

Film als Kunst

Jürgen Müller

Anmerkungen zur Filmpoetik Friedrich Wilhelm Murnaus

Wenn wir heute über das Kino der Weimarer Zeit und seine Regisseure nachdenken, so vergessen wir zumeist, daß der Film bis in die zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts Schwierigkeiten hatte, als Kunst anerkannt zu werden. Er paßt nicht in die etablierten idealistischen Ästhetiken, verfügt er doch – wie schon die Photographie vor ihm – über eine nicht zu leugnende technische Identität. Man benötigt Kameras zur Aufnahme und Projektoren für die eigentliche Aufführung. Das Kino wird durch den Makel des Apparates definiert, wo es doch darauf ankäme, Stil im Sinne persönlicher Handschrift zu besitzen.

So kann es für die frühe Filmtheorie, die den Kunstcharakter des Films erweisen will, nur zwei Möglichkeiten geben: Entweder mogelt man sich in die bestehenden Kunstparadigmen und betont zum Beispiel die „malerische Qualität“ der Bilder oder man stellt fest, daß das bisherige System der Künste und die bestehenden Ästhetiken durch den Film über Bord geworfen werden und entwickelt eine neue.

Als einer der ersten hat Ricciotto Canudo den Kunstcharakter des Films behauptet, als er in seinem Essay „Manifeste des Sept Arts“ aus dem Jahre 1923 vom Kino als „siebter Kunst“ spricht.¹ Hier begrüßt er den Film als „*art de totale synthèse*“ und will in ihm den eigentlichen Fluchtpunkt aller traditionellen Künste erkennen. Euphorisch heißt es in seinem Text: „*Wir benötigen den Film, um endlich das Gesamtkunstwerk zu schaffen, auf das sich seit jeher alle Künste zubewegt haben.*“²

Wenn ich kurz auf die Ideen des heute wenig bekannten Canudo eingehe, noch bevor ich auf die Filmkunst Friedrich Wilhelm Murnaus zu sprechen komme, ist damit eine didaktische Absicht verfolgt: Wir schauen heute mit zu großer Selbstverständlichkeit auf das frühe Kino, weil wir es vom Ende des vergangenen Jahrhunderts aus betrachten. Der Umweg über den genannten Text soll helfen, den vermeintlich vertrauten Gegenstand ein wenig fremder zu machen. Denn es ist kaum noch bekannt, welche weitreichenden gesellschaftspolitischen Hoffnungen in den zwanziger Jahren mit dem Kino verbunden waren.

Mit der Vorstellung vom Film als siebter Kunst geht bei Canudo eine Hierarchisierung der Künste einher. Architektur und Musik sind sozusagen die Eltern-Künste, die es dem Menschen seit jeher erlaubt haben, das flüchtige Leben darzustellen und für die folgenden Generationen zu bewahren. Diese Künste seien entstanden, als der Mensch höhere Mächte habe verehren wollen. In diesem Sinne komme der Kunst grundsätzlich die Aufgabe zu, die eigene Person oder das eigene Ich zu transzendieren, was der italienische Theoretiker als „*oubli esthétique*“ bezeichnet.³ In seinem System ist es nun die Sache des Films, die isolierten Künste in ein Gesamtkunstwerk zu integrieren, eine Aufgabe die Richard Wagner dem Musikdrama vorbehalten hatte. Erst im Gesamtkunstwerk, so der deutsche Komponist, kommen die klassischen Künste in einem höheren Sinne zu sich selbst.⁴

Diese Idee greift Canudo für das Kino auf. Am Ende seiner Überlegungen erhält sein Entwurf sogar wahrhaft utopische Züge, wenn er den Prozeß der Aufhebung des modernen Lebens zu einer neuen Einheit skizziert, in der nicht nur die Künste, sondern irgendwie alles in allem aufgeht und miteinander versöhnt wird.⁵ Diese Apotheose des Kinos erfährt ihren krönenden Abschluß, wenn Canudo dem Leser ein neues Goldenes Zeitalter verspricht, von dem die erste Stunde schon begonnen haben soll.

Mir ist kein anderer Text zum Film bekannt, der so hohe Erwartungen in das neue Medium setzt. Dabei irritiert weniger der implizite Idealismus, als vielmehr die politisch-theologische

Dimension des Textes. So als könnte der Film die fortschreitende Aufsplitterung des modernen Lebens rückgängig machen und den Menschen mit seiner Umwelt versöhnen. Und obwohl uns Canudos Ideen heute etwas „überspannt“ erscheinen, enthält sein Text einen zentralen ästhetischen Begriff, der die Kino-Debatten der zwanziger Jahre bestimmt, nämlich denjenigen des Gesamtkunstwerks. Es ist die Fähigkeit des Kinos zu Integration und Synthese, die in den Debatten jener Zeit hervorgehoben wird: „*Die siebte Kunst versöhnt alle anderen.*“⁶

Aber wie hat man sich die Produktion solcher Filme überhaupt vorzustellen? Sind es einzelne geniale Schöpfer, die sich dieser Aufgabe stellen oder wird das Gesamtkunstwerk von vielen gemeinsam hergestellt? In Hinsicht auf Murnau ist diese Frage einfach zu beantworten. Ihm ging es immer um das Schöpfersubjekt, nie um das Filmkollektiv! In all seinen theoretischen Einlassungen wird dies deutlich. In regelmäßigen Abständen hat der Regisseur kurze Statements veröffentlicht, um sich einem größeren Publikum vorzustellen und zu erklären. Dabei stellt man schnell fest, daß es sich bei seinen wenigen Schriften um Gebrauchstexte handelt, die ihre Entstehung dem Umstand verdanken, daß Murnau von einer Filmzeitschrift um einen Beitrag gebeten wurde. Keinesfalls sind sie von homogenem Charakter. Bisweilen können sie sehr spekulativ und höchst avantgardistisch erscheinen, bisweilen aber auch vergleichsweise traditionell. Im Zentrum steht zumeist die Idee der Autonomie filmästhetischer Mittel.

Es hat Murnau nie gereicht, das Kino als abgefilmtes Theater zu betrachten, sondern die in Bewegung begriffene Kamera stand im Zentrum seiner Überlegungen. Das Kino soll sich in das handelnde Subjekt einfühlen. Die entfesselte Kamera wird dabei zum Mittel, eine autonome Filmästhetik zu schaffen. In einem Artikel aus der „Filmwoche“, der im Jahre 1924 erschien, erklärt der Regisseur: „*Die fließende Architektur durchbluteter Körper im bewegten Raum, das Spiel der auf- und absteigenden, sich durchdringenden und wieder lösenden Linien, der Zusammenprall der Flächen, Erregung und Ruhe. Aufbau und Einsturz, Werden und Vergehen eines bisher erahnten Lebens, die Symphonie von Körpermelodie und Raumrhythmus, das Spiel der reinen, lebendig durchfluteten, strömenden Bewegung. Mit diesem mechanischen, entmaterialisierten Apparat wird es sich gestalten lassen.*“⁷

Es überrascht, wie abstrakt Murnaus ästhetisches Credo hier erscheint und wie nah er damit den Texten zur avantgardistischen Malerei seiner eigenen Zeit steht, stehen doch nicht die mimetisch-narrativen, sondern die abstrakt-formalen Qualitäten im Zentrum seiner Beschreibung. Ebenso avantgardistisch hört es sich an, wenn der Künstler in einer kurzen autobiographischen Skizze aus dem Jahre 1928 verspricht: „*Ich versuche, in jedem meiner Filme künstlerisches Neuland zu entdecken und neue künstlerische Ausdrucksformen zu finden.*“⁸

Aber Murnau beläßt es zumeist bei solchen Statements, deren vermeintlich ästhetische Radikalität nur noch von ihrer inhaltlichen Allgemeinheit übertroffen wird. Vielleicht muß man einmal darauf hinweisen, wie gut es der Regisseur verstand, sich selbst zu inszenieren. Und das heißt auch, die Urheberschaft seiner Filme allein für sich zu reklamieren. Er läßt keinen Zweifel an seiner Ansicht, daß auch wenn technische Innovationen notwendig in Zusammenarbeit mit den anderen Filmschaffenden entstehen, sie letztlich ihm gehören – seinem Innovationswunsch entspringen.

Im folgenden sollen drei Filme analysiert werden. Dies geschieht im Sinne Frieda Grafes, der wir immer noch die inspirierteste Auseinandersetzung mit dem Werk des deutschen Regisseurs verdanken: „*[Murnau] erforscht sein Material. [...] Die traditionellen Künste setzt er ein zur Reflexion. Sie sind nicht bloß zur Schau gestellt. [...] Wie bei Eisenstein ist ihr dargestelltes Verhältnis praktische Theorie. Das Kino umfaßt die anderen Künste und geht über sie hinaus. [...] Das Sehen wird problematisiert.*“⁹

Schnell und Langsam

Wenden wir uns nun dem ersten Filmbeispiel zu. „Der brennende Acker“ aus dem Jahre 1922 erzählt die Geschichte eines ehrgeizigen Bauernsohnes, der zum Sekretär eines Grafen aufsteigt und erfährt, daß sich auf dessen Acker eine Petroleumquelle befindet. Sein Versuch, dar-

aus einen persönlichen Vorteil zu ziehen, schlägt fehl. Doch für seinen maßlosen Ehrgeiz haben am Ende des Films zwei Frauen mit ihrem Leben bezahlt. Reumütig kehrt der junge Mann am Ende auf den heimatlichen Hof zurück. Bei dem von Thea von Harbou, Willy Haas und Arthur Rosen verfaßten Drehbuch handelt es sich um ein in der Tendenz antimodernes Stück. Die Wahrheit bleibt dem Acker, der „Scholle“ vorbehalten. Dies soll uns aber nicht weiter interessieren, sondern der Beginn des Films, der ein interessantes kunsthistorisches Zitat enthält.

Auf effiziente Weise werden wir in die Geschichte eingeführt. Zunächst sehen wir durch die Arkaden eines Innenhofes ein stattliches Gebäude. Es ist eine Winternacht und auf der gegenüberliegenden Seite sind einige Fenster beleuchtet. Nun gelangen wir ins Innere des Hauses, sind hinter einem der beleuchteten Fenster angekommen. Hier hat sich eine Gruppe von Frauen versammelt, die ihrer Hausarbeit nachgehen. Das Spinnrad dreht sich fleißig und ältere und jüngere Frauen sind damit beschäftigt, zu stricken oder Wollfäden aufzurollen. Aus der Halbtotale wird eine Nahaufnahme, wenn wir die alte Frau beim Stricken beobachten. Der Qualm, der aus dem Kamin dringt, vertreibt sie jedoch von ihrem Platz. Sie springt auf und verläßt ihren Stuhl. Jetzt erfolgt ein Umschnitt und wir sehen das verschneite Dach des Hauses. Die Wetterfahne bewegt sich im Wind, so daß deutlich wird, wie stürmisch das Wetter sein muß. Möglicherweise hat sich eine Dachschindel gelöst oder ein anderes merkwürdiges Geräusch führt dazu, daß die Frauen erschreckt auffahren. Ängstlich schauen sie in Richtung des imaginären Geräusches, bis der erste Zwischentitel erfolgt: „*Gott steh uns bei. Das ist ja eine Nacht, als ginge der Alte vom Acker wieder um!*“ – Diesen Satz scheint die alte Frau ausgesprochen zu haben, denn die jungen schauen sie gleichermaßen ängstlich wie betroffen an und bedrängen sie, die Geschichte „vom Alten vom Acker“ zu erzählen. Die Alte winkt jedoch ab. Jetzt erfolgt der zweite Zwischentitel: „*Gott gebe ihm Frieden... Sprich nicht von solchen Dingen in diesem Hause.*“ Nun beginnt die eigentliche Geschichte. Und wir sehen den Grafen, wie er ein Zimmer betritt.

Fassen wir zusammen: Die kurze Sequenz ist flüssig erzählt. Der Wechsel der Einstellungsgrößen intensiviert die Spannung im rechten Moment. Ohne daß wir schon wüßten, worum es eigentlich geht, sind wir in eine unheimliche Stimmung hineingezogen worden. Nun hätte man zumindest für einen Moment vermuten können, daß sich der Film des Mittels der Rahmen-erzählung bedient. Aber dies ist nicht der Fall, die alte Magd wird noch mehrfach im Rahmen der Filmhandlung auftauchen.

Es ist ein ungewöhnlicher Filmanfang und da es sich nicht wirklich um eine Rahmenerzählung handelt, stellt sich die Frage, was Murnau mit dieser Sequenz beabsichtigte. Meines Erachtens läßt sich dieser Filmbeginn als filmische Selbstreflexion lesen. In verdichteter Form bietet Murnau hier eine Definition filmischer Ästhetik. Dies hört sich nur solange übertrieben an, als man nicht erkennt, welches Bild hier zitiert wird und was dies bedeutet. Die Sequenz spielt nämlich auf kein geringeres Gemälde als Velazquez' „*Hilanderas*“ an. Sowohl das Motiv der Spinnerinnen, als auch die Kombination der älteren und der jungen Frauen, ja selbst die Konstruktion des Raumes ist bei dem spanischen Maler vorgegeben.

Velazquez' Gemälde ist in vielerlei Hinsicht ein besonderes Werk. So ist immer wieder auf das interessante Verhältnis, ja das Ineinsfallen von Genre- und Historienmalerei hingewiesen worden. Während man im Vordergrund die Spinnerinnen als einfache Frauen aus dem Volke sehen kann, läßt die mythologische Szene des Hintergrunds einen höfischen Charakter assoziieren. Ich will allerdings nicht weiter auf die allgemeine Ikonographie und Deutungsgeschichte eingehen, sondern direkt das für Murnau wichtigste Motiv benennen: das zentrale Spinnrad, das in seiner Darstellung tatsächlich den Eindruck erweckt, als drehe es sich so schnell, daß wir nicht in der Lage sind, die einzelnen Speichen zu erkennen, sondern wie durch einen Schleier zwischen Achse und Felge hindurchblicken können. Mit anderen Worten: Der spanische Maler hat versucht, die Malerei über die Grenzen des Darstellbaren hinaus zu führen. Im Medium des unbewegten Bildes versteht er es, die Illusion von Bewegung zu erzeugen.

Daß diese Interpretation nicht erst im zwanzigsten Jahrhundert möglich ist, sondern sich schon in der einschlägigen Literatur des 19. Jahrhunderts findet, belegt die vermutlich berühmteste Velazquez-Monographie aus jener Zeit. Carl Justi schreibt in seinem legendären Buch „Velazquez und sein Jahrhundert“, daß die zu konzentrischen Kreisen geronnenen Speichen des schwingenden Rades zum Geflimmer eines bunten Gewebes geworden seien.¹⁰ Es kommt einer wahrhaften Lobeshymnus auf die Möglichkeiten des gemalten Bildes gleich, wenn es über dieses Werk heißt: „Die Sonne, wie sie mit ihren verschiedenartigen Strahlen Gemälde vor uns webt – wer hätte sie je so belauscht! Sie treibt hier all ihre Zaubereien, zittert auf seidnen Stoffen, liebkost einen blonden Nacken, versinkt in kohlschwarze kastilische Locken; sie macht dies plastisch deutlich, jenes malerisch nebelhaft, löst Körperlichkeit auf in Imponderabilien und gibt Flächen die Rundung des Lebens, macht das Wirkliche zum Bild und das Bild zur Vision. Man fühlt hier, dass Licht Bewegung ist, und jedem schwebt das Wort auf der Zunge: Musik der Farben.“¹¹

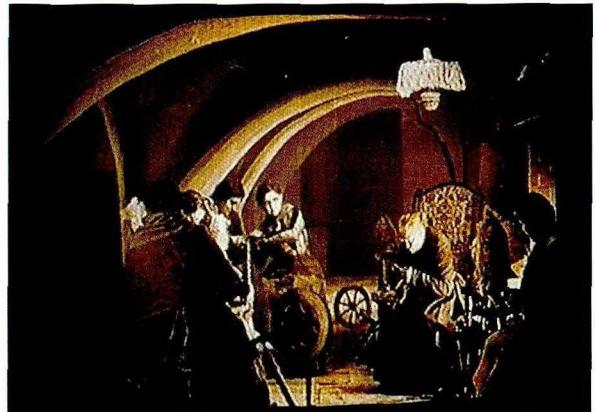
Justi gelingt eine hinreißende Beschreibung, und er weist im Anschluß an diesen Passus darauf hin, daß es das bewegteste Bild Velazquez' sei, weiter könne wohl die Darstellung der Bewegung im Unbeweglichen nicht gehen. Für den Kunsthistoriker Justi stellen die „Hilanderas“ sogar das bewegteste Bild der Kunstgeschichte dar, weil sie einerseits auf unnachahmliche Weise das Motiv des sich bewegenden Spinnrades inszenieren, andererseits die gesamte Anlage der Komposition diesen Impuls aufnimmt und weiterführt. Doch was bedeutet dies nun für Murnau und die beschriebene Sequenz?

Offenbar hat der Regisseur das berühmte Gemälde zum Anlaß genommen, das filmische Bild und seine Möglichkeiten im Unterschied zum gemalten Bild zu bestimmen. Dabei bricht er mit einem alten Vorurteil, das immer wieder behauptet: Erst der Film, nicht aber die Malerei könne Bewegung darstellen. Seine Antwort lautet, sicherlich kann auch die Malerei Bewegung simulieren, aber erst der Film kann das Wesen, die verschiedenen Qualitäten der Bewegung darstellen, nämlich die Möglichkeit zu Beschleunigung und Verlangsamung. Immer wieder sehen wir in der kurzen Sequenz, wie das Spinnrad angetreten wird, sich beschleunigt, um sich dann wieder zu verlangsamen und stillzustehen.

Aber natürlich werden hier auch die Möglichkeiten des „filmischen Raums“ vor Augen geführt. Das soll heißen, daß die Abfolge der Bilder sich als notwendiger Substitutionsprozeß beschreiben läßt. Wir sehen die Außenansicht des Gebäudes mit erleuchteten Fenstern. Schnitt. Dann sehen wir den Raum, den wir soeben noch von außen gesehen haben, von innen, um schließlich mit den Frauen ein Geräusch zu hören, daß sie nach „außen“ blicken läßt. Zum einen sind in jeder neuen Einstellung alle vorangegangenen enthalten, zum anderen formuliert sich mit ihnen auch eine Erwartungshaltung und Perspektive auf das Kommende. Ein erzählender Film erstellt thematische Kohärenz.



Diego Velázquez, Hilanderas (Die Spinnerinnen), um 1657, Madrid, Museo del Prado



Szenenfoto aus: F. W. Murnau, „Der brennende Acker“, 1921/22

Zusammengefaßt: Murnau bestimmt den Unterschied zwischen Malerei und Film nicht, wie dies gewöhnlich geschieht, als jenen Unterschied, der sich aus der Möglichkeit zur Darstellung tatsächlich sich vollziehender Bewegung ergibt. Nein, auch die Malerei verfügt über die Möglichkeit, die Illusion von Bewegung hervorzurufen. Der konstitutive Unterschied liegt in der Möglichkeit der Repräsentation von Beschleunigung und Verlangsamung in den Bewegungsbildern. Diese ist allein dem Film vorbehalten. Damit ist aber nicht bloß eine technische Möglichkeit benannt, die der Film der Malerei voraushat, sondern eine ästhetische. Denn diese Möglichkeit stellt ja die Voraussetzung für Tempo und Spannung dar. Ein langer Blick, wie es Béla Balázs in seinem Buch „Der sichtbare Mensch“ treffend formuliert hat, hat eine andere Bedeutung als ein kurzer. Die für eine Einstellung verwendete Zeit bestimmt deren Sinn und Bedeutung.¹²

Eine weitere Qualität des Films wird in der Eingangssequenz des Films „Der brennende Acker“ in Szene gesetzt, wenn mit nahezu jedem Schnitt ein Wechsel der Einstellungsgröße einhergeht. Durch den dadurch entstehenden Prozeß von Annäherung und Distanzierung wird Spannung im Sinne von Intensität geschaffen. Wenn die drei Frauen wegen des unerwarteten Geräuschs erschrecken, sehen wir sie entsprechend in einer halbnahen Einstellung. Diese Fähigkeit zur Intensivierung, zur Steigerung der Präsenz des Bildes stellt wiederum eine genuine Qualität des Films dar. Wir sehen nicht bloß drei Frauen, die ihre Köpfe zusammenstecken, sondern wir erschrecken mit ihnen!

Hier ist noch einmal Balázs zu zitieren, dessen intelligentes Buch ja schon 1924 erschienen war und die erste wirkliche Theorie des Stummfilms in deutscher Sprache darstellt. Im Wechsel der Einstellungsgrößen und der Fähigkeit zur Großaufnahme sieht Balázs die spezifische Möglichkeit filmischen Erzählens: „Was ist das spezifisch Filmmäßige an diesen Großaufnahmen [...]? Es liegt in der Möglichkeit, das einzelne Bild aus dem Ganzen herauszuheben. [...]. Die Großaufnahme ist die Kunst der Betonung. Es ist ein stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame, womit das dargestellte Leben zugleich interpretiert wird.“¹³

Balázs ist aus einem sehr einfachen Grund ein wichtiger Anknüpfungspunkt. In seinem Buch findet sich die für die damalige Zeit niveauvollste Auseinandersetzung mit den spezifischen ästhetischen Möglichkeiten des Films, und man darf sicherlich davon ausgehen, daß seine Schrift in Filmkreisen bekannt war und diskutiert wurde.

Der Regisseur als Maler

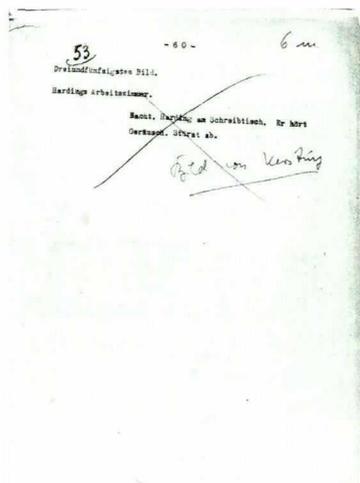
Die einschlägige Forschung hat in Bezug auf die Filmtheorie Murnaus immer dieselbe Antwort gegeben.¹⁴ Apologetisch heißt es im Faustbuch von Eric Rohmer aus dem Jahre 1977: „Von allen Filmern ist Murnau am meisten Maler, aber nicht, weil bestimmte Einstellungen bei ihm zufällige oder beabsichtigte Analogien zu irgendwelchen berühmten Gemälden enthielten. Vielmehr stehen generell die Schönheiten, die er zeigt, im Geist denen näher, die die Malerei im Lauf ihrer Geschichte uns hat bewundern lassen und die die Photographie nur übernommen hat.“¹⁵ Nichtsdestotrotz wurde in der Sekundärliteratur immer wieder darauf hingewiesen, daß der Regisseur in seinen Filmen Bilder der klassischen Kunstgeschichte nutzt. Murnau selbst hat diese Einschätzung in gewisser Hinsicht vorbereitet und provoziert, wenn er in einer kurzen Biographie in dem von Hermann Treuner herausgegebenen Band „Filmkünstler. Wir über uns selbst“ aus dem Jahre 1928 schreibt: „Ich bin ein Sohn der roten Erde und wurde in Westfalen geboren. In Heidelberg und Berlin studierte ich Kunstgeschichte und ging dann zur Bühne.“¹⁶ Natürlich hat dieser Hinweis auf die Kunstgeschichte die Interpreten nicht unbeeinflusst gelassen, sah man hierin doch eine wichtige Legitimation zur Ableitung der Filmbilder aus dem Reservoir der klassischen Kunstgeschichte. Dabei erweist die Bedeutsamkeit der von Murnau vermeintlich zitierten Vorbilder, die über Caspar David Friedrich bis zu Franz Marc reichen, zugleich den künstlerischen Rang des deutschen Regisseurs. Dieser ist gleichsam der legitime Erbe kunsthistorischer Tradition. Mißlich bei der Ableitung des Filmbildes aus der Tradition des Tafelbildes ist, daß die Qualität des bewegten Bildes immer am unbewegten Bild gemessen wird.

Zu diesem prinzipiellen Problem tritt ein weiteres hinzu. Häufig verwechseln die Autorinnen und Autoren eine ikonographische Herleitung mit einer zufälligen motivischen Ähnlichkeit. So erscheinen die Verwandtschaften, die zwischen Filmbildern und kunsthistorischen Klassikern hergestellt werden, oft als gesucht. Vor allem wird dieses Vorgehen nie reflektiert. Wenn er es denn wirklich tut, warum zitiert Murnau eigentlich die klassische Kunst?

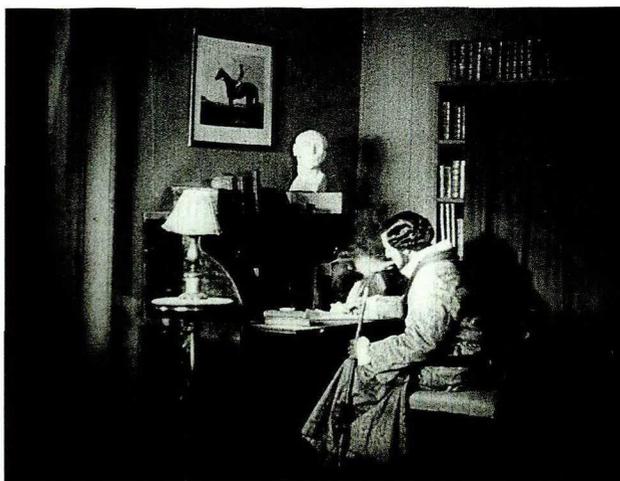
Das extremste Beispiel stellt in dieser Hinsicht sicherlich die zweibändige Monographie von Luciano Berriatúa dar, der mit Abstand die meisten Vorbilder benannt hat. Um seinen großen Bilder-Atlas zu legitimieren, verweist er auf ein interessantes Detail.¹⁷ Am Rand von Murnaus Exemplar des „Nosferatu“-Drehbuchs hat der deutsche Regisseur mit Bleistift den Namen eines Künstlers namens Kersting vermerkt. Es handelt sich um eine nicht so wichtige Szene, in der wir einen Freund Hutters spät abends in seinem Büro arbeiten sehen, wofür er sich an seinen Schreibtisch gesetzt hat. Vergleicht man die Einstellung mit dem Stich des Friedrichschülers Kersting, fallen die Übereinstimmungen ins Auge.

Man geht wohl nicht zu weit, diese Entdeckung Berriatúas als spektakulären Fund zu erachten. Doch sie wirft eher Fragen auf, als daß sie sie beantwortet. Denn wenn wir von diesem Beispiel auf eine gängige Praxis schließen sollen, warum findet sich dann im ganzen Drehbuch nur ein einziges Mal ein Hinweis auf einen bildenden Künstler. Und wenn Berriatúa für den Film „Nosferatu“ viele kunsthistorische Vorbilder anführt, die Murnau für seine Einstellungen benutzt haben soll, warum sind diese dann eigentlich nicht verzeichnet? Dieser Einwand dient nicht dazu, die Leistung des Buches zu schmälern. Berriatúas Monographie ist die wohl beste Materialsammlung, die wir zu Murnau besitzen, und viele der dort angeführten Herleitungen sind absolut überzeugend.

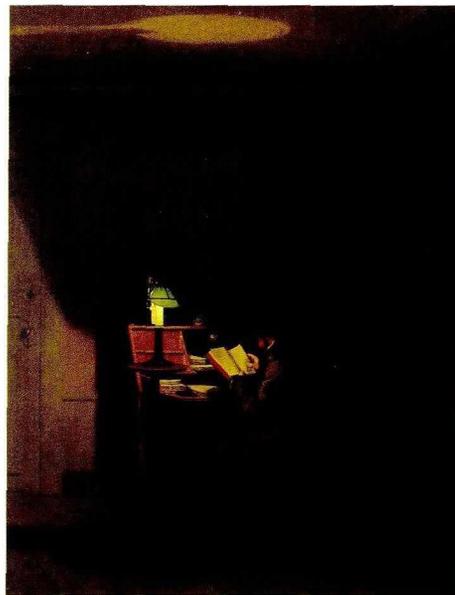
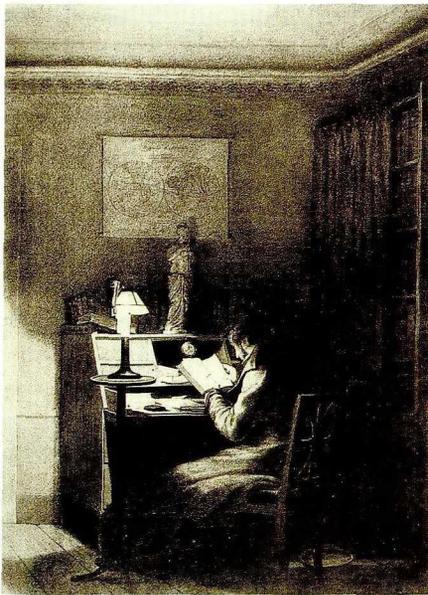
Aber die Frage sei erlaubt, ob die Forschung nicht schon zu lange mit dem Bild vom genialischen Murnau gearbeitet hat. Das heißt, er wird zu einem verhinderten Maler stilisiert, dessen genialisches Vermögen große Kunstwerke produziert. In dieser Hinsicht geht Rohmer sicherlich am weitesten, wenn er über Murnaus Filme verklärend urteilt: „Der Vergleich zwischen seinem Werk und dem bestimmter Maler soll kein Ziel sein, sondern ein Mittel, um jene Kraft nachzuweisen, die man bei kaum einem anderen Filmer findet, die er aber zweifellos besitzt und die wir die Kraft der ‚Zeichnung‘ nennen.“¹⁸ Was an Rohmers Text zu kritisieren ist, ist weniger der Umstand, daß hier Kunstgeschichte der 1950er Jahre als Filmtheorie „verkauft“ wird, sondern vielmehr der autoritäre Ton, mit dem dies geschieht. Das Buch ist voller Analogien, in denen Fritz Lang mit Hans Holbein oder Josef von Sternberg mit Albrecht Altdorfer verglichen wird, ohne daß dies auch nur in Ansätzen überzeugen könnte. Bei der Lektüre vergißt man irgendwann, daß es sich bei Murnau eigentlich um einen Filmregisseur handelt, der ein Drehbuch benötigt oder einen Kameramann, einen Filmarchitekten oder einen Schauspieler, um sein Werk herstellen zu können.



Seite aus dem Drehbuch zu „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“. Handschriftliche Bemerkung von F.W. Murnau („Bild von Kersting“) Bibliothèque du Film, Paris



Szenenfoto aus: „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“, 1921/22



Stich nach G. F. Kersting, Ein Studierzimmer („Der elegante Leser“), 1812

G. F. Kersting, Ein Studierzimmer („Der elegante Leser“), 1812
Stiftung Weimarer Klassik, G 50 b, Foto: Renno

Die soeben geäußerte Kritik an den Interpretationen, in denen der Brückenschlag zur Kunstgeschichte vorgenommen wurde, mag verwundern angesichts der Tatsache, daß auch im vorliegenden Beitrag eine Deutung durch den Rückgriff auf die Malerei eines Velazquez entwickelt wurde.

Doch hier sollte – anders als dies in der bisherigen Literatur der Fall war – das Zitat als Teil einer genuin-filmischen Reflexion vorgeführt werden und nicht als „adelnde“ Anleihe bei der alten Kunst. Insofern zielte die Kritik der bisherigen Deutungen vor allem auf die Tatsache, daß hier vermeintliche Zitate zwar festgestellt werden, die Notwendigkeit derselben jedoch unklar bleibt. Wer aber von Zitaten spricht, so könnte man sagen, darf von ihrer Funktion nicht schweigen. Denn sie stellen keineswegs bereits eine Interpretation dar, sondern sind vor allem selbst interpretationsbedürftig. So kann es nicht darum gehen, eventuelle Bezüge zur Malerei lediglich zu benennen, denn dann klingelt man nur mit Namen und tut so, als wäre es Murnau darum gegangen, seine kunsthistorische Bildung spazieren zu führen. Das Beispiel der *Hilanderas* hat aber bereits gezeigt, daß es Murnau weniger um eine Legitimation des Films durch den Anschluß an die alte Kunst ging, als vielmehr um deren filmische Überbietung.

Nosferatu als filmische Gestalt

Bevor wir der Frage des Zitats weitergehende Aufmerksamkeit schenken werden, soll noch einmal das Problem von Beschleunigung und Verlangsamung zur Sprache kommen. Denn es gibt einen Film Murnaus, der uns diesen Wechsel besonders gut vor Augen führen kann. In „*Nosferatu*“ aus dem Jahre 1921 wird die eindringliche Wirkung des Vampirs dadurch erzielt, daß er sich entweder sehr schnell oder sehr langsam bewegt.¹⁹ Dieser permanente Wechsel zwischen Unbeweglichkeit und rasendem Tempo setzt das Unheimliche der Figur zuallererst in Szene. Wenn Hutter beobachtet, wie der Vampir die Särge mit pestverseuchter Erde verlädt, nutzt Murnau das Stilmittel des Zeitraffers. Dies gilt auch für die Fahrt mit dem Floß flußabwärts, die den Vampir zum Hafen bringt.²⁰

Davon deutlich unterschieden sind die Szenen auf dem Schloß des Grafen. Erinnern wir uns einiger kurzer Sequenzen. Wenn Hutter nach rasender Fahrt, übrigens eine weitere Aufnahme mit dem Zeitraffer, mit der Kutsche abends am Schloß ankommt, öffnet sich das große Tor wie von Geisterhand bewegt und wir schauen in den leeren Schloßhof. Jetzt erscheint Graf Orlok. Langsam kommt er aus einem tief verschatteten Tor hervor. Zu Recht ist darauf hingewiesen worden, daß man bei dieser Sequenz an eine Spinne denken muß. Und möglicherweise ist es die Ökonomie dieses Tieres, das sich zumeist langsam bewegt, um dann

jedoch schnell vorzuschleunigen, wenn es ein Opfer erreichen will, die einen dramaturgischen Hintergrund bildet.

Erinnern wir uns einer weiteren berühmten Sequenz aus dem Film. Unmittelbar im Anschluß an die Empfangsszene im Hof folgt die Szene, in welcher Graf Orlok den von seiner langen Reise ausgehungerten Hutter im Schloß bewirbt. Alle beunruhigenden Zeichen vermögen den harmlosen jungen Mann nicht zu verunsichern. Als dieser sich jedoch in den Finger schneidet, wird der Blutdurst des Vampirs geweckt. Er drängt Hutter in die Ecke des Zimmers, wo sich dieser auf einen Stuhl niederläßt. Jetzt erfolgt ein Schnitt und wir sehen Hutter, wie er am nächsten Morgen auf dem Stuhl erwacht. Interessant ist die Haltung, die er dabei einnimmt. Er ist nicht in sich zusammengesunken, sondern liegt quer über dem Stuhl, so daß eine auffällige Diagonale entsteht.

Dieses Motiv entstammt den „Caprichos“ Francesco Goyas. Hier ist es allerdings kein junger Mann, sondern eine junge Frau, die auf diese Weise präsentiert wird. Dieses Motiv hat bei Murnau wie schon zuvor bei Goya zunächst einmal eine formale Qualität, macht es doch schlicht die Instabilität der Personen deutlich. Auch ohne zu wissen, daß es sich hier um eine kunsthistorische Anleihe handelt, würden wir den Sinn von Murnaus Filmbild verstehen.

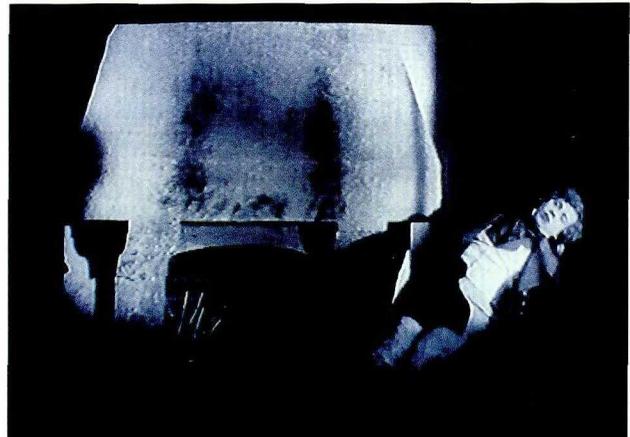
Aber es geht ja um mehr als um ein Zitat, das bloß die kunsthistorische Bildung des Regisseurs deutlich macht. Goyas „Caprichos“ sind vermutlich der beeindruckendste und verstörendste Albtraum der gesamten Kunstgeschichte. Der Filmarchitekt Albin Grau hat dies verstanden, orientiert er sich doch in einem fundamentalen Sinne am spanischen Künstler.²¹ Mögen auch die Außenaufnahmen an Originalschauplätzen gedreht worden sein, bei allen Innenaufnahmen des Schlosses handelt es sich um Bilder, die im Studio entstanden sind. Das heißt Graus Erfindungsreichtum waren keine Grenzen gesetzt.

Dies ist der Moment, sich etwas Fundamentales vor Augen zu führen. Ein Film besteht ja gerade nicht aus einer Abfolge von Einstellungen, die große Werke der Bildenden Kunst nachahmen. Wenn ich der bestehenden Forschung also weitere „Zitate“ hinzufüge, so ist damit nicht unbedingt viel geleistet. Denn die Frage ist doch: Warum Goya? Das zentrale ästhetische Problem des Films ist doch nicht, eine Stilübung im Rahmen romantischer Kunst vorzuführen, sondern eine unheimliche und gruselige Atmosphäre herzustellen.

Auf die Unmenschlichkeit des Monstrums, das sich außerhalb menschlicher Zeit bewegt, habe ich schon hingewiesen. Welche anderen ästhetischen Strategien werden verfolgt, um eine alpträumhafte Qualität zu erzielen? Das wichtigste Mittel hierbei ist meines Erachtens der Wechsel von der raum- zur flächenhaften Konstruktion der Bilder. Alle Szenen in Wisborg inszenieren den Raum. Ja, mit der ersten Einstellung des Films schauen wir über den Dachreiter einer Kirche hinweg auf einen Marktplatz, auf dem Menschen unterwegs sind. Wir realisieren mit die-



Francisco de Goya,
Tantalo, aus der Radier-
folge „Caprichos“,
1797–1798
München, Staatliche
Graphische Sammlung



Szenenfoto aus: „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“, 1921/22

sem Filmbild also eine unglaubliche Tiefenerstreckung. Jetzt sehen wir Hutter, sich ankleiden. Schließlich seine junge Frau Ellen, die am Fenster sitzt und mit einer Katze spielt. Dann erfolgt eine Umschnitt und wir befinden uns mit der jungen Frau im Inneren des Hauses. Diese Behendigkeit, mit der die Kamera für uns den Raum erschließt, bedeutet zugleich seine Zugänglichkeit und Offenheit. Im Gegensatz dazu zeichnen sich alle Szenen auf dem Schloß durch ihre Flächenhaftigkeit aus. Die Schloß-Sequenzen werden durch die Inszenierung der Fläche oder umgekehrt durch Enträumlichung bestimmt. Mit diesem Wechsel vom Raum zur Fläche ist implizit der Wechsel von der Bewegung zur Immobilität verbunden. Bei den Szenen auf dem Schloß ergeht es uns wie in einem Albtraum, wir sehen die Gefahr und wollen weglaufen, aber es gelingt uns nicht. Die Angst wird dadurch ins Unerträgliche gesteigert, denn der Moment unseres Schreckens scheint nicht vergehen zu wollen.

Immer wieder wird Hutters Immobilität wie ein Alldruck inszeniert. Die Welt der Räume ist der Welt der Flächen und Schatten gegenübergestellt, wie das fiktive deutsche Städtchen Wisborg dem Vampir-Schloß in Transsylvanien. Allerdings gibt es eine Ausnahme, aber auch sie ist nur eine scheinbare. Wenn Hutter am Morgen nach dem Biß des Vampirs das Schloßgebäude verläßt, um über eine Treppe und einen Vorplatz zur Schloßmauer zu gelangen, inszeniert Murnau zunächst den Raum, um diesen dann zur Fläche werden zu lassen. Führen wir uns diese Sequenz also vor Augen:

Nach der bösen Nacht erscheint das reiche Frühstück wie ein Akt der Gastfreundschaft und Großzügigkeit. Wenn Hutter nun das Gebäude verläßt und über die breite Rasenfläche geht, erhalten wir eine Ahnung davon, was es bedeutet, sich im Raum zu bewegen. Dies zu verdeutlichen ist die primäre Bedeutung dieser Szene. Genau deshalb wird nicht geschnitten, denn die genannte Einstellung ist ungewöhnlich lang. Wir sehen Hutter eine Treppe hinabsteigen und dann energisch ausschreiten. Im Anschluß daran erwarten wir einen Schnitt, der uns zur nächsten Einstellung führt, aber dieser Schnitt bleibt aus und Hutter geht stattdessen weiter. Unbeirrt und unaufhörlich schreitet er voran. Dies tut er solange, bis er unerwartet zur Silhouette wird. Diese Sequenz macht auf kunstvolle Weise deutlich, daß sich Hutter nicht in Freiheit befindet, wie uns die Bilder zunächst vormachen wollen, sondern schon im Netz des Vampirs gefangen ist. Nur scheinbar durchschreitet er selbstbestimmt den Raum, um dann jedoch zur leblosen Silhouette zu werden.

Zitat und Kontext

Die Ausführungen zum Problem des Zitats möchte ich um eine wichtige Unterscheidung erweitern. Im „Cours de linguistique générale“ spricht Ferdinand de Saussure einmal davon, daß ein Wort nicht nur eine Bedeutung, sondern auch einen Wert besäße. Um dies zu verdeutlichen, greift er auf einen anschaulichen Vergleich zurück. Eine Figur im Schachspiel kann nur auf eine bestimmte Weise ziehen, dies würde sich nicht verändern und entspräche der Bedeutung der Figur.²² Im Laufe des Spiels aber, wenn vielleicht nur noch wenige Figuren auf dem Brett sind, kann auch einer einfachen Figur eine spielentscheidende Bedeutung zukommen. Diese sich aus der jeweiligen Konstellation ergebende Bedeutung entspreche ihrem Wert.

Die Unterscheidung von Wert und Bedeutung läßt sich sehr gut auf die Frage des Zitats übertragen. Natürlich haben die einzelnen Einstellungen eine Bedeutung, die ihnen im Sinne des Einzelbildes zukommt: Im Sinne dieses Motivs verweisen sie auf jenes kunsthistorische Vorbild. Wenn es aber bei dieser Feststellung bleibt, hat man vergessen, daß es sich um einen Film handelt, der aus Einstellungen aufgebaut ist, die sich wechselseitig im Sinne eines neuen Kontextes definieren. So hat es der Filmarchitekt Albin Grau bei seiner Gestaltung des Films „Nosferatu“ begriffen, auf welche Weise es Goya gelungen ist, eine alpträumhafte Atmosphäre zu erzeugen: Verflachung des Bildraums, das Vorherrschen von Diagonalen, Einklammerung oder Einspernung der Bildfiguren und eine gewollte Instabilität des Bildraums. Nicht das einzelne und konkrete Zitat ist von Bedeutung, sondern das gestalterische Prinzip ist für die ästhetische Überzeugungskraft von Bedeutung. Trotz der vielen Untersuchungen, die sich mit den Bild-

quellen von Murnaus „Nosferatu“ beschäftigt haben, ist der Hinweis auf Goya nie erfolgt, obwohl er einen wichtigen Kontext darstellt.

Schließlich sei das Problem kunsthistorischer Zitate in den Filmen Murnaus noch in einen anderen Zusammenhang gestellt. Für viele Filme des deutschen Regisseurs sind Entwurfszeichnungen der Filmarchitekten überliefert. Hierbei handelt es sich nicht um Storyboards in einem heutigen Sinne. Nicht die komplette Abfolge aller Einstellungen wurde durch diese Zeichnungen vorweggenommen, sondern wichtige Spielorte werden hier zeichnerisch definiert und natürlich auch Einstellungsgrößen festgelegt.

Der Filmarchitekt Robert Herlth beschreibt die Rolle solcher Zeichnungen und seine Zusammenarbeit mit folgenden Worten: „*Hatte man ihn aber einmal überzeugt und gewonnen, so galt der [zeichnerische, Anm. d. Verf.] Entwurf wie ein Vertrag. Und oft war er es dann, der darauf bedacht war, daß jede Linie genau so in der Realität erschien, wie sie die Zeichnung zeigte.*“²³

Schaut man auf Drehbücher der zwanziger Jahre, so stellt man fest, daß einige Autoren Angaben über Einstellungsgrößen machen, andere darauf verzichten. Herlths Zeichnungen kamen zwei Aufgaben zu, praktisch wurden hier Einstellungsgröße und Aufbau des Raumes festgelegt, in künstlerischer Hinsicht Stimmung und Atmosphäre entworfen. Erst mit der Zeichnung wird das Buch zum anschaulichen Bild, und die Arbeit am Set erhält eine Orientierung. Herlth beschreibt in seinem Text außerdem, wie häufig es passiert sei, daß die gebaute Architektur vollkommen anders erschien als die Zeichnung es hätte erwarten lassen und wie dann natürlich verändert und improvisiert worden wäre: „Denn oft ergab sich durch Inszenierung und Beleuchtung ein ganz anderes Bild, und dann wurde ohne Zögern umgebaut.“²⁴

Aus den Ausführungen Herlths wird vollkommen deutlich, daß diese Zeichnungen zunächst autonom von ihm entworfen wurden, um dann mit Murnau diskutiert zu werden. Nun stellt sich die Frage, ob es nicht recht wahrscheinlich ist, daß gerade Leute wie Herlth oder Grau auf kunsthistorische Vorbilder zurückgegriffen haben? Zumal dies zu ihrer Ausbildung als Architekt oder Bildender Künstler gehört hätte. Sicherlich kann man wieder einmal auf Murnaus Kunstgeschichtsstudium verweisen und einmal mehr den Bildgelehrten ins Feld führen, was ich jedoch nicht tun werde. Stattdessen wollen wir einige Pressestimmen aus den Zwanziger Jahren zu Wort kommen lassen.

Man findet mehr als dreißig Rezensionen in Filmzeitschriften und Tageszeitungen, die über „Nosferatu“ berichtet haben. Die Besprechungen sind fast immer sehr positiv. Nur ein Autor bemängelt, daß es für den Film besser gewesen wäre, den Vampir seltener und nicht so deutlich zu zeigen, weil dadurch der Horror größer gewesen wäre. Ausdrücklich wird die Bildlichkeit des Films gelobt. So heißt es im Heft Nr. 20 der Zeitschrift „Bühne und Film“ aus dem Jahre 1921: „Neben der guten Photographie ist es ein besonderes Verdienst des Künstlerischen Leiters, Herrn Grau, dass er verstand, nicht nur der mystischen Atmosphäre des Films Rechnung zu tragen, sondern auch Stimmungsbilder schuf, die in der Art der Auffassung unwillkürlich an Reproduktionen guter, alter Bilder erinnert.“ Oder nur ein Heft später heißt es in derselben Zeitschrift:

„Dieser Film ist ein Werk voll romantischer Stimmungen. Künstlerische Bildempfindung ist hier zur höchsten Steigerung gebracht. [...]. Die ganze Handlung erwächst naturgemäß aus Stimmungen, Impressionen. Das Bild ist hier so durchaus das Wesentliche im Film geworden, dass wenige Worte nur einen Abriß geben können.“ Das Fazit des Artikels, was einem großen Lob gleichkommt, lautet, daß es dem Film gelungen sei, die Welt des Grauens, wie wir sie aus den Büchern von E. A. Poe oder E. T. A. Hoffmann kennen, für den Film zu gewinnen.

Immer wieder ist von den „malerischen“ Bildern oder von der technischen Qualität die Rede. „Die Bilder sind nämlich sehr schön, sehr klar und sehr scharf.“, liest man im Filmkurier vom 6. März 1922. In einer Sonderbeilage des Berliner Lokal-Anzeigers vom gleichen Datum heißt es über die Musik: „Die Musik [...] zum Film stammte von Doktor Erdmann, der uns manchmal durch wundervolle Geigenklänge in den Himmel der echten Kunst führte. [...] Das Orchester [...] schwoll zum Fortissimo, wenn der dunkle Segler des menschenfressenden fliegenden Holländers durch die wildaufschäumende See zog.“ Oder in der Vossischen Zeitung vom 7. März werden die Szenen auf dem Schloß als „packende Leistung“, ja als „Motiv-Museum“ erachtet.

Was wir aus dieser kleinen Presseschau lernen können, ist folgendes: Wenn dem Film ein Lob oder Kompliment ausgesprochen werden soll, bedient sich die Filmkritik der anderen Künste. Dies erinnert an romantische Malerei, jenes an die echte Kunst eines Richard Wagners und die Szenen auf dem Schloß sind gar ein Motiv-Museum. Es gibt noch nicht zwingend einen Film-Diskurs, der den Film das sein läßt, was er selber ist, sondern gut sind Filme vor allem dann, wenn sie über sich hinausweisen, auf die etablierten Künste.

Wie soll man in einem solchen Kontext ein kunsthistorisches Zitat bewerten? – Es ist im Kontext der Filmkritik zunächst einmal ein Angebot an einen bildungsbürgerlichen Journalisten, der sich an Malerei im Sinne der „wahren“ oder „echten“ Kunst erinnert fühlen will.

Filmautor oder Bauhütte?

Frieda Grafe hat eindringlich geschildert, wie unterschiedlich die damals an den Filmen beteiligten Personen ihre eigene Leistung und diejenige der anderen im nachhinein einschätzen.²⁵ Wer hat größeren Anteil an der Einführung der „entfesselten Kamera“, der berühmte Regisseur oder sein Kameramann, der diese Leistung ebenso für sich beansprucht? Doch nicht erst im nachhinein entstehen Probleme der Urheberschaft und des Selbstverständnisses. Schon in der Weimarer Zeit gab es unterschiedliche Möglichkeiten, das Filmschaffen wahrzunehmen, entweder kollektive oder individuelle Urheberschaft hervorzuheben.

Murnau ist hier von wünschenswerter Deutlichkeit, immer wieder hat er es verstanden, seine Autorschaft zu betonen. Nachdem er in dem schon zitierten Text „Filmkünstler. Wir über uns selbst“ alle seine Filme aufgezählt hat, die in Deutschland entstanden sind und dabei den „Letzten Mann“ und den Faust-Film besonders hervorgehoben hat, faßt er seine Biographie mit folgenden Worten zusammen: *„Im übrigen bin ich der Meinung, dass jeder Film, den der Regisseur wirklich erlebt, durchdringen wird, und jede Aufgabe, die sich nicht mit geldlicher Spekulation beschäftigt, weist auf die Zukunft.“*²⁶

Kein filmästhetischer- oder technischer Horizont wird hier eröffnet, sondern einzig und allein das existenzielle „Erlebnis“ des Regisseurs als Voraussetzung für das Gelingen eines Films beschrieben. Und obwohl er gerade den Vertrag der Fox akzeptiert hat und nach Hollywood gegangen ist, distanziert er sich ausdrücklich von der Filmindustrie und ihren ökonomischen Interessen, um künstlerische Innovation als seine ureigene Aufgabe zu bestimmen.

Im Gegensatz zu Murnau haben seine engsten Mitarbeiter wie etwa der Kameramann Karl Freund oder der Filmarchitekt Robert Herlth, in ihren Texten den kollektiven Charakter des Filmschaffens betont und den Film in die Tradition des Gesamtkunstwerks und der mittelalterlichen Bauhütte gestellt. In einer Rede, die Herlth vor dem Klub der Filmarchitekten Deutschlands im Jahre 1927 hält, mahnt er pathetisch zu Bescheidenheit und gemahnt an die vermeintliche Bescheidenheit des mittelalterlichen Baumeisters.

Ohne daß weiter darauf eingegangen wird, sei erwähnt, daß der Architekt in seiner Rede ohne Unterlaß auf den Unterschied von Front und Etappe zu sprechen kommt. Wenn etwas nicht läuft, ob im Krieg oder beim Film, ist die Etappe daran schuld. Die Kriegsmetaphorik ist natürlich insofern erklärbar, als er vermutlich zu einem nicht geringen Teil vor Teilnehmern des ersten Weltkriegs gesprochen hat. Es sind sehr allgemeine Dinge über Form und Inhalt, die Herlth mitteilt, um dann plötzlich festzustellen, daß solche Betrachtungen sowieso viel zu akademisch seien.

Jetzt folgt ein grandioses Bild, mit dem der Architekt ein unglaubliches Pathos herstellt, spricht er doch von der Cathedralapsis, unter die sich nach getaner Arbeit der mittelalterliche Baumeister stellt, um mit seinem eigenen Leben für die vollbrachte Tat einzustehen: *„Wenn das Werk fertig, das Stützgerät aus der Kuppel genommen war und die Riesenlast zum ersten Mal freischwebend sich zu senken drohte, da stand – so wollte es althandwerkliche Ehrenpflicht – der mittelalterliche Baumeister da, er selbst und allein unter der Apsis verharrend. So in Prüfung und Gefahr. Wer aber von allen, die am Gebäude des deutschen Films verantwortlich mitgebaut haben, wird so stehen, wenn die Fundamente wirklich wanken? Wenn – was jetzt noch Vision ist – Wirklichkeit würde?“*²⁷

Schon der erwähnte militärisch-heroische Jargon macht den nationalistischen Charakter der Rede deutlich. Die Kathedrale wird hier gleichermaßen zum Bild nationalen Kulturerbes, als auch zum Programm nationaler Erneuerung stilisiert. Die Kathedrale des deutschen Films jedenfalls wird sich laut Herlth zu beweisen haben, wird zu zeigen haben, daß ihre Architektur solide ist und sich im Kampf der Kulturen durchsetzt. Mit der Cathedral-Metapher geht also die Selbstbehauptung der deutschen Kultur und der Kampf der nationalen Architekturen einher.

In der Tendenz ähnlich und doch unterschiedlich ist Karl Freunds Rede vor dem Klub der Kameraleute Deutschlands aus dem Jahre 1926, die den verführerischen Titel trägt: „Die Berufung des Kameramannes“. Zunächst einmal wird hier in bester idealistischer Tradition der technische Charakter des Films geleugnet, und die Kamera mit dem Zeichenstift des Graphikers, dem Pinsel des Malers oder dem Meißel des Bildhauers verglichen.

Der Kameramann, so warnt Freund, dürfe sein Tun nicht auf technische Aspekte reduzieren, er dürfe sich nicht auf das Niveau eines „Spezial-Feinmechanikers“ degradieren. Um dann jedoch „um Gottes Willen“ nicht mißverstanden zu werden, nicht gegen die Technik als solche, sondern die „Überdeutung ihrer Wichtigkeit“ würde er sich wenden. Dann rüstet er sich für die noch unüberblickbare Zukunft, um schließlich festzustellen: „Ja, ewige Lehrlinge sind wir Leute von der Kamera. Lehrlinge ohne Meister.“²⁸ Nun wird eine ganze Reihe von Maßnahmen vorgeschlagen, etwa systematische Lehrkurse und aktuelle Vorträge oder praktische Übungen und Diskussionsabende, um sich gegen die drohende amerikanische Gefahr am vernünftigsten zu wappnen. Freund fordert Künstlergruppen oder Gemeinschaften, die sich ohne jede Eitelkeit der Aufgabe, die der Film als Gesamtkunstwerk fordert, stellen. Und so kann es nicht wundern, wenn er mutmaßt, es würde ein neuer Geist in die Ateliers einziehen.

Wenn wir beide Texte vergleichen, stellen wir zunächst ihren rhetorischen Charakter fest. Nüchternheit ist die Sache der zwanziger Jahre nicht. Es fällt auf, daß man sich einer alten Sprache für eine neue Kunst bedient. Kameraleute werden – wie Maler seit eh und je – „berufen“, Filmarchitekten stellen sich in die Apsis ihres gotischen Bauwerks, nachdem das Gerüst entfernt wurde. Heroisches Künstlertum ist vonnöten, wenn nationale Kulturen miteinander wetteifern.

Murnau hat sich von der damals weit verbreiteten Cathedral-Metapher weit ferngehalten. Seine Sache war es nicht, im großen Ganzen der Kathedrale aufzugehen. Er wollte lieber das Autorsubjekt seiner Filme sein. Aber es ist natürlich interessant festzustellen, wie Leute so eng zusammenarbeiten und dabei so unterschiedliche Auffassungen vertreten. Für Murnau kann Kunst scheinbar nur das sein, was einen Autor hat, während es die Kathedrale nur geben kann, wenn Autor-Individualität überwunden wurde.

Um Film als Kunst zu kommunizieren, bedarf es einer Theorie künstlerischer Produktion. Ob nun das Autorsubjekt oder die mittelalterliche Bauhütte, Theorien teilen sich nicht nur über konzise Begriffe mit, sondern auch über Suggestionen. Außerdem haben Theorien die unangenehme Eigenschaft, daß sie auf die Praxis Konformitätsdruck ausüben. Was ich ein wenig umständlich ausdrücke, meint etwas sehr einfaches. Um zum großen Autorsubjekt zu werden, bedarf es einer gewissen Selbststilisierung. Murnau hat diese Technik souverän beherrscht.

Dies beginnt damit, daß er auf sein Kunstgeschichtsstudium in Heidelberg und Berlin hinweist. Immer wieder wird diese Information in der Sekundärliteratur wiederholt, ohne daß sie genauer geprüft worden wäre. Doch dieser Hinweis ist nur möglich, weil Murnaus Universitäts-Unterlagen aus Heidelberg nie publiziert wurden. Vom Sommersemester 1909 bis zum Sommersemester 1911 hat er in Süddeutschland studiert. Wobei er nur zum allergeringsten Teil kunstgeschichtliche Veranstaltungen besucht hat. Dies läßt sich sehr genau rekonstruieren, weil man damals den Dozenten für die besuchten Veranstaltungen das sogenannte „Hörergeld“ bezahlen mußte. So können wir sehr genau nachvollziehen, wie sich sein Studium gestaltete. In seinem ersten Heidelberger Semester belegt er nicht weniger als acht Veranstaltungen, was seine Ambition deutlich machen kann. Nur ist er nicht für Kunstgeschichte eingeschrieben, sondern für Philologie. Er will also Gymnasiallehrer werden. Dementsprechend hat er Ver-

anstaltungen belegt, die diesem Ziel dienen. So widmet er sich der „Philosophie des 19. Jahrhunderts“, „Streitfragen des höheren Unterrichts“, „Gotischen Übungen“, „Althochdeutscher Literaturgeschichte“, „Ausgewählten Werken der Romantiker“, der „Lektüre und Interpretation eines altfranzösischen Textes“, „Ausgewählten Capiteln der französischen Syntax“ und der „Geschichte der politischen Parteien Deutschlands“. Für das folgende Wintersemester sind leider keine Belege überliefert, aber schon im nächsten Sommersemester macht der Student Plumpe (Murnaus bürgerlicher Name) fleißig weiter. Diesmal ist es nicht die französische, sondern die englische Sprache, die seine Aufmerksamkeit findet. So belegt er sieben Veranstaltungen. Unter anderem eine „Einführung ins Altenglische“, eine Übung zu „Shakespeare“ und eine Vorlesung zur „Geschichte der neueren deutschen Literatur von der Romantik bis zur Gegenwart“.

Im anschließenden Wintersemester 1910/II sind es gar zwölf Veranstaltungen. Neben französischen und englischen Themen, kommt diesmal sogar ein Fortbildungskurs „Latein“ hinzu. Erst im Sommersemester 1911 besucht er kunsthistorische Veranstaltungen. Von fünf Seminaren sind es allerdings lediglich zwei. Eine Übung und eine Vorlesung, die der altdeutschen Malerei gewidmet ist und deren Titel „Dürer, Grünewald, Holbein“ lautet.

Damit ist nicht automatisch behauptet, Murnau hätte keine Kenntnisse der Kunstgeschichte besessen, aber diese hat er nicht in erster Linie aus dem Studium dieses Faches bezogen. Und hätte man im Rahmen der Forschung diese Unterlagen nicht einmal früher anschauen sollen, bevor man wahre Bilderorgien veranstaltet?

„Das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt“

Meine Ausführungen schließe ich mit wenigen Beobachtungen zu Murnaus letztem Film „Tabu“ aus dem Jahre 1929. Lotte Eisner hält ihn gar für das reifste Werk des Regisseurs. Unmittelbar vor seiner Abreise in die Südsee hat er den Kontrakt mit der Fox aufgelöst und sich eine Jacht gekauft. Mit dieser segelt er gen Süden. Was mich bei diesem Film immer gewundert hat, war die Musik, die Murnau durchaus zu schätzen wußte. Ich sage gewundert, weil so viele Motive aus der klassischen Musik auftauchen, die mich immer aus dem Schauen herausgerissen haben. Immer wenn man das schnell fließende Wasser und die Wasserfälle sieht, ertönt das berühmteste Motiv aus Smetanas „Moldau“. Oder: immer wenn man den Priester erblickt, der Reri ihrer Aufgabe als Priesterin zuführen will, erklingt Schuberts „Der Tod und das Mädchen“. Kurz: Die Musik ist in auffälliger Weise eklektisch.

Die Bilder hingegen sind von klassischer Schönheit. Die Insulaner sind keine wirklichen Ureinwohner der Südsee, sondern Einwohner Griechenlands, deren Schönheit nicht äußerlich ist, sondern aus einem inneren Schwerpunkt kommt, um mit Heinrich von Kleist zu sprechen. *Diese Menschen sind nicht nur hübsch, sondern sie besitzen Anmut. Es ist, als wollte uns Murnau die ursprüngliche Schönheit der Südseeinsulaner erahnen lassen. Man achte darauf, mit welcher Lust der Regisseur beobachtet, wie ein junger Mann eine Palme hinaufklettert, und wieviel Zeit sich der Regisseur nimmt, die Geschicklichkeit des Ureinwohners zu demonstrieren. Oder man achte auf die Behendigkeit, mit der sich die Ureinwohner in ihren Kanus bewegen, so als seien sie mit ihnen verwachsen. Besonders gelungen ist eine Einstellung, in der sich einige junge Männer nach der Ankunft des großen Segelbootes in die Takelage gehängt haben, um hin- und herzuschaukeln. Dem Regisseur ist dabei ein Bild der Schwerelosigkeit gelungen.*

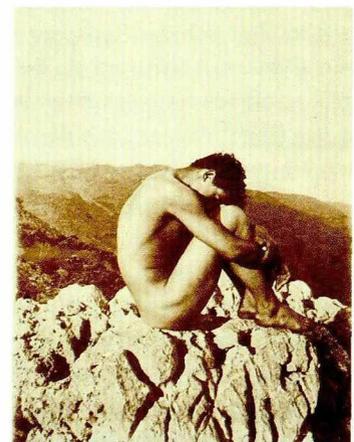
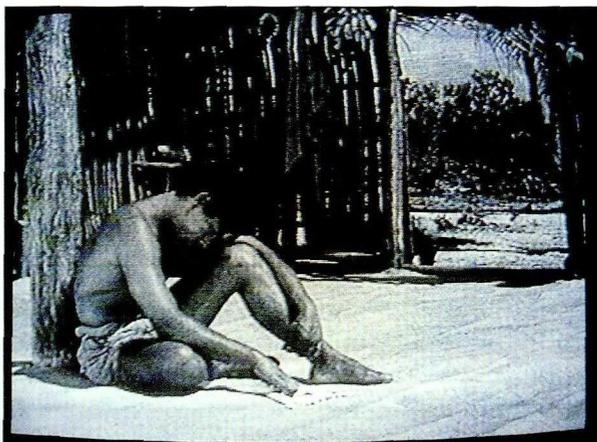
Wie sehr das hier angedeutete Bild vom verlorenen Paradies die ganze Unternehmung bestimmt hat, belegt ein Reisebericht, den Murnau für eine Zeitschrift verfaßt hat. Hier berichtet er, daß er nach seiner Ankunft in Tahiti sofort an das Grab von Paul Gauguin gegangen sei. Lange habe er über den Satz des französischen Malers nachgedacht, daß unsere monströse Zivilisation in Wirklichkeit nicht mehr als Krankheit gebracht habe. Wörtlich zitiert er Gauguin: „*Eure ganze Zivilisation erzeugt Krankheit, meine Barbarei bezweckt Wiederherstellung des gesunden Zustandes.*“²⁹ Dabei weiß Murnau sehr wohl, daß er – wie er selbst schreibt – einem literarischen Paradies hinterhergereist ist: „*Wir begriffen, daß es Zeit, Beharrlichkeit, Liebe, harte*

Arbeit und Forschung erfordern würde, um das Bild des Paradieses wieder herzustellen, welches Melville, Stevenson und O'Brien der Welt geschildert haben.⁴³⁰ Murnau beklagt, daß Missionare den Tanz der Insulaner verboten hätten, Krankheiten eingeschleppt worden seien und der Alkohol ein Übriges getan habe, um die einstmals große Rasse zum Niedergang zu führen.

So schwelgerisch die Bilder, so didaktisch ist der Handlungsaufbau. Murnau organisiert den Film durch einfache Gegenüberstellungen. Im ersten Teil des Films erleben wir Reri und Matahi in ihrer natürlichen Umwelt, im zweiten Teil sind sie auf eine Insel geflohen, die durch die westliche Zivilisation bestimmt wird. Während im Insel-Paradies Bora-Bora die Natur von sich aus schenkt und die Menschen in kreatürlicher Unschuld leben, wird die zivilisierte Welt durch Habsucht und Betrug bestimmt. Und während die erste Hälfte des Films die Idylle von Bora-Bora feiert, läßt sich die zweite Hälfte als eine Elegie begreifen, in der das verlorengegangene Paradies beklagt wird. Murnaus „Tabu“ steht damit in romantischer Tradition, deren sentimentalische Grundhaltung in der Sehnsucht nach dem verlorenen Glück zum Ausdruck kommt.

Wie alle Filme Murnaus ist auch „Tabu“ vom Bild her konzipiert: Die körperliche Schönheit der Ureinwohner ist das eigentliche Thema des Films. Wie gesagt, berauscht sich Murnau an ihrer Grazie. Reris und Matahis Schönheit leuchtet von innen heraus. Wenn man zu Beginn die Männer beim Fischfang sieht, ist es, als würden griechische Athleten gezeigt. Und wenn unmittelbar nach dieser Sequenz das werbende Spiel der jungen Männer und Frauen an den Wasserfällen beobachtet wird, fühlt man sich an die Ausgelassenheit von Satyrn und Naturwesen erinnert, wie sie uns aus den Bildern Böcklins entgegentreten könnte. Besonders hübsch ist eine der Eingangssequenzen, wenn uns ein Wasserfall frontal gezeigt wird, so als sollte das Wasser in den Zuschauerraum stürzen. Oder am Ende findet sich ein starkes Bild, wenn wir lange dem Boot hinterher sehen, auf dem Reri ihrem Unglück entgegenfährt, bis es nur noch winzig klein am Horizont erkennbar ist. Erst jetzt erhalten wir eine Vorstellung von der Verlassenheit des Ozeans und dem tragischen Geschick der Menschen.

Wenn ich eingangs von Mut gesprochen habe, so heißt das: Murnaus Film besitzt eine deutlich homoerotische Ästhetik, worauf schon Lotte Eisner hingewiesen hat. Aber ich will nicht mißverstanden werden. Aus dem Wissen um Murnaus Homosexualität psychologisieren viele Autoren diesen Sachverhalt und kommen zu komplizierten Lösungen. Dem kann ich nicht folgen. Für mich ist wichtig, daß in „Tabu“ nicht nur der weibliche, sondern auch der männliche Körper eine große Sexualität besitzt. Murnau wird nicht müde, immer neue Bilder für diese Schönheit zu erfinden. Man muß hier nicht psychologisieren, er zeigt diese Schönheit einfach vor. Es gilt, den Bekenntnischarakter des Films zu betonen. Doch Murnaus Inszenierung körperlicher Schönheit ist trotz aller griechischen Idealität nicht museal zu verstehen. Im Gegenteil sind Reris und Matahis Attraktivität als Befreiung und Bekenntnis zur Sinnlichkeit gemeint. Besonders eindringlich wird der werbend erotische Tanz auf Bora-Bora den konventionalisierten Tanzschritten auf der westlich beeinflussten Insel gegenübergestellt.



Szenenfoto aus: „Tabu“,
1930/31

Wilhelm von Gloeden,
Kain, ca. 1900,
Aluminiumabzug

Doch auch jetzt werden wir einmal mehr von der Kunstgeschichte eingeholt. Denn selbst in der Südsee können Aktdarstellungen nicht natürlich sein. Murnau inszeniert die Körper in der Fläche und orientiert sich an akademischen Idealen des 19. Jahrhunderts, wie sie auch in der Photographie des homosexuellen deutschen Kultphotographen Wilhelm von Gloeden vertreten werden.

Mir ging es darum zu zeigen, daß unser ästhetisches Erleben der Filme Murnaus nicht aus der Tatsache herrührt, daß wir um die vermeintlichen kunsthistorischen Vorbilder wissen. Wenn man es genau nimmt, wissen wir noch nicht einmal, welche Texte und Autoren er besonders geschätzt hat. Doch die suggestiven Bilder aus „Tabu“ lassen mich immer an Heinrich von Kleists Essay „Über das Marionettentheater“ denken, wo es über den modernen Menschen heißt, daß ihm die direkte Rückkehr ins Paradies verschlossen sei, und er deshalb versuchen müsse, anders hineinzugelangen: „*Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müssten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, antwortete er, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.*“³¹

Anmerkungen

1 Riciotto Canudo: Manifeste des Sept Arts, Paris 1995, S. 7–15

2 Übers. d. Verf.: „Nous avons besoin du Cinéma pour créer l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu.“ Ebd., S. 8

3 Eine Konzeption, die offensichtlich durch Nietzsches berühmte Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“ inspiriert wurde, in welcher bekanntlich die Überwindung des Individuums als vornehmste Aufgabe der modernen Kunst erachtet wird. So heißt es im berühmten Text des deutschen Philosophen, die Steigerung jener dionysischen Regungen könne zu „völliger Selbstvergessenheit“ des „Subjectiven“ führen. Vgl. Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik, in: Ders.: Sämtliche Werke. Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988 (2. Aufl.), Bd. I, S. 9–156, hier S. 29

4 Man erinnere sich an den berühmten Passus über die notwendige Zusammenarbeit der Künste, in dem es heißt: „Jede Einzelkunst kann heutzutage nichts Neues mehr erfinden, und zwar nicht nur die Bildende Kunst allein, sondern die Tanzkunst, Instrumentalmusik und Dichtkunst nicht minder. Nun haben sie alle ihre höchste Fähigkeit entwickelt, um sich im Gesamtkunstwerk, im Drama stets neu wieder erfinden zu können [...]“ Richard Wagner: Das Künstlertum der Zukunft, in: Ders.: Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt 1983, Bd. 5, S. 261

5 „Unsere Zeit ist unvergleichlich in ihrer inneren und äußeren Gestaltungskraft, in ihrer Fähigkeit zur Schöpfung innerer und äußerer Welten, in der Verbindung von Kräften, die bisher als unvereinbar galten: Innen und Außen, körperlich und religiös erscheinen nun als vereint. Schließlich ist es unserer Zeit mit geradezu göttlichem Elan gelungen, die unterschiedlichen Erfahrungsbereiche des Menschen zu verbinden. Wir alle haben die Pflichten des praktischen und die Neigungen

des Gefühlslebens zusammengeführt. Wir haben die Wissenschaft mit der Kunst verbunden. Hierbei meine ich die Verbindung von deren Entdeckungen mit dem Ideal der Kunst, und nicht die Erkenntnis unverrückbarer Naturgesetze. Indem wir das eine auf das andere anwenden, können wir den Rhythmus des Lichtes einfangen und festhalten: Was nichts anderes bedeutet, als das Kino zu schaffen.“ Übers. d. Verf.: „Notre temps est incomparable de vigueur intérieure et extérieure, de création nouvelle du monde intérieur et extérieur, d'engendrement de puissances jusqu'à nous insoupçonables: intérieures et extérieures, physiques et religieuses. Et notre temps a synthétisé, d'un élan divin, les multiples expériences de l'homme. Et nous avons fait tous les totaux de la vie pratique et de la vie sentimentale. Nous avons marié la Science et l'Art, je veux dire les trouvailles, et non les données de la Science, et l'idéal de l'Art, les appliquant l'une à l'autre pour capter et fixer les rythmes de la lumière. C'est le Cinéma.“ Canudo: Manifeste, S. 14

6 „L'Art Septième concilie tous les autres.“ Ebd.

7 Zit. n. Fred Gehler u. Ulrich Kasten: Friedrich Wilhelm Murnau, Berlin (DDR) 1990, S. 141

8 Zit. n. Ausst.-Kat. Friedrich Wilhelm Murnau 1888–1988, hrsg. von der Stadt Bielefeld, Detmold 1988, S. 101

9 Frieda Grafe: Der Mann Murnau, in: Friedrich Wilhelm Murnau, hrsg. von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, München 1990, S. 7–60, hier S. 8–9

10 Carl Justi: Diego Velazquez und sein Jahrhundert, München o. J. (1. Aufl. 1888), S. 595

11 Ebd.

12 Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Frankfurt 2001 (1. Aufl. 1924), S. 91

13 Balázs: Der sichtbare Mensch, S. 50

14 Angela Della Varche: Murnau's ‚Nosferatu‘: Romantic painting as Horror and Desire in Expressionist Cinema, in: Post Script 14, Nr. 3, 1995, S. 25–33

15 Eric Rohmer: Murnaus Faustfilm. Analy-

sen und szenisches Protokoll. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas, München 1980 (Franz. Originalausgabe 1977), S. 18

16 Zit. n. Ausst.-Kat. Friedrich Wilhelm Murnau 1888–1988, S. 101

17 Luciano Berriatúa, Los Proverbios Chinos de F.W. Murnau, 2 Bde., Madrid 1990, Bd. I, S. 136–177

18 Rohmer: Murnaus Faustfilm, S. 20

19 Vgl. die informative Monographie von Michel Bouvier u. Jean-Louis Leutrat: Nosferatu. Préface de Julien Gracq, Paris 1981.

20 Zu einer umfassenden politischen Deutung des Films vgl. Jürgen Müller: Der Vampir als Volksfeind. Friedrich Wilhelm Murnaus „Nosferatu“ in neuer Deutung, in: Fotogeschichte 72/19 1999), S. 39–59

21 Zu Grau vgl. Luciano Berriatúa, En busca de Albin Grau. Sobre el trasfondo esotérico de „Nosferatu“, in: Archivos de la Filmoteca, Heft 27, 1997, S. 105–126

22 Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale, hrsg. von Charles Bally und Albert de Sechehaye, Paris 1972, S. 43

23 Lotte H. Eisner: Murnau. Der Klassiker des deutschen Films, Hannover 1967, S. 123

24 Ebd., S. 125

25 Grafe: Der Mann Murnau, S. 8 u. S. 52–54

26 Ausst.-Kat. Friedrich Wilhelm Murnau 1888–1988, S. 101

27 Robert Herlth: Form und Inhalt, in: Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre, hrsg. von Rolf Aurich u. Wolfgang Jacobsen, 1998 (edition text + kritik), S. 25–28, hier S. 27

28 Karl Freund: Die Berufung des Kameramanns, in: Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre, hrsg. von Rolf Aurich u. Wolfgang Jacobsen, 1998 (edition text + kritik), S. 19–25, hier S. 21

29 Zit. n. Gehler u. Kasten: Friedrich Wilhelm Murnau, S. 126

30 Ebd.

31 Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von Helmut Sembdner, 2 Bde., München 1987, Bd. 2, S. 345