

Schnell und langsam

Anmerkungen zur Filmpoetik

Heute zweifelt niemand daran, dass Alfred Hitchcock ein bedeutender Künstler ist. Aber in den zwanziger Jahren hatte es der Film schwer, als Kunst anerkannt zu werden. Er passt nicht in die etablierten idealistischen Ästhetiken. Wie schon die Fotografie vor ihm verfügt er über eine nicht zu leugnende technische Identität. Man benötigt Kameras zur Aufnahme und Projektoren für Aufführung und Wiedergabe. Der Film wird durch den Makel des Apparates definiert, wo es doch im Sinne idealistischer Kunsttheorie darauf ankäme, Stil im Sinne persönlicher Handschrift zu präsentieren. Nicht selten haben die Filmemacher der Weimarer Zeit versucht, den Kunstcharakter ihrer Filme durch



Friedrich Wilhelm Murnaus

ambitionierte literarische Sujets oder Zitate berühmter Gemälde zur Schau zu stellen. Am Beispiel von zwei Filmen Friedrich Wilhelm Murnaus (Abb. 1) soll ein Tätigkeitsfeld der Interpretation vorgestellt werden, das in der Kunstgeschichte bisher keine bedeutende Rolle ge-

spielt hat. Wie könnte ein spezifisch kunsthistorischer Beitrag zur Filmwissenschaft aussehen? Sind es lediglich einige wenige Themenfelder wie Künstlerfilme, Künstlervideos oder Storyboards, für die Kunsthistoriker durch ihre Methoden und Gegenstandsbereiche disponiert sind? Oder sollen sich Kunsthistoriker in Seminaren und Publikationen umfassender mit filmästhetischen Themen auseinandersetzen?

Das bewegte und das unbewegte Bild

Von Anbeginn wurde die Möglichkeit des Films zur Bewegungsillusion als entscheidendes Differenzkriterium von Film, Fotografie und Malerei angesehen. Ab den zwanziger Jahren haben Filmtheoretiker versucht, die besondere ästhetische Eigenart des Films herauszuarbeiten. Diesen Theoretikern ging es dabei weniger um den Kunststatus, also die Aufwertung des Kinos zur ›Hochkunst‹, als vielmehr um den kollektiven Charakter des Films. In diesem Sinne schrieb Béla Balázs in seinem Buch ›Der sichtbare Mensch‹ bereits 1924, dass der Film die Volkskunst des 20. Jahrhunderts sei. Im Gegensatz zu einer Theateraufführung habe das Kino die Möglichkeit, eine wirkliche Masse von Menschen zu erreichen. Und längst habe er für die Fantasie der Bevölkerung diejenige Rolle übernommen, die früher einmal Mythen, Legenden und Volksmärchen gespielt hätten. Balázs präsentiert die erste Theorie des Stummfilms in deut-

licher Sprache. Dabei liefert sein Text mehr als eine Analyse der ästhetischen Mittel des Films, sieht er doch im Kino die Möglichkeit, aus einer Kultur des Buches in eine Kultur der Bilder einzutreten. Für die Frühzeit des Kinos ist Balázs' Analyse mit ihren treffenden formalen Beobachtungen immer noch unübertroffen.

Wir wollen uns nun einem Film Friedrich Wilhelm Murnaus zuwenden. Gemeinsam mit Fritz Lang, Ernst Lubitsch und G. W. Pabst gehört er zu den wichtigsten Regisseuren der Weimarer Zeit. Besonders berühmt sind sein Vampirfilm ›Nosferatu‹ (1921/22), sein Film ›Der letzte Mann‹ aus dem Jahre 1924 und seine Verfilmung des Faust-Stoffes (1926). Besonders ›Der letzte Mann‹ ist für die Filmgeschichte von großer Be-

Abb. 1 (oben)
Friedrich Wilhelm Murnau (1888–1931) fotografiert von
Hans Natge, 1924.
Bild: Archiv des Autors.



deutung, handelt es sich doch um einen der ersten Filme, bei dem eine bewegliche Kamera eingesetzt wurde (Abb. 10). Murnaus revolutionärer Umgang mit der Filmtechnik war so spektakulär, dass er 1926 einem Ruf nach Hollywood folgt, wo er verschiedene Filme für William Fox dreht. Im Jahre 1931 stirbt der deutsche Regisseur an den Folgen eines Autounfalls.

In regelmäßigen Abständen hat Murnau kurze Texte veröffentlicