenz zu, in die sie eingewilligt hat. Ergreifend und zugleich unerträglich verharrt die Kamera bei ihrem resignierten Blick. Die Entzagung, die sich in ihm ausdrückt, ist notwendig und hätte dennoch vermieden werden sollen.

Liebespiel mit Differenz

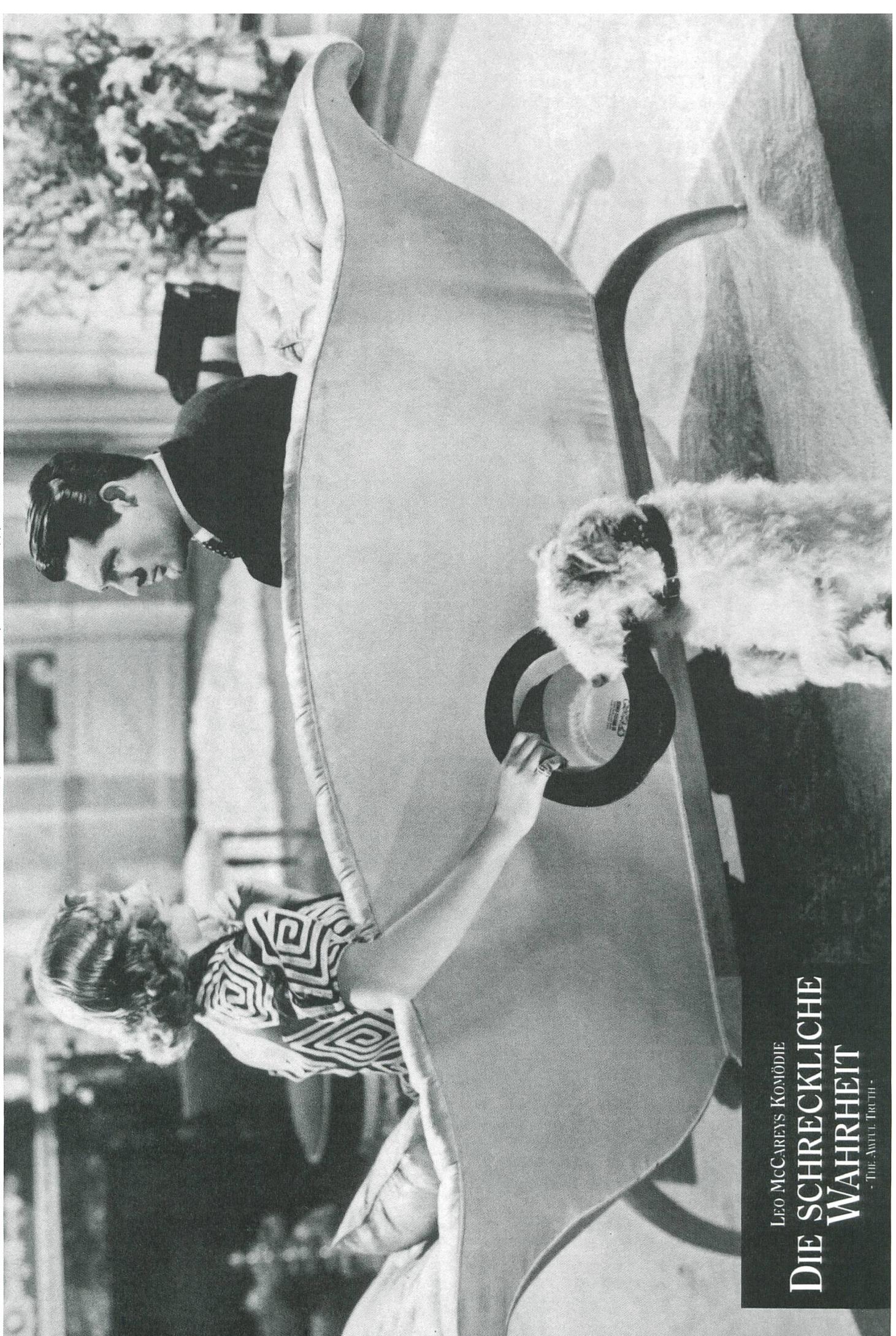
Auch *The Awful Truth* aus demselben Jahr nimmt eine prekäre Ehe in den Fokus, doch gilt es in dieser Screwball Comedy zu erörtern, was überwunden werden muss, damit dieses Bündnis auch weiterhin halten kann. Das turbulente Liebesspiel beginnt mit dem Blick auf die Uhr des Gotham Athletic Club. Es ist acht Uhr morgens, und Jerry legt sich lustvoll unter die Höhensonnen. Er muss sich so schnell wie möglich künstlich bräunen, hat er doch seiner Gattin Lucy vorgetäuscht, die letzte Woche in Florida verbracht zu haben. Die List funktioniert nicht, und weil auch Lucy nicht die ganze Wahrheit über die vergangene Nacht preisgibt, die sie mit ihrem Gesangslehrer in einem Gasthof verbracht hat, befinden sich die Eheleute bald im Streit. Beide wissen, dass sie sich gegenseitig etwas vorenthalten. Dennoch beharrt Lucy darauf, es dürfe in einer Ehe, die doch auf Vertrauen basiere, keine Zweifel am anderen geben. Weil Jerry aber nicht bereit ist, von seinem Verdacht abzulassen, macht sie die Probe aufs Exempel und reicht die Scheidung ein.

Sie haben neunzig Tage Karentzeit, bevor die Ehescheidung rechtskräftig wird, und diese verbringen sie in einem turbulenten Wettkampf, in den alsbald auch der Hund Mr. Smith einbezogen wird. Zuerst



Make Way for Tomorrow (1937) mit Fay Bainter, Beulah Bondi, Louise Beavers und Barbara Read

The Awful Truth (1937) mit Irene Dunne und Cary Grant (und Skippy als Mr. Smith)



LEO McCAREYS KOMÖDIE
DIE SCHRECKLICHE WAHRHEIT
- THE AWFUL TRUTH -

will Jerry seine Gattin, die rasch einen neuen Liebhaber findet, zurückgewinnen, dann begreift Lucy, dass sie doch lieber bei Jerry bleiben möchte. Wortwitz, Verkleidungsspiel und Slapstick begleiten diesen Kampf der Geschlechter, in dem mal der Mann, dann wieder die Frau noch einen draufsetzen. Es macht ihnen sichtlich Spass, unsinnige Dinge anzustellen, die den anderen lächerlich erscheinen lassen. Doch gerade dieser karnevaleske Unfug bezeugt, dass das Gespräch zwischen ihnen nicht abgebrochen ist: Sie können übereinander, aber eben auch miteinander lachen. Jene Vertrautheit, an der eine glückliche Ehe gemessen werden kann, ist geblieben.

In der Nacht, in der die Scheidung rechtskräftig wird, gelingt es Lucy, ihren Gatten in das Ferienhaus ihrer Tante zu lotsen. Bald liegen sie in zwei getrennten Zimmern im Bett, doch das Schloss an der Tür, die diese verbindet, hält nicht, und so ergibt sich kurz vor Mitternacht eine letzte Runde in ihrem verrückten Wettstreit. Dass mal der eine, dann die andere um die Tür herumlungert, in der Hoffnung, diese würde aufgehen, beinhaltet zum einen McCareys eigenes augenzwinkerndes Spiel mit den Zensurbestimmungen des Hays Code: Steht das Öffnen der Türe doch für jenen Beischlaf, der im Hollywoodkino direkt nicht mehr gezeigt werden kann. Vor allem aber bezeichnet diese mobile Trennwand der Tür jene Differenz, an der die Wiedervereinigung dieses Paars hängt. Die Ehe, nach der sich beide sehnen, kann nicht mehr die gleiche sein wie die, aus der sie sich lösen wollten. Den Verdacht zu überwinden, der die Trennung überhaupt verursacht hat, heisst, sich mit offenen Augen gegenseitig zu vertrauen. Darin besteht die «schreckliche Wahrheit» einer geglückten Ehe.

Erneuerung des Bündnisses

Für *The Awful Truth* erhielt McCarey seinen ersten Oscar, bei der Verleihung aber erklärte er, man hätte ihn für den falschen Film ausgezeichnet. Er hätte ihn gerne für *Make Way for Tomorrow* bekommen. Verstehen kann man natürlich, warum die Academy wie auch das Publikum – selbst noch von den Nachwehen der Depression betroffen – eine Ehekomödie bevorzugten, die die ausgelassene Fröhlichkeit eines finanziell wohlsituierter Paars vorführt. An die unlösbar Widersprüche eines von Prekarität gezeichneten Alltags wollte man nicht auch noch auf der Kinoleinwand erinnert werden. Doch eigentlich stellen die beiden Filme nur die zwei Seiten einer einzigen Denkfigur dar: dass nämlich – wie der Philosoph Stanley Cavell dies in seinen Ausführungen zu Hollywood hervorgehoben hat – an der Frage der Eheschliessung auch die Frage nach dem Bündnis der individuellen Bürger und Bürgerinnen zur Nation verhandelt wird. Sowohl *The Awful Truth* als auch *Make Way for Tomorrow* laufen auf die Erneuerung eines Liebesbekenntnisses hinaus, nur ist das Schicksal des Paars jeweils diametral entgegengesetzt.

Nachdem es Jerry in *The Awful Truth* endlich gelungen ist, über die Schwelle in das Schlafzimmer seiner Frau zu treten und die Tür, deren Rütteln seit einer

halben Stunde beide wach gehalten hatte, mit einem Stuhl festzuklemmen, kann er Lucy endlich sowohl seine Dummheit eingestehen wie auch sein Verlangen, nochmals von vorne zu beginnen. Da er sich geändert habe, meint er verlegen, könnten die Dinge doch so wie vorher sein, nur ein wenig anders. Schelmisch fragt Lucy nach, ob er wirklich von jeglichem weiteren Misstrauen abssehen werde, und er leistet ein weiteres Mal einen Treueschwur. Dann schlägt die Kuckucksuhr Mitternacht. In diesem Augenblick, da die Scheidung juristisch gültig wird, kann eine neue auf Vertrauen basierende Ehe beginnen.

Das Gespräch zwischen dem anderen Paar am Ende von *Make Way for Tomorrow* läuft hingegen auf eine Auflösung der Ehe hinaus. Die Ahnung, dass dieser Abschied für immer sein könnte, löst bei Barkley ein Liebesbekenntnis anderer Art aus: «If it should happen that I don't see you again, it's been very nice knowing you, Miss Breckenridge.» Sein zärtliches Zutrauen gilt einmal mehr der noch nicht mit ihm vermählten Frau. Die Komödie, in der ein Paar wieder verheiratet wird, ist auf eine offene Zukunft ausgerichtet, in der man das Bündnis ein weiteres Mal behaupten muss. Das Melodrama hingegen schaut zurück auf eine lebendige Vergangenheit, die das Bündnis auch über unüberwindbare Trennungen hinweg weiterhin versichert. Die sorglose Zuversicht des einen Paars hält dem nostalgischen Rückblick des anderen die Waage. Dabei scheint der Umstand, dass McCarey in beiden Filmen das Filmbild zu früh abblendet, besonders bedeutsam: Weder sehen wir im Bild, dass in *The Awful Truth* die Figuren ganz zueinander gefunden haben, noch ist in *Make Way for Tomorrow* Lucy ganz aus unserem Blickfeld hinausgetreten. Das Filmbild löst sich vielmehr jeweils schon vor dem eindeutigen Ende auf und macht damit deutlich: Alles steht weiterhin auf der Kippe.

Politische Pointen

Nach dem Angriff der japanischen Luftwaffe auf Pearl Harbour am 7. Dezember 1941 verschreibt sich Leo McCarey ganz der Unterstützung der amerikanischen Kriegsintervention. In der antifaschistischen Liebeskomödie *Once upon a Honeymoon* verliebt sich inmitten der Gräuel, die Hitlers Armee in Mitteleuropa anrichtet, ein Kriegsberichterstatter in eine Burlesketänzerin. Die Ehe, zu der sie sich schliesslich entscheiden, steht auch für die Hoffnung auf einen Sieg der Alliierten. 1944 folgt das Melodrama *Going My Way*, in dem sich Pfarrer O'Malley auf unkonventionelle Weise für seine Gemeinde einsetzt: Er bindet die delinquenden Kinder der Nachbarschaft in seinen Kirchenchor ein. Für ein uneheliches Paar wiederum schreibt er den Titelsong, dessen Sinn darin besteht, andere davon zu überzeugen, ihm in seiner fröhlichen religiösen Überzeugung zu folgen. Vordergründig geht es O'Malley darum, den älteren Pfarrer, den er ersetzen soll, von einer moderneren Leitung dieser Kirchengemeinde zu überzeugen. Zudem soll er Geld für die Hypothek auftreiben, damit der geizige Geschäftsmann, dem das Grundstück gehört, diese nicht kündigt.

My Son John (1952) mit Van Heflin und Helen Hayes





Ruggles of Red Gap (1935) mit Charlie Ruggles, Mary Boland, Charles Laughton, Leila Hyams und Roland Young

Der Einsatz von Sentimentalität dient einmal mehr dazu, Menschen emotional miteinander zu vereinen. Wie in der gemeinschaftlichen Gesangsszene in *Belle of the Nineties* werden auch hier alle, selbst der störri sche ältere Pfarrer und der widerborstige Geschäftsmann, am Ende in den Sog von *Bing Crosbys* musikalischen Darbietungen hineingezogen. Dabei steckt in dieser dramaturgischen Verdichtung durchaus eine politische Botschaft: Nicht nur in der Filmhandlung, sondern auch in der amerikanischen Bevölkerung gilt es, eine affektive Gemeinschaft zu behaupten, die die Kampfansage Präsident Roosevelts gegen den Totalitarismus mitzutragen bereit ist. Dass als Star hier ausgerechnet Bing Crosby zum Einsatz kommt, ist bezeichnend, gehörte er doch zu denjenigen, die sich mit besonderem Eifer für die Truppenbetreuung eingesetzt hatten. Auch hat später John Ford behauptet, als er am D-Day auf Omaha Beach die Landung der alliierten Truppen an der Küste Frankreichs filmte, sei ihm *Going My Way* in den Sinn gekommen. Insbesondere dessen Titelsong schien passend für das politische Anliegen, das die US-Streitkräfte in der Normandie gerade in Gang setzten.

Bereits in *Ruggles of Red Gap* von 1935 kann man McCareys politisches Pathos auffinden: Nachdem sein aristokratischer Herr ihn bei einem Kartenspiel an einen reichen Amerikaner verloren hat, legt der von *Charles Laughton* gespielte Diener in seiner neuen Heimat zusammen mit den neuen Kleidern auch ein neues Selbstbewusstsein an. Als stolzer Besitzer eines Restaurants wird er am Ende des Films zu seinem eigenen Herrn avancieren. Wie sehr ihm diese Emanzipation zusteht, bezeugt eine Szene im Saloon der kleinen Stadt im Mittleren Westen, in der er als einziger die «*Gettysburg Address*», Abraham Lincolns berühmte Rede zur Einweihung des Soldatenfriedhofs auf dem Schlachtfeld von Gettysburg, auswendig weiss. Im schrecklichen Los der afroamerikanischen Sklaven erkennt der Diener auch sein eigenes Aufbegehren gegen die Herrschaft wieder. So ergriffen die anderen Gäste dem britischen Diener zuhören, so sehr dient diese pathosträchtige Darbietung eigentlich einer (auch heute wieder) höchstbrisanten politischen Pointe: Die Abkommen derjenigen, die im Bürgerkrieg im Namen demokratischer Freiheiten ihr Leben gelassen haben, werden ausgerechnet von einem Immigranten an die amerikanischen Werte erinnert.

Kultur der Paranoia

Bedenkt man dieses politische Pathos, erweist sich selbst der unverfroren antikommunistische Film *My Son John* (1952), der auf den ersten Blick so nicht zu den anderen Filmen zu passen scheint, in Wahrheit als völlig konsequent innerhalb von McCareys Werk: Im Zeichen des Kalten Kriegs wird aus der einstigen Sentimentalität der Kriegsunterstützung nun ein verhärteter Konservatismus. Der bissige Witz des jungen Intellektuellen John Jefferson, mit dem er die altrmodischen Werte seines ländlichen Vaters angreift, werden als linke Gehirnwäsche gedeutet. Zwar entpuppt sich der Sohn tatsächlich als sowjetischer Mitläufer, doch

entscheidender als das politische Vergehen sind die Auswirkungen, die seine geheimen Aktivitäten auf die Familie haben. Weil die Eltern in ihm plötzlich einen Feind im Innern vermuten, steht bald alles unter Verdacht. Von ihrem religiösen Glauben getrieben, wird die Mutter Lucille zur Inquisitorin, die ihren Sohn zur Beichte zwingen will. In dem von dunklen Schatten durchzogenen Heim spioniert sie ihm unentwegt nach, überwacht seine Telefongespräche, verhört ihn und droht schliesslich, ihn dem FBI auszuliefern. Alle sind in diesem Gefängnis des Misstrauens eingesperrt.

Zugleich bleibt unentschieden: Ist Johns politische Irrung Symptom eines kulturellen Klimas, in dem die jüngere Generation die Werte der älteren ablehnt? Oder wird damit auch ein kritisches Schlaglicht auf das hochgepriesene Ideal des Heims (und der Heimat) geworfen, das John zu dem gemacht hat, der er nun ist? Dieses Zuhause, in dem es weder Verständnis noch Sympathie zwischen den Eltern und dem Sohn gibt, erscheint somit als dunkle Ausformulierung jener Anklage gegen die Familie, die *Make Way for Tomorrow* bereits angekündigt hatte. Doch wo dort der Kapitalismus die Familienbande zerstört hatte, ist es nun eine blinde politische Ideologie.

Als *My Son John* herauskam, gründeten die negativen Einschätzungen des Films auf dem Umstand, dass McCarey als Zeuge, als sogenannter «friendly witness», vor Senator McCarthy's Komitee für unamerikanische Umtreiber ausgesagt hatte. Heute allerdings bietet es sich an, die narrative Auflösung von *My Son John* gegen den Strich zu lesen. Was auf den ersten Blick wie eine kommunistische Verschwörung gegen die US-Regierung erscheint, lässt sich auf den zweiten Blick als Kritik an eben jener Kultur der Paranoia verstehen, welche die Fünfzigerjahre dominierte. Weil *Robert Walker*, der den Sohn spielte, noch während der Dreharbeiten gestorben war, musste auch seine Figur sterben. Das Drehbuch wurde geändert: John, von sowjetischen Agenten gejagt, weil er eine Selbstanklage auf Tonband aufgenommen hat, kommt in einem Auto-umfall ums Leben. Dennoch wird diese fatale Beichte in der letzten Szene im Auditorium der Universität, die John einen Ehrendoktor verliehen hat, zu hören sein. Auf der leeren Bühne ist nur das Tonbandgerät zu sehen. Der Scheinwerfer lenkt unsere Aufmerksamkeit auf eine Stimme, die im doppelten Sinn aus dem Jenseits spricht. Mag sein, dass McCarey aus seinem verwirrten Helden einen Märtyrer machen wollte, doch etwas stört diese einfache moralische Sinnlösung. Kann John seine Beichte nur als Toter ablegen, so ist die affektive Wirkung seiner Stimme auch ein kinematografischer Trick: Der junge Mann, der vor versammeltem Publikum seine politischen Ansichten zurücknimmt, ist sowohl anwesend als auch abwesend. Als Beweis trifft sein Bekenntnis ins Leere.

Synthese

Der zunehmend konservativen Ideologie hält im Spätwerk Leo McCareys das Denkbild einer Erlösung spendenden Liebe die Waage. Und wenn es in den Liebesspielen seiner Filme darum geht, nochmals von vorne



Going My Way (1944) mit Jeanne Crain und Bing Crosby

Cary Grant, Deborah Kerr und Leo McCarey bei den Dreharbeiten zu *An Affair to Remember* (1957)



anzufangen, dann scheinen auch die Filme selbst sich gegenseitig umzuarbeiten. Dieses Prinzip des Neuversuchs, des «Remake» ist nirgends so deutlich wie in der Geschichte freiwilliger persönlicher Entsagung, die er bereits 1939 unter dem Titel *Love Affair* verfilmt und dann fast zwanzig Jahre später nochmals als *An Affair to Remember* (1957) inszeniert. In beiden Filmen verkünden zu Beginn Nachrichtensprecher im Radio, dass ein stadtbekannter Playboy sich mit einer reichen Erbin verlobt habe. Die Durchsage am Radio macht klar: Aus unerfindlichen Gründen ist diese Ehe von nationalem Interesse. Doch auf dem Ozeandampfer, mit dem dieser Playboy aus Europa nach New York City zurückkehrt, trifft er eine andere Frau und geht mit ihr kurz vor der Ankunft einen Pakt ein: Sie wollen sechs Monate lang getrennte Wege gehen, um dann, so sie sich füreinander und für ein Ehebündnis entscheiden, am 1. Juli auf dem Empire State Building wieder zusammenkommen. In *Love Affair* steht die von Irene Dunne gespielte Terry McKay bald danach auf der Terrasse des prächtigen Mid-Town-Apartments, das sie aufzugeben bereit ist. Sie hat sich von ihrem Verlobten, der ihr dieses Luxusleben ermöglicht hatte, getrennt und will sich als Sängerin durchsetzen. Während sie versonnen auf das Gebäude blickt, an dem sie all ihre Hoffnungen festmacht, erscheint für einen Augenblick im Fensterglas der geöffneten Türe eine Widerspiegelung des Empire State Building: Hinweis auf den illusionären Aspekt dieser Affäre. Und tatsächlich werden sich die beiden Liebenden durch ein Ungeschick verfehlen. Weil Terry sich verspätet hat, überquert sie unachtsam die Strasse, wird von einem Auto überfahren und wacht querschnittsgelähmt im Krankenhaus auf. Der von Charles Boyer gespielte Michel, der von diesem Unfall nichts erfährt, wird von einem tiefen Zweifel an der Frau, für die auch er sich von seiner Verlobten getrennt hat, befallen. Es bedarf einer zweiten, gravierenderen Trennung.

Während die Screwball Comedy darauf setzt, dass eine Ehe noch einmal neu ausgehandelt werden muss und kann, wo hingegen das Melodrama uns vorführt, dass eine Ehe nicht mehr aufrechterhalten werden kann, so gilt in *Love Affair* eine dritte Haltung: Da dieses Paar anfangs noch gar nicht bereit ist, sich zueinander zu bekennen, hängt alles von der emotionalen Läuterung ab, die beide während der Trennung erfahren. Als Sinnbild für die Möglichkeit der Versöhnung dient McCarey einmal mehr der Gesang eines Kinderchors: Terry wird nämlich, da sie nicht mehr als Sängerin auftreten kann, Musiklehrerin in einer Schule für weniger bemittelte Kinder, und wie schon in *Going My Way* fungiert der musikalische Einklang, den sie erzeugt, als gesellschaftlicher Kommentar. Im Chor sind auch afroamerikanische und asiatische Kinder, die das Gefühl von Gemeinschaft mit den anderen teilen. Es ist dieser Zusammenhalt des Volks, der sich als von nationalem Interesse entpuppt und nicht etwa der Upperclass-Tratsch, von dem am Anfang das Radio berichtete.

