

Aus:

MAIK BOZZA, MICHAEL HERRMANN (Hg.)

Schattenbilder – Lichtgestalten

Das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau.

Filmstudien

September 2009, 212 Seiten, kart., zahlr. Abb., 25,80 €,

ISBN 978-3-8376-1103-8

Die Stummfilme von Fritz Lang und F.W. Murnau zählen zu den eindrucksvollsten Filmkunstwerken der 1920er Jahre. Technisch wie ästhetisch erschlossen sie kinematographisches Neuland. Genau interpretiert werden die bahnbrechenden Filme aber erstaunlich selten.

Die Essays in diesem Band sind subtile filmanalytische Erkundungen. Sie erhellen für ein film-, kultur- und medienhistorisch interessiertes Publikum neun herausragende Werke der Hochphase des Stummfilms. So entwirft das Buch ein Panorama der frühen deutschen Kinogeschichte und bietet zugleich detaillierte Einblicke in die Arbeitsweise dieser wegweisenden Lichtgestalter der Klassischen Moderne.

Maik Bozza (M.A.) arbeitet am Stefan-George-Archiv in Stuttgart und hat einen Lehrauftrag am Deutschen Seminar der Universität Tübingen.

Michael Herrmann (M.A.) hat einen Lehrauftrag am Deutschen Seminar der Universität Tübingen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1103/ts1103.php

Inhalt

Vorwort

7

D – Ein Land sucht seine Toten

MANFRED KOCH

11

Die Bilder, die Massen

RAINER SCHELKLE

25

»...es wäre die Geschichte hier eigentlich aus...«

ALFRED STUMM

45

Zur filmischen Restauration des Patriarchats

STEFAN KLEIE

65

Metaphysik und Romanze

MAIK BOZZA

85

Metropolis – ein Labyrinth zwischen Chaos und Ordnung

SASCHA KEILHOLZ

101

Restlichtverstärker, romantisch

MICHAEL HERRMANN

123

Eine Außenansicht der Innerlichkeit

WOLFGANG KASPRZIK

153

M und die Ordnungen des Films

PHILIPP A. OSTROWICZ

173

Filmverzeichnis

191

Literatur

193

Autorenverzeichnis

205

Vorwort

Die ersten ›Stars‹, die als solche bezeichnet wurden, waren, sieht man von einzelnen Bühnenhelden ab, Ikonen der Leinwand. Ein Pendant zu dieser Bezeichnung wurde später auch im Hinblick auf die großen Filmemacher gebraucht: So spricht man bis heute, insofern den Schöpfern massenwirksamer Spielfilme gehuldigt wird, von ›Starregisseuren‹. Was die Schöpfer von kanonisierten Filmklassikern angeht, hat sich daneben jedoch auch die (vielleicht etwas antiquierte) Bezeichnung ›Meisterregisseure‹ gehalten. Sucht man nun für die 20er Jahre des vergangenen Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum nach Kandidaten für diesen Titel, so stechen aus einer überschaubaren Gruppe (zu der etwa Robert Wiene, Ernst Lubitsch, Erich von Stroheim, Georg Wilhelm Pabst und Walter Ruttmann zu zählen wären) zwei Vertreter deutlich hervor: Fritz Lang und Friedrich Wilhelm Murnau.

»I'm still big; it's the pictures that got small!«, ruft die Stummfilmdiva Norma Desmond (gespielt von Gloria Swanson) in Billy Wilders *Sunset Boulevard* aus, verbittert und renitent, eine fast schon groteske Gestalt aus einer anderen Zeit, ein ›Dinosaurier‹ des Films. Im Hinblick auf die Blütezeit des Stummfilms gewinnen diese Worte allerdings einen besonderen Reiz: Wie sahen denn die ›großen Filme‹ aus? Die Frage nach der spezifischen Ästhetik des Stummfilms lässt sich nicht allein mit dem Hinweis auf die starke gestische und mimische Ausdruckskraft der Darsteller beantworten. Herausgefordert von der technischen Beschränkung konzentrierten sich die Regisseure der stummen Bilder ganz auf die Kraft des Visuellen und formten dabei eine Bildsprache aus, die Ausdruck abseits lautsprachlicher Repräsentationsformen in filmische Strukturen übersetzt. Die ›Defizite‹ des Stummfilms bargen zudem die kreative Chance, nicht unbedingt realistisch im Sinne des mimetischen Anspruchs dokumentieren zu müssen, wie es in der Welt zugeht. Die imaginative Kraft zeigt sich dabei nicht nur auf der Ebene der ästhetischen Mittel und der Reflektion der eigenen filmischen Möglichkeiten, sondern auch inhaltlich-narrativ: Das Zelluloid wurde zum materialen Träger jener Erzählstoffe, aus denen sonst die Träume sind. Die großen Studios wurden zu den ›Traumfabriken‹ des Zwanzigsten Jahrhunderts.

Fritz Lang (1890 in Wien geboren) und Friedrich Wilhelm Murnau (eigentlich Friedrich Wilhelm Plumpe, geboren 1888 in Bielefeld), entstammen beide bürgerlichen Familien und fühlen sich früh hingezogen zur Kunst.

Lang beginnt ein Architekturstudium, wechselt zur Malerei und tritt nebenher auf Kabarettbühnen auf. Murnau ist fasziniert vom Theater, studiert Philologie und Kunstgeschichte, wird Schauspieler bei Max Reinhardt, hat Kontakte zu Malern um den »Blauen Reiter« und, über seinen Freund Hans Ehrenbaum-Degele, zu Else Lasker-Schüler. Für Lang wird die Beziehung und spätere Ehe mit der Schriftstellerin Thea von Harbou bestimmend. Als Regisseure beginnen beide direkt nach ihrem Einsatz im Ersten Weltkrieg unter den politischen und wirtschaftlichen Bedingungen der Weimarer Republik. Sie feiern ihr Regiedebüt jeweils im Jahr 1919: Murnau mit *Der Knabe in Blau*, Lang mit *Halbblut* (beide Filme sind heute verschollen). Ihre Karrieren entwickeln sich in einer Blütezeit des Stummfilms; zu bedeutenden Regisseuren werden sie, als Filme bereits Produkte für den Export sind – *Metropolis* und *Faust* werden gezielt für den Weltmarkt produziert. Und noch etwas verbindet die beiden Filmemacher: sie ziehen sich nicht auf die »Neue Sachlichkeit« zurück, sondern reizen die genuinen Möglichkeiten des Stummfilms zur Erweiterung des erzählerischen Spektrums aus, soweit die Bilder dies nur zulassen.

Was die Revolutionierung filmischer Techniken anbetrifft, lassen sich ihre Werke kaum überschätzen: die Kamera wird unter ihrer Ägide erwachsen, gewinnt zunehmend an Dynamik und Selbständigkeit. Weitere Revolutionen, die stilbildend waren und an denen sich die nachfolgenden Generationen bis heute orientieren, betreffen die unterschiedlichsten Aspekte der Gestaltung mittels Lichtregie, Montage und Mise en scène. Ab den späten 50er Jahren avancieren ihre Filme zu Klassikern, die auch die weitere Entwicklung des Kinos mitprägen. Murnau und Lang werden zu maßgeblichen Orientierungsgrößen für Regisseure der *Nouvelle Vague* in Frankreich, wie etwa für Jean-Luc Godard, zu Inspirationsquellen für Filmemacher des *New Hollywood*, beispielsweise für Francis Ford Coppola. Dies setzt sich bis heute fort: Zitate und Anspielungen in Filmen von Lucas und Scott – um nur zwei Namen zu nennen – zeigen die anhaltende Faszination, die von den beiden ausgeht. Innovativ waren Lang und Murnau schließlich auch hinsichtlich der Prägung zahlreicher Genres wie Abenteuer-, Science-Fiction- oder Kriminalfilm. Auch die Filmromanze bzw. das Melodram erfuhr durch sie wichtige Impulse.

»Es gibt für den menschlichen Geist kein *Niemals*, höchstens ein *Noch nicht*« – so lautet das Motto zu Beginn von Langs *Frau im Mond* (1929). Später wird die NASA den visionären »Erfinder« des Countdowns (eine Pioniertat Langs in der Tradition der »phantastischen Kunst«) zum »Father of the Rocket Science« küren. Allerdings sind weder Lang noch Murnau Apologeten eines naiven Fortschrittsglaubens: beide haben sich in ihren Filmen intensiv mit der Frage nach der Vereinbarkeit von Tradition und Moderne auseinandergesetzt. Und beiden eignet – wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung – ein deutliches Faible für mythische Stoffe.

Schattenbilder – Lichtgestalten: Das Panorama des vorliegenden Bandes umfaßt insgesamt neun Filme. Liebhaber einiger hierbei nicht berücksichtigter Werke, etwa von Murnaus *Nosferatu* oder Langs Mehrteiler *Dr. Mab-*

se, der Spieler werden womöglich enttäuscht sein. Die Auswahl erfolgte nach persönlichen Interessen der Beiträger. Vorgestellt werden aber in jedem Fall Filme aus dem Zeitraum, in welchem die Regisseure parallel arbeiten – das heißt von den frühen Zwanzigern bis zu Murnaus frühem Tod 1931. Das Todesjahr Murnaus bietet sich dabei als symbolisches Grenzjahr für die Gattung ›Stummfilm‹ an. Es ist die Zeit, da das Genre mit dem Aufkommen der technischen Möglichkeit des Tonfilms schnell an ökonomischer und massenmedialer Bedeutung verliert – und bald weitgehend von den Kino-Leinwänden verschwindet. Während Murnau 1931 auch seinen letzten Film *Tabu* als stummen Film konzipiert, ist bei Lang der Übergang zum Tonfilm deutlich sichtbar. Bis 1960 bleibt er als Regisseur tätig, bevor er 1963 in Godards *Le Mépris* noch einmal zwischen zwei Kameras tritt, um den Filmemacher Fritz Lang zu spielen. Als er 1976 stirbt, hat er Murnau um 45 Jahre überlebt. Sein gesamtes Œuvre umfaßt schließlich mehr Ton- als Stummfilme. Nach den Großproduktionen *Metropolis* und *Frau im Mond* inszenierte Lang in *M* (1931) deutlich die Wende: Hier kommt nun der Ton zum Einsatz, steht aber (im Unterschied zur späteren Entwicklung) noch *im Kontrast* zum Bild, ist noch nicht ausschließlich Pendant zum Gezeigten. Im Zuge der Verabschiedung einer reinen Stummfilmästhetik wird dieser Film zum Schlußakkord einer ganzen Gattung. Mit dem parallel zu *Tabu* erschienenen *M* als Schwellenfilm am Ende und *Der müde Tod* von 1921 zu Beginn, umspannt der Band zehn Jahre Filmgeschichte.

Gemeinsam ist den Beiträgen ein textwissenschaftlich grundlegender Umgang mit den Filmen. Im Unterschied zu häufig gewählten produktionshistorischen oder filmkritischen Zugängen stellen die vorliegenden Beiträge hermeneutisch interessierte Lektüren vor, denen es besonders um das geht, was in den Filmen (eben auch abseits von Handlungen) *erzählt* wird, *wie* dies im einzelnen geschieht und im Rahmen welcher ästhetischen und kulturellen Kontexte. Dabei werden sowohl gesellschaftspolitische als auch film-, kultur- und literaturhistorische Bezüge verhandelt. Langs und Murnaus Filme sind Teil der klassischen Moderne, als solche werden sie gelesen. Bei aller diesbezüglichen Vielfalt bieten die Texte gemeinsam einen Beitrag zur filmwissenschaftlichen Diskussion um den sogenannten expressionistischen Stil und seine bild- und filmästhetischen Auswirkungen. Und nicht zuletzt wollen unsere Lektüren auch Anregung sein zur weiteren Beschäftigung eines breiteren Publikums mit dem Stummfilm.

Herzlich danken wollen wir Freundinnen und Freunden, Kolleginnen und Kollegen und Studentinnen und Studenten. Ohne Anna Baumann, Jutta Böske, Stephan Hager, Sebastian Klöß, Jens Möller und Eduard Voll hätte das Stummfilmprojekt nicht gelingen können. Ebenso verpflichtet sind wir Heinz J. Drügh und Volker Mergenthaler, von denen wir die Veranstaltun-

reihe zum Film am Deutschen Seminar der Uni Tübingen 2005 übernahmen. Carmen Prokopiak von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung danken wir für die überaus freundliche Erfüllung unserer Bildwünsche. Und zuletzt gilt unser Dank der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften für die großzügige finanzielle Unterstützung.

Maik Bozza und Michael Herrmann
Stuttgart und Tübingen, im Mai 2008

Nach Wahl der Autoren erscheinen die Texte jeweils in alter oder reformierter Rechtschreibung.

D – Ein Land sucht seine Toten

Fritz Langs Nationalmärchen *Der müde Tod*

MANFRED KOCH

I.

Die Personifizierung des Todes ist ein epochen- und kulturübergreifendes Mittel zur Bewältigung des Schreckens, der von dieser unbegreiflichsten Tatsache unseres Lebens ausgeht. Sie gehört zu jener elementaren Arbeit *des* Mythos, die die Gewalt des Numinosen durch Differenzierung, Gestaltung und Narrativierung zu bannen versucht.¹ Die (ebenfalls universelle) Metapher der ›Todesreise‹ führt von der Bildlogik her fast zwangsläufig zur Vorstellung eines Reiseführers, der den prekären Übergang zwischen den Welten erleichtert, indem er den Sterbenden abholt und ihm auf seinem letzten Weg vorangeht. Dieser Begleiter kann je nach kulturellem Kontext Tier- oder Menschengestalt haben, er kann aber auch als Dämon, Engel oder Gerippe auftreten. Am attraktivsten innerhalb dieses Spektrums ist fraglos die Vermenschlichung. Sie macht den Tod zum zugänglichen Gesprächspartner, dessen Macht sich imaginativ überwinden läßt. Aus dieser Grundkonstellation ergeben sich verschiedene Erzählmuster, die in der Volkskultur zahlreiche Märchen, Sagen oder auch Schwänke hervorgebracht haben. Man kann den Tod in Menschengestalt besoffen machen (wie in dem Komödienklassiker *Der Brandner Kaspar und das ewige Leben*), man kann ihn erweichen, bestechen, einsperren oder auch, ganz sachlich, in Vertragsverhandlungen verwickeln. Unsterblichkeit erlangt der Mensch durch diese Manöver zwar nie, im allgemeinen reicht es aber immerhin für einige Jahre Aufschub.

Fritz Langs Spielfilm basiert auf diesem ubiquitären Modell des Todesmatoriums; motivisch greift er zurück auf das populäre Grimm-Märchen vom *Gevatter Tod*. Hier bieten sich einem armen Mann erst der liebe Gott, dann der Teufel als »Gevattersmänner« für sein jüngstes, dreizehntes Kind

1. Vgl. Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, Erster Teil. Zum Verhältnis von »Arbeit des Mythos« und »Arbeit am Mythos« vgl. v.a. ebd., S. 294f.

an. Der verbitterte Vater weist beide ab und entscheidet sich für den Tod, den er als großen gerechten Gleichmacher anerkennt. Dank eines Wunderkrauts, das sein Pate ihm schenkt, wird aus dem Kind ein berühmter Arzt. Er heilt Kranke in den schrecklichsten Agonien, darf aber nicht eingreifen, wenn er den Tod zu ihren Füßen erblickt (ähnlich wie in Langs Film geht es in diesem Märchen also um einen Todesaufschub, den der Held nicht für sich, sondern für andere erwirkt). Mit einem simplen Trick – er dreht die Bettstatt der Patienten um, so daß der Tod am Kopfende steht – überlistet der Arzt zweimal seinen mächtigen Paten. Zur Strafe wird er in eine unterirdische Höhle geführt, in der »tausend und tausend Lichter in unübersehbaren Reihen« brennen: »die Lebenslichter der Menschen«, wie der Tod erklärt.² Der Arzt erblickt das seinige, das kurz vor dem Erlöschen ist. Durch eine fingierte Ungeschicklichkeit erstickt es der Tod im nächsten Moment.

Die Kerzenhalle mit den Lebenslichtern – eine großartige Raumidee – ist das einzige Motiv, das Lang einem bestimmten Märchen entnimmt. Ansonsten geht es ihm in seinem »deutschen Volkslied in sechs Versen« (so hieß *Der müde Tod*³ ursprünglich im Untertitel) eher um die Schaffung von Märchen-Atmosphäre durch den Einsatz vertrauter Genrelemente (die wiederkehrende Dreizahl, der Gasthof zum Einhorn, die Wunderwurzel, die Mitternachtsstunde). Was allerdings nicht zu der damit heraufbeschworenen Welt ursprünglicher deutscher ›Volkspoesie‹ paßt, sind die Binnengeschichten. Zwar spielt die eine in Bagdad, was 1001-Nacht-Assoziationen herbeiführen mag, eine andere in einem nicht weniger märchenhaften China. Die Unwirklichkeit in diesen Einlagen ist aber von gänzlich anderer Art. Der Gegensatz zwischen deutscher Märchenwelt im Rahmen und exotischer Welt in den Binnengeschichten ist entscheidend für das Verständnis von Langs phantasmagorischem Lichtspiel.

Als Film, der ein »deutsches Volkslied« sein will, reiht sich *Der müde Tod* ein in die Folge volkstümlicher, originär ›deutscher‹ Stoffe und Gehalte, die vor allem auch Thea von Harbou, die Drehbuchautorin (und damals schon Fast-Ehefrau von Fritz Lang), über das neue, wirkungsmächtige Medium verbreiten wollte. Deutsche Märchenreminiszenzen, deutsche Volkslieder und ein typisch deutsches, ›faustisches‹ Szenario prägen die Rahmenhandlung derart stark, daß letztlich sogar der Tod, obwohl er als exterritorialer Fremdling eingeführt wird, irgendwie deutsch wirkt (der blonde Hüne mutet an wie eine Mischung aus germanischer Gottheit und Stefan George). Obwohl Ort und Zeit der Handlung am Anfang ausdrücklich im Unbestimmten gelassen werden, dürfte jeder Zuschauer das verwunschene Städtchen sofort als deutsche Provinz – eine Art vorweggenommenes Kaisersaschern – identifizieren.

Der Inhalt und die Grundstruktur des Films lassen sich anhand des – üb-

2. Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837), hg.v. Heinz Rölleke, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985, S. 200.

3. *Der müde Tod*, Deutschland 1921, Regie: Fritz Lang, DVD: Image Entertainment, USA 2000.

rigens ja auch an Faust erinnernden – Motivs des Vertrags, des Wettkampfs mit der Vernichtungsmacht, relativ leicht zusammenfassen: (1.) Die Rahmen-geschichte: Ein Brautpaar kommt in ein mittelalterliches Städtchen, glücklich und selbstvergessen, schon unterwegs steigt jedoch ein unheimlicher Passagier in die Kutsche: der Tod. Als die Braut im Gasthaus einen Blick in die Küche wirft, verschwindet der Tod mit ihrem Geliebten. In einer Rückblende erfährt man, daß der geheimnisvolle Fremde vor langer Zeit der Gemeinde das Gelände neben dem Friedhof abgekauft und mit einer gewaltigen Mauer ohne jeden Durchlaß umgeben hat. Das verzweifelte Mädchen findet in einer traumhaften Entrückung dennoch den Zugang in dieses jenseitige Reich und trifft mit dem überraschend konzilianten Tod die erste Vereinbarung: ihr Liebster wird ihr zurückgegeben, wenn sie drei bereits dem Tod verfallene Leben in letzter Minute rettet (bzw. genauer: eines von diesen dreien – von der epischen Logik her ist aber klar, daß alle drei durchgespielt werden müssen). Für diese drei Leben stehen im gewaltigen Kerzendom des Todesreichs drei flackernde Kerzenstümpfe. Das sind (2.) die drei Binnenepisoden, die im Orient, im Venedig der Renaissance und in China spielen. Dreimal verliert das Mädchen, das sich traumhaft in die junge Heldin dieser Geschichten verwandelt hat, den Kampf um die Rettung des Geliebten. Es folgt – wieder in der Rahmenhandlung – der zweite Vertrag, auf den der müde Tod sich einläßt: sie soll das Leben eines beliebigen anderen für dasjenige ihres Bräutigams beibringen. Wieder scheitert das Mädchen dreimal beim Versuch, zuerst einen alten, dann einen bettelarmen und zuletzt mehrere hinfällige Menschen zur freiwilligen Preisgabe ihrer trostlosen Existenzen zu überreden. Zuletzt aber erhält sie in einer Feuersbrunst die Chance, dem Tod ein kleines hilfloses Kind als Auslösepfand für ihren Mann zu übergeben. In dieser Extremsituation entschließt sie sich, den Säugling am Leben zu lassen und selbst den Gang in den Tod anzutreten. Das Schlußbild zeigt das vom Tod, genauer: in seiner Umarmung wiedervereinigte Paar beim Aufstieg in höhere Gefilde.

II.

Langs Film scheut sich nicht, dem Zuschauer explizite Deutungshinweise zu geben. Den offenkundigsten kann man gemäß dem klassischen Schema des Dreischritts zusammenfassen. In ihrem Aufbegehren gegen das grausame Schicksal spricht das verzweifelte Mädchen anfangs das biblische Wort: »Liebe ist stark wie der Tod« (o:23:30; *Das Hohe Lied*, 8,6). Dieser Glaubenssatz wird – jedenfalls in der Implikation, die Liebe vermöge den Tod zu überwinden – in jedem der gezeigten Fälle brutal negiert. Der Schluß aber offeriert eine Art romantischer Synthese: Zwar ist Liebe nicht stärker als der Tod, wohl aber ist Liebe am stärksten *als* Tod, *im* Tod. Der Tod ist nicht das Ende der Liebe, sondern ihre eigentliche Erfüllung, erst in der Umarmung des Todes vollzieht sich die wahre Vereinigung des Paares.

Für diese Art von Todeserotik läßt sich bekanntlich eine ehrwürdige deutsche Traditionslinie aufweisen. Was von Harbou und Lang für ihren pro-

grammatisch deutschen Film mobilisieren, sind also nicht nur bestimmte Motive aus Märchen und Sagen, sondern im Affekthaushalt der Nation tief verankerte kulturelle Deutungsmuster. Oder, um es prägnanter zu sagen: Erlösungsmuster. Es ist evident, daß der Tod in Langs Film sich zwar, wie es die offizielle Lesart gebietet, als Diener Gottes ausgibt (0:28:30ff.). Im Grunde aber ist *er* die wahre Sakralmacht, die eigentliche Instanz des Heils. Die zahlreichen Aufstiegsbewegungen in diesem Film führen nicht hinauf in ein himmlisches Reich, sie sind, gerade auch als Transzendenz, Über-Stieg ins Licht, allesamt Erhebungen innerhalb der Immanenz des Todesreichs. Es gibt nur diese zwei Reiche, die Dimension des Oberen ist in Langs Film wie abgeschnitten. Nichts zeigt das deutlicher als jene unermeßliche Mauer, die ja nicht nur in die Breite, sondern auch nach oben hin keinen Abschluß, keinen Rand hat. Die Mauer öffnet sich nicht in der Vertikalen hin auf eine Dimension, zu der die Toten begnadigt werden. Die Mauer umschließt alles Jenseitige schlechthin, wer hier die Treppe hinaufgeht, auf den wartet der Allmächtige: der Tod.

Auf diese Weise schafft es der Film, alle christlichen Symbole mühelos zu Insignien *seiner* Religion, einer Religion des Todes, umzufunktionieren. Die Kreuze, die eben keine Kruzifixe mit dem Leib des Heilands sind, künden von der Macht des Todes. Der Tod usurpiert folgerichtig auch die Christus-Ikonographie. Gleich zu Beginn des Films wird er dreimal mit Kreuz(en) im Hintergrund gezeigt (0:01:40; 0:02:52; 0:03:46), zuletzt in einer körperlichen Verschmelzung: als er in die Kutsche einsteigt, scheint das Kreuz aus seinem Kopf zu wachsen. Am Ende segnet er die Liebenden, spricht Christi Worte vom Gewinn des wahren Lebens durch Preisgabe des irdischen (»Wer sein Leben verliert um meinetwillen, der wird's finden«; *Matth.* 10,39) und führt sie, selbst zur Kreuzgestalt geworden, endgültig heim (1:36:35). Im Verlauf des Films nimmt er deutlich die Züge einer verständnisvollen, ja zärtlichen Vatergestalt an. Unheimlich ist dieser Tod nur »draußen«, *vor* der Mauer. *In* seinem Reich berührt er gleich beim Empfang das Mädchen auf der Treppe mit sensiblen Gesten, wiegt das ihm anheimgefallene Kind behutsam und offenbar tiefbewegt im Arm⁴ und lächelt gar milde angesichts der bräutlichen Entschlossenheit, ihn, den Ewigen, herauszufordern (0:29:45; das zweite Mal lächelt er, als er die Liebenden wieder zusammenführen darf; 1:34:14). Diese Verwandlung kulminiert folgerichtig in dem Bekenntnis, daß er selbst gern von seiner Aufgabe erlöst wäre – eine Äußerung, die nicht als Widerstand gegen die Sinnlosigkeit des Sterbens, sondern als Bekundung von Trauer über die unvermeidliche Zufügung von Schmerz zu verstehen ist. Er liebt die Menschen, sie tun ihm leid, und vermutlich wäre ihm wohler, wenn sie sich williger ergäben. Das »Volkslied«, das hier anklingt, ohne daß man es in der Musik des Films zu hören bekäme, ist Claudius'/Schuberts *Der Tod und das*

4. »Mit unendlicher Sorgfalt hebt der Tod des Licht einer Kerze empor, um sanft die Seele eines Kindes vom Körper zu trennen.«, Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 99.

Mädchen, die suggestivste Gestaltung der Todesverlockung in der deutschen Kulturgeschichte: »Bin Freund, und komme nicht zu strafen/[...]/sollst sanft in meinen Armen schlafen.« Mit höchster Raffinesse macht Langs Film den affektiven Prozeß spürbar, in dem der Tod seinen Schrecken verliert und immer intensiver das Potential der süßen Erlösung ausstrahlt. Ebenso – es geht noch immer um die Vereinnahmung des Christlichen – ist der Kerzendom ein Sakralraum des Todes, eine Kontrafaktur des im Volkslied beschworenen Sternenhimmels, an dem der Herr seine Schäflein zählt (0:02:10). Hier ist der Tod der Herr der Lebenslichter; er hütet und zählt sie, daß »ihm ja nicht eines fehlet«. Auch der Kerzendom ist ein Todesreich ohne sichtbare Begrenzung. Man erkennt die Innenarchitektur einer Kathedrale, deren Elemente aber in der Luft zu schweben scheinen: ein Raum ohne Wände, ohne Decke, ohne Ein- und Ausgang. Wenn schließlich das Mädchen, eingefafßt in den gotischen Spitzbogen, seine Entrückung ins Jenseits erfährt, so ist die Adaption christlicher Ikonographie bis hin zur Mariensymbolik unübersehbar.

III.

Die Frage stellt sich natürlich, vor welchem zeitgeschichtlichen Hintergrund diese Sakralisierung und Erotisierung des Todes in einem Film zu sehen ist, der ja auf ein Massenpublikum zugeschnitten war. Kracauer hat auf die zeitliche Nähe zu Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* hingewiesen.⁵ Das ist plausibel, was den allgemeinen Mechanismus angeht, den man in diesen Jahren hinter der Produktion neuer deutscher Mythologie vermuten kann: die Erfahrung der verheerenden Niederlage im Weltkrieg wird verarbeitet in kollektiven Phantasmen des süßen, in sich selbst sinnvollen Todes (von Harbou/Lang) oder des allumfassenden Sterbens ganzer Kulturkreise (Spengler). Doch bleiben wir zunächst bei handgreiflichen Befunden zum historischen Hintergrund des Films.

Allein der Titel ist von höchster zeitgeschichtlicher Aussagekraft: Daß der Tod müde ist, hat 1921, drei Jahre nach Kriegsende, eine ganz unmittelbare, fürchterliche Evidenz.⁶ Man muß sich den Rezeptionshorizont, in den Langs Film hineinwirkte, so konkret wie möglich zu vergegenwärtigen suchen. Was, so muß man sich fragen, ging vor allem in den Zuschauerinnen vor, den Soldatenmüttern und jungen Witwen (oder verwitweten Bräuten), wenn sie eineinhalb Stunden lang immer wieder die liebende Frau vorgeführt be-

5. Vgl. ebd., S. 96.

6. Im Zweiten Weltkrieg verfaßt der jüdische Schönberg-Schüler Viktor Ullmann im Konzentrationslager nach einem Libretto des ebenfalls inhaftierten Maler-Dichters Petr Kien die Oper *Der Kaiser von Atlantis oder der Tod dankt ab*. In diesem Stück verkündet der sagenhafte Kaiser den »Krieg aller gegen alle«, worauf der überlastete Tod in den Ausstand tritt. Die Menschen hören auf zu sterben, wissen aber nicht mehr, wohin mit ihrem Leben. Der Tod erklärt sich schließlich bereit, die Arbeit wiederaufzunehmen, wenn er mit dem Kaiser den Neuanfang machen darf.

kamen, die alleine zurückbleibt? Auf sie, von denen viele sicherlich mit dem Gedanken gespielt haben, dem geliebten Mann freiwillig nachzufolgen, muß der Film eine faszinierende, im Einzelfall wohl auch kathartische Wirkung gehabt haben.

Weiter: wie haben vor diesem Hintergrund des massenhaften Sterbens vielversprechender Jünglinge die Szenen gewirkt, in denen das Mädchen den alten Mann, den gebrechlichen Bettler und die Siechen anfleht, ihr verwelktes Leben für das seine hinzugeben? Die frühen 20er Jahre waren durch eine Eugenik-Diskussion geprägt, deren schauerliches Vokabular – »sinnlose Existenzen«, »minderwertiges Leben« – ohne die tiefe Verbitterung über das Verschwinden einer halben Generation gesunder junger Männer und die daraus gespeisten Phantasmen eines Überhandnehmens der Krüppel, Deblen, Behinderten und Kriminellen nicht zu verstehen ist. Wohlgemerkt: die meisten Mediziner, die in diesem Diskurs Euthanasie- oder Sterilisierungsmaßnahmen befürworteten, waren keineswegs frühe Nazis oder auch nur Deutschnationale! Es war die Mehrheit der etablierten Mediziner und Juristen, die Programme zur Wiederherstellung eines »gesunden Volkskörpers« mit größter Selbstverständlichkeit diskutierten.⁷

Vergegenwärtigt man sich diesen Kontext, erhält das »deutsche« Programm des Lang/Harbour-Films allerdings gespenstische Konturen. Es ist ja nicht so, daß alles nur auf eine mehr oder minder libidinöse Ergebung in den Tod hinausliefe. Die liebende Frau entscheidet sich am Ende für den Abschied vom Leben. Sie tut dies aber zugunsten eines neuen Lebens, zugunsten einer anderen jungen Frau, die gerade Mutter geworden ist. Die Versöhnung mit dem Tod des jungen Mannes, die gleichsam ein filmisches Ritual der Versöhnung mit dem hunderttausendfachen Tod junger deutscher Männer im Krieg ist, geht also einher mit der Beschwörung einer neuen, Hoffnung schenkenden Jugend. Im Rückblick überkommt einen bei Betrachtung der Szene, in der die Mutter das gerettete Kind an die Brust drückt (1:33:33), allerdings eine Gänsehaut: Nimmt man das Produktionsjahr des Films 1921 sozusagen wörtlich und rechnet weiter, dann wird dieser Neugeborene im Jahr 1939 genau 18 Jahre alt sein.

Von hier aus fällt auch ein Licht auf die Differenz zwischen Rahmen- und Binnenhandlung. Nur in der Rahmenhandlung ist der Tod ja ein natürliches, »höheres« Geschick und transzendente Verlockung. Die Liebhaber in den Binnenepisoden hingegen sind alle Opfer von Heimtücke, Eifersucht und Mordgier. Diese Geschichten aber spielen eben in fremden Kulturen, die zudem von Stufe zu Stufe häßlichere (oder auch lächerlichere) Züge annehmen. Am

7. Verfasser des 1920 erschienenen Buchs *Die Freigabe der Vernichtung unwerten Lebens* waren der Strafrechtler Karl Binding, lange Jahre Rektor der Universität Leipzig, und der Arzt Alfred Hoche, Leiter der Freiburger Nervenlinik (vgl. den Nachdruck Berlin: BWV 2006). Der Tübinger Psychiatriepapst Robert Gaupp, politisch der liberalen Deutschen Demokratischen Partei nahestehend, bescheinigte dem Buch in einer Rezension, es enthalte »tiefgründige und beachtenswerte Gedanken« (Deutsche Strafrechtszeitung 7, 1920).

Ende steht der Kaiser von China, ein wahrlich groteskes Monster, das zwei Liebende auseinanderbringt, die sich zu Beginn küssen wie aufgezogene Tanzautomaten (1:00:50). Alle drei Binnengeschichten kreisen um grausame Herrschergestalten, gegen die weder die gewitzten noch die gefühlvollen Untertanen eine Chance haben. Im deutschen Rahmen hingegen gibt es keine Obrigkeit (die städtischen Honoratioren zu Beginn sind Schießbudenfiguren). In diesem Land herrscht nur ein Meister: der Tod. Gleichsam inkognito, als Gärtner und Bogenschütze, ist er in den Binnengeschichten vertreten und leistet Handlangerdienste für die Autokraten. Im Zusammenspiel von Rahmen und Einlagen wird aber klar, daß ihm auf lange Sicht auch die Schreckensmänner verfallen sind. Das tröstet über die perfiden Tötungen der Liebhaber in den drei Geschichten hinweg und stärkt das Gerechtigkeitsempfinden. Der deutsche Tod stellt eine höhere Sinnebene dar, die Wertmaßstäbe bietet gegen die verruchte Herrschaftspraxis der welschen und orientalischen Ränkeschmiede. Das ist eine aparte Variante des deutschen Anspruchs auf ›Kultur‹, ›Tiefe‹ und ›Innerlichkeit‹. Mit der Sphäre der Machtausübung hat das Geschehen in diesem Land nichts zu tun – es geht um Schicksal, es geht um die letzten Dinge, es geht um den Sinn des Opfers. Der meisterliche deutsche Tod, so früh und grausam für die Betroffenen er eintritt, ist auf diese Weise doch ein höheres Walten, das mit der ganzen suggestiven Bildlichkeit des Stundenglases und des die letzten Stündlein ausrufenden Nachtwächters heraufbeschworen wird. Draußen, in den fremden Lebenswelten, versuchen die Menschen mit allen möglichen rationalen Planungen, mit Listen und zuletzt sogar mit Zauberkünsten, dem Tod, in den das gesellschaftliche Böse sie treibt, zu entgehen. Vergebens. Hier, in der deutschen Provinz, erscheint er mitten im Alltag, bei einer Wirtin wundermild, und entführt den Geliebten. Auch das Mädchen, das in der Verzweiflung die Gifflasche leeren will, begreift am Ende, wie süß der Lethetrank des Liebestodes mundet.

IV.

Der müde Tod ist, wenn diese Interpretation zutrifft, ein zwar unaufdringlicher, aber wohl gerade deshalb extrem wirkungsvoller deutschnationaler Film. Die Frage ist freilich, ob die technische Machart eine solche vom Drehbuch vorgegebene Programmatik nur verstärkt oder sie eventuell unterläuft, dementiert. Ich muß gestehen, hier keine befriedigende Antwort gefunden zu haben, und führe deshalb einfach zwei gegensätzliche Lesarten vor. Die erste liegt auf der Linie des bisher Entwickelten, ich nenne sie (a) die ›nationale‹. Die zweite wäre der Versuch, das visuelle Geschehen vom Inhalt abzulösen, den Eigensinn der cineastischen Mittel geltend zu machen. Diese Lesart nenne ich (b) die ›ästhetische‹.

Zunächst eine allgemeine Vorbemerkung: Der Film ist, was die Verfügung der Motive, die Technik der Vorausdeutungen und Wiederaufnahmen angeht, exzellent gemacht. Zwei Beispiele: Das pathetische Motiv der Kerze, des Lebenslichts, wird eingeführt in einem durch und durch satirischen Kon-

text. Der Notar im Wirtshaus ärgert sich über die Wachstropfen, die von – wie könnte es anders sein – drei Kerzen über seinem Haupt herabfallen (0:05:30). Er versucht es mit Ausblasen, was ihm nicht gelingt – als wüßten auch diese Wirtshauskerzen um ihre symbolische Bedeutung und fügten sich nur höherer Gewalt. Kurz darauf (0:06:07) flackern dann fünf Kerzen über den fünf Honoratioren, als diese das Erscheinen des Fremden diskutieren. Mitten im Leben, erfährt der Zuschauer auf sanft ironische Art, sind auch diese geldgierigen Hedonisten schon vom Tod umfassen – sie sind nur unfähig, es sich einzugestehen, obwohl doch der Fremde auch etwas merkwürdig »Vertrautes« an sich hat.

Eine eigene Untersuchung verdienen die Tiere in Langs Film: von den unheimdräuenden Eulen und Raben über die schamverhüllte Gans in der Kutsche bis hin zu den signifikanten Katzen im (phallischen) Wirtshaus zum Einhorn. Daß die Braut in der Szene, die das Verschwinden des Bräutigams offenbart, geradezu in Katzen eingekleidet erscheint, ist ein deutlicher Hinweis auf ihr sexuelles Verlangen. Die Symbolik verstärkt aber nicht einfach nur die Tragik der Entzweiung eines Paares, das buchstäblich auf dem Liebeshöhepunkt auseinandergerissen wird. Im Blick auf die Vereinigung, mit der der Film endet, handelt es sich umgekehrt auch um eine Erotisierung des Todes.

Die symbolische Überdeterminierung ist einer der Gründe dafür, daß alle Requisiten und architektonischen Anlagen des Films von vornherein auch *als Zeichen* begegnen. Der Film tendiert zu einer gewissen Flächenhaftigkeit, die Leinwand wird zur zweidimensionalen Folie, auf der Chiffren verschiedenster Art erscheinen. Auch hier ist die mysteriöse Wand das Paradebeispiel: sie ist eine Riesentafel, die »natürlichen« Maserungen der Steine wirken wie aufgetragene Zeichen, die aus der gewöhnlichen Alltagswelt wegführen, sie erinnern an Hieroglyphen, Keilschrift, magische Figuren. Der Gang durch die Wand, der dem Mädchen schließlich gelingt, wird so auch suggeriert als handgreifliche Erschließung von geheimnisvollen archaischen Zeichen. Die Transzendenz des Mädchens, also ihr Verschwinden in der Wand, wird mit zwei symbolischen Feldern verbunden: Verlust des Bewußtseins und ein Sich-Hineinbegeben in hermetisch-alchemistische Vollzüge (der Apotheker als eine Art Hermes Trismegistos). Das korreliert zeitgeschichtlich wieder mit einer heftigen Okkultismus-Welle im Deutschland der frühen 20er Jahre, die sich bekanntlich auch in der Literatur niedergeschlagen hat (Thomas Manns Prosatext *Okkulte Erlebnisse* stammt aus dem Jahr 1923). Für eine Nation, die so viele Tote zu beklagen hatte, war Spiritismus fraglos ein attraktives Bewältigungsangebot. Der Geisterzug, den das Mädchen an der Mauer sieht (0:18:55), hat deshalb auch etwas von einer Séance, die für kurze Momente noch einmal Kontakt mit den lieben Abgeschiedenen vermittelt. Nur ein beinamputierter Invalide und zwei Soldaten (noch dazu in historischen Uniformen, nicht im berühmten Feldgrau des Ersten Weltkriegs) sind unter den Vorübergehenden; im Zusammenspiel mit den anderen Indikatoren genügt das offenbar, um die damaligen Zuschauer die Herkunft dieser Gespenster ahnen zu lassen.

Nimmt die Wirklichkeit im Film tendenziell Schriftcharakter an, so neigen

die Schriftzeichen der Titel wiederum zur Auflösung ins Bild. Die Typen sind, je nach Kultur, in der Rahmenhandlung gotisch, in den Binnenerzählungen eben venezianisch, chinesisch und arabisch stilisiert. An einem bestimmten Punkt, das zeigt besonders schön die Bagdad-Geschichte, tritt fast ein Gleichgewicht ein: die Wandteppiche und Vorhänge, hinter denen das Versteckspiel des verfolgten Ungläubigen mit seinen Häschern stattfindet, sind fast nicht mehr von den Tafeln zu unterscheiden, die ihre Reden wiedergeben.

Damit komme ich (a) zur ›nationalen‹ Lesart. Ein zweites auffälliges Gestaltungsmittel, das der gerade erläuterten Tendenz zur Flächenhaftigkeit zu widersprechen scheint, sind die permanenten Öffnungen und Schließungen, mit denen der Film konfrontiert. In Mauern und Vorhängen, in Fahrzeugen und Kleidern tun sich plötzlich Portale, Lücken, Spalten auf, die eine Passage zwischen Vordergrunds- und Hintergrundswelt in Gang bringen. Das betrifft die deutschen wie die ›ausländischen‹ Szenarien. Aber auch hier dient der Parallelismus eher dazu, den Kontrast zu verstärken. Die Hinterwelt, die sich in den Binnengeschichten zeigt, ist eine hinterhältige Welt. Hinter dem Vorhang lauern die Spione und Mörder, was sich öffnet, sind nicht die Übergänge in die Transzendenz, sondern Fallen. Auch das läßt sich exemplarisch an einer kleinen Szene demonstrieren. In der Venedig-Geschichte wird der Liebesbote der schönen Signorina von zwei gedungenen Mördern auf einer Treppe niedergestochen. Auch diese Treppe ist offenbar eine Kontrafaktur der Treppe im Reich des Todes. Dort stieg das Mädchen hinauf zum erlösenden Tod, hier flieht das Opfer abwärts und erleidet einen schmachvollen Tod. Um die Treppe deutlich als Falle auszuzeichnen, wird sie im Film nur im Mitelausschnitt gezeigt, die linke und die rechte Seite sind kaschiert. Das Bild der Spalte im Vorhang, das in den Binnengeschichten mehrfach auftaucht, wird durch ein ostentativ künstliches Verfahren auf die große Dimension der Freitreppe übertragen. Als *Gegenbild* zur heiligen Treppe im Todesreich zeigt diese profane Treppe an, daß wir uns in einer Welt der Fallen, der Ranküne und des Mordens befinden.

Welche Bedeutung die Architektur in allen Lang-Filmen hat, braucht hier nicht eigens erörtert zu werden. Eine genaue Analyse des *müden Tods* müßte Sequenz für Sequenz den Einsatz folgender Elemente nachzeichnen: Treppen, Brücken, Säulen, Wände sowie die Vielzahl von Tor-, Fenster- und Gewölbebögen. Treppen sind Hauptakteure in Langs Film, über die beiden erwähnten hinaus begegnen noch zahlreiche andere: verwinkelte und gradlinige, heruntergekommene und prächtige Holz- und Steintreppen. Die Treppen in den Binnengeschichten strukturieren Räume, in denen sich vor allem Fluchten abspielen. Mal handelt es sich, wie bei der venezianischen Treppe, um die Flucht eines Einzelnen vor wenigen Schergen, häufig aber auch um regelrechte Massenverfolgungsjagden. Das lenkt den Blick auf eine weitere wichtige Differenz zwischen Rahmen und Einlagen. Im Rahmen gibt es nur eine einzige Massenszene: die tragische Notgemeinschaft der von einer Feuersbrunst bedrohten Stadtbewohner. Die deutsche ›Masse‹ ist ein solidarischer Volkskörper, zusammengeschmiedet durch das gemeinsame Sich-zur-Wehr-Setzen gegen das Unheil, das unverschuldet über ihn hereingebrochen

ist. Der Mutter *in diesem Volkskörper* – nicht in erster Linie der einzelnen Frau – wird das gerettete Kind zurückerstattet. In den Binnengeschichten dagegen treten wiederholt Menschenmengen auf, die *durch den Willen zum Exzeß* erhitzt sind und unkontrollierbar toben. Für die heitere – wenn auch sexuell anrühige – Ekstase stehen die Teilnehmer der Venezianischen Karnevals, für die brutale die fanatischen Muslime, die dem verkleideten Franken ans Leben wollen. Diese Massen werden von Lang in auffälliger Weise in den Filmraum hineinkomponiert. Sie strömen über Treppen, durch Korridore und Säulenhallen, die ihrerseits verwirrend vielgestaltig sind. Auffällig ist z.B. die Szene, in der der Franke durch eine Art Kellergewölbe mit zahlreichen Pfeilern flüchtet (0:34:20). Erst sieht man ihn allein, kurz Orientierung suchend (als wolle er einen Slalomlauf beginnen), dann kommen seine Verfolger und füllen das Bild, machen durch ihre rasende Bewegung aber gleichsam auch die Pfeiler mobil. Es ist nicht übertrieben, angesichts dieses und anderer Bilder in Langs Film von einem ›Ornament der Masse‹ zu sprechen: Akteure und Hintergrund verschmelzen zu einer arabischen Bewegungsfigur. Die Beobachtung, daß der Film zur Zweidimensionalität tendiert, muß hier präzisiert werden. Es sind in erster Linie die Binnengeschichten, in denen Figuren – begünstigt natürlich auch durch die abenteuerlichen Kostüme – permanent Teil eines flächigen Ornaments zu werden scheinen. Die Wandvorhänge, Teppiche und Fensterreihen des Orients bilden ein Kontinuum mit den Gestalten des Kalifen, der Prinzessin und ihrer Diener und Dienerinnen.

Kommen wir noch einmal zurück zum Phänomen der Masse. Es mutet im Rückblick seltsam an, daß ein deutscher Film 1921 als Denunziation des ›Fremden‹ Lebenswelten präsentiert, in denen bössartige Führer mit Hilfe einer fanatisierten Masse die Liebe zwischen Menschen zerstören. Gerade der Massenrausch, der Schwindel der Besessenen (man denke an die drehenden Derwische; 0:31:10), scheint Lang ja besonders fasziniert zu haben. Dieses Dämonische, das dem Fremden attestiert wird, verbietet es auch, den Film als harmlose Umsetzung kultureller Stereotypen zu verstehen, bei der Arabien eben ›arabesk‹, China in der Art einer ›Chinoiserie‹ dargestellt wird. Was Lang tatsächlich betreibt, ist die Entgegensetzung von deutscher Tiefe und fremder Oberfläche/Oberflächlichkeit, deutscher würdiger Langsamkeit und fremder (moderner) Gehetztheit. Der Mittelteil des Films ist sehr viel schneller als der Rahmen. Die Beobachtung, daß in den fremden Welten sich dauernd Öffnungen auf verborgene Räume ergeben, widerspricht diesem Befund einer Inszenierung von Oberfläche keineswegs. Es geht eben um Hinterhalte (also die schreckliche Zweideutigkeit dessen, was sich in diesen Kulturen dem arglosen Blick darbietet), und nicht um eine fundierende Hinterwelt. Exemplarisch zeigt das der unterschiedliche Einsatz der Spitzbogenarchitektur. Im deutschen Bereich taucht er auf in der transparenten Architektur des Kerzendoms und – zentral – als Einlaßpforte ins Reich des Todes. Dieser *eine*, sinneröffnende Bogen ist ersichtlich das Kontrastbild zu den vielen schnörkeligen Bögen vor allem der Orientszenen. Dem entspricht die Vervielfachung der Personen und die wirre Vielgestaltigkeit ihrer Laufwege in den fremdländischen Episoden. Hier der gerade deutsche Weg zur Transzendenz, dort das

Wuchern der Linien und Bezüge in einer bedrohlichen, undurchschaubaren Wirklichkeit. Auch die deutsche Treppe ist in ihrer monumentalen Verweiskraft das Gegenstück zu den bisweilen an M.C. Escher erinnernden Treppenarchitekturen der Fremde.

Mentalitätsgeschichtlich wäre der Film vor allem aufschlußreich durch die Projektion des totalitären Staats nach außen. Er würde einmal mehr belegen, wie in Deutschland die Grundlagen für jenen Diktator, der sich wie kein anderer auf die Lenkung pogromsüchtiger Massen verstand, gerade durch die Berufung auf die »tiefen« Werte der Liebe und der opferbereiten Treue gelegt wurden – in Absetzung von den bloßen Herrschaftsmechanismen des Auslands. Die geheime Sehnsucht nach der süßen Umarmung des Todes, die aus der überkomplexen, sinnentleerten Welt der Moderne erlösen sollte, hat Hitler viele Anhänger in die Arme getrieben.

Fritz Lang hat, wenn diese Lesart plausibel ist, wenige Jahre vor den *Nibelungen* ein heimliches Nationalepos gedreht, das womöglich subtiler, hintergründiger kollektive Stimmungslagen rezipiert und auf sie wieder zurückgewirkt hat, als ein programmatischer Bewältigungsfilm es vermocht hätte. Wobei ich den Ausdruck *Nationalepos* gleich wieder zurücknehme: Denn es geht eben nicht um deutsches Heldentum, um Kampf und Größe, sondern um die stille, sanfte Ergebung in einen Tod, der nur durch diskrete, umwegige Konnotationen als Nationaltod zu erkennen ist. Vier Jahre lang hat dieser Tod Schwerstarbeit auf den Schlachtfeldern geleistet, von der Propagandamaschine als »Tod fürs Vaterland« zu einer Art Kriegsgott übersteigert. Nun, nach der deutschen Niederlage, ist er müde und nimmt die Attitüde des sorgenenden Vaters an, der seinen untergegangenen Söhnen eine liebevolle Heimstatt bereitet hat. Lang gelingt eine Mythisierung des deutschen Sterbens in der Gegenrichtung des Heroischen: naiv-idealisch (wie man mit Hölderlin sagen könnte), also nicht als Heldensage, sondern als Märchen und Lied.

Es ist aufschlußreich, daß sich bei Thomas Mann in derselben Zeit eine ähnliche Umbesetzung der Register des Deutschnationalen – vom Heroischen zum Innerlichen – findet. Die Schlußszene des *Zauberberg*, der zum Großteil in den Jahren 1920-1924 geschrieben wurde, zeigt Hans Castorp auf einem Schlachtfeld des Ersten Weltkriegs, »mit ackerschweren Füßen« seinem (wahrscheinlichen) Ende entgegentaumelnd. Erstaunlicherweise *singt* der todgeweihte Soldat, aber nicht – wie von der Heeresleitung wohl erwünscht – das »Deutschlandlied« oder *Die Wacht am Rhein*, sondern Schuberts *Lindenbaum*-Lied.⁸ Was Langs Film suggeriert – die Ergebung in den Kriegstod dank musikalischer Todeserotik – wird in Manns Roman als Grundzug deutscher Mentalität reflektiert. Wenn der *Zauberberg* in seinem berühmten Schneekapitel die Absage an die süchtige »Sympathie mit dem Tode« formuliert, könnte man fast den Eindruck gewinnen, dies sei auch als Warnung vor dem sympathischen deutschen Tod zu verstehen, den Fritz Lang vorgestellt hatte.

8. Thomas Mann: *Der Zauberberg*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1981, S. 870f. Vgl. hierzu Hans Rudolf Vaget: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2006, S. 52ff.

Man kann aber – und damit komme ich (b) zur zweiten, ›ästhetischen‹ Lesart – alles auch ganz anders sehen. Sind nicht, so könnte man fragen, die eben angestellten Überlegungen ihrerseits zu ›deutsch‹, zu biedersinnig-ernst allein auf eine ›Botschaft‹ des Films gerichtet? *Der müde Tod* ist ja auch ein Stück Unterhaltungskino, gezielt auf ein breites, vergnügungsbereites (und nicht nur trauerndes) Publikum. Für die komischen oder auch sensationellen Effekte waren fraglos die Binnenepisoden zuständig. In ihnen bot sich dem Regisseur auch die Chance, die technischen Möglichkeiten des neuen Mediums vorzuführen.

Die These zu dieser Lesart würde ganz einfach lauten: the medium is the message. Die artistische Ornamentik des Films spielt sich gleichsam in den Vordergrund und läßt die Inhalte, die das Drehbuch vorgibt, fast bedeutungslos werden. Gerade in den Binnenepisoden entfaltet der Film ein unglaubliches Sennenspektakel aus Personenkonfigurationen, exotischen Mustern und architektonischen Formen. Der Gegensatz von Rahmen und Einlagen wäre unter diesem Aspekt eine Präsentation der konträren Möglichkeiten phantastischen Erzählens im Film: in der Rahmengeschichte das Kino der langen Einstellungen (das die Figuren mitunter fast zu Standbildern erstarren läßt), der Beschwörung traditioneller Symbole; in den Binnenepisoden das Kino der schnellen Schnitte, der wechselnden Perspektiven, der technischen Tricks und Experimente, das sich im Sog der visuellen Effekte verliert, bis die Inhaltsebene abhanden zu kommen scheint.

Kulturwissenschaftler sind derzeit darauf trainiert, allenthalben ›Selbstreflexivität‹ zu entdecken und die jeweiligen Artefakte auf diese einzige Bedeutung zurechtzustutzen. Bei aller Skepsis gegenüber dieser Mode kann man kaum der Versuchung widerstehen, den Zauberer der China-Geschichte als Portrait des Regisseurs im Reich der unbegrenzten cineastischen Möglichkeiten zu verstehen.

Das Geschehen kippt unablässig um ins Surreale. Statt einer Handlung werden Verwandlungstechniken, statt einer faßlichen Szenerie Möglichkeiten der Raumaufteilung und Raumerfüllung im Film vorgeführt. Mal dominieren abstrakte geometrische Muster (z.B. die drei Kreise, die der Kaiser durchquert; 1:25:35), mal heben sich die Figuren nur silhouettenhaft, als schwarze Striche, gegen einen leeren Himmel ab (wie bei der Verfolgungsjagd). Dann wieder wird die Leinwand förmlich zugedeckt von einem Dschungel ineinander verschlungener Linien, die sich kaum noch realen Gegenständen zuordnen lassen. Der Kaktus, in den die Gehilfin ihren Meister verwandelt, steht als veritable moderne Skulptur im Raum, eine Ausführung Giacomettis nach einem Entwurf von Arcimboldo.

Als Höhepunkt seiner Zauberkunst produziert A Hi eine wunderschöne Spielzeugarmee, nicht von Zinnsoldaten, sondern von wirklichen, lebendigen Figuren, die er in sein magisches Viereck (den Teppich) bannt (1:07:20) und nach seinem Gusto sich bewegen läßt. Die China-Episode ist Langs Präsentation des Kinos als Spielwiese für den Regisseur – im ganzen Spektrum vom Unterhaltungsangebot bis hin zur experimentellen Kunst. Sie bietet Burleskes, komische Slapstickszenen, aber auch grandiose Einstellungen, die nicht

zufällig die Bildsprache der zeitgenössischen Malerei und Skulptur zitieren. Jede kulturelle Stereotype wird zum Sprungbrett für einen neuen visuellen Einfall, eine Trickaufnahme, einen überraschenden Beleuchtungseffekt.

Auch das Publikum *im* Film ist begeistert und sichtlich traurig, als der magische Kasten vor dem Kaiserpalast wieder zugesperrt wird. Bedenklich bleibt nur, daß der Herrscher sich zwar ebenfalls freut und das Schauspiel genießt, der Zauber ihm aber nichts anhaben kann, sondern seine Macht sogar steigert. Es ist den Tyrannen dieser Welt immer wieder gelungen, die magischen weißen Pferde der Kunst für ihre Zwecke zu satteln.