Gefeiert wird in *Love Affair* ein doppeltes Opfer. Nur weil Michel meint, seine Geliebte auf ewig verloren zu haben, wird er tatsächlich zum erfolgreichen Maler.

Und die Wiedervereinigung des Paars benötigt Terrys körperliche Versehrtheit. Sie hat denn auch in diesem Melodrama das letzte Wort. Nachdem die beiden endlich miteinander über ihr vereiteltes Treffen sprechen können, verkündet Terry: «If you can paint I can walk.» Dann beginnt erst sie zu lachen, und, etwas zögerlich, lacht auch er herzlich. 1939, in jenem Jahr, das so viele Meisterwerke des klassischen Hollywoodkinos hervorgebracht hat und darum als *annus mirabilis* in die Annalen der Filmgeschichte eingegangen ist, finden wir mit *Love Affair* eine Synthese von *The Awful Truth* und *Make Way for Tomorrow*. Das Wunder, das die Ehe fordert, hat bereits stattgefunden.

Gespenstisches Nachleben

Dieses Abwagen von persönlichem Stolz und der Bereitschaft, sich einer Liebe hinzugeben, weil man sich endlich des anderen gewiss ist, prägt auch *An Affair to Remember*, das Remake von *Love Affair*. Treu folgt McCarey der eigenen Vorlage, wenn auch wesentlich langatmiger erzählt und aufwendiger ausgestattet. Zugleich wird man den Eindruck einer Heimsuchung nicht los. In Deborah Kerrs Mimik und Stimme flackert das Spiel von Irene Dunne nochmals auf, die in der ersten Version dieselbe Rolle gespielt hatte, während Cary Grants Performance an all die früheren Auftritte erinnert, die er in McCareys Filmen hatte. So verfolgen wir in *An Affair to Remember* das traurige Schicksal der beiden Liebenden mit einem merkwürdig gebrochenen Blick. Als Wiederholung führen die beiden eine bereits vollzogene Handlung nochmals aus, sprechen Dialoge nach, die bereits schon einmal vorgetragen wurden.

Gespenstisch ist zugleich der Eindruck, es sei Leo McCarey auch an einer Rückbesinnung auf seine eigene Vergangenheit gelegen. Das klassische Hollywood, in dem er so erfolgreich gewesen war, hatte, als *An Affair to Remember* herauskam, bereits an Kraft verloren. Die Möglichkeit des Scheiterns, die dem Ehebündnis dieses Paars innewohnt, betrifft auch McCareys Arbeit als Regisseur und Produzent, so wie die ganze amerikanische Filmindustrie. Zwar berührt uns die Zwiespältigkeit dieser beiden Wiedergänger eines früheren Liebespaars, und dennoch hat die weit-aus verkramptere Umarmung, mit der auch sie ihre Versöhnung zum Ausdruck bringen, etwas Verstörendes. Als blosser Abklatsch einer Paarbildung bringt das Schlussbild von *An Affair to Remember* den Wiederholungszwang im Werk McCareys auf den Punkt. Emotionale Verbundenheit stellt ein fragiles Glück dar. Eben weil der Ausgang offenbleibt, muss dieses Glück immer wieder von neuem errungen werden – auf der Leinwand und in der Imagination des Publikums. ×

→ Das Locarno Festival zeigt vom 1. bis 11. August 2018 eine Retrospektive mit 26 von Leo McCareys Filmen. Diese Filmreihe wird anschliessend auf Tournee gehen mit Stationen in der Cinémathèque suisse Lausanne, dem Film podi um Zürich, dem Kino REX in Bern und Les Cinémas du Grütl i in Genf; in Italien im Museo del Cinema in Turin und am Festival I Mille Occhi in Triest und in Frankreich in der Cinémathèque française Paris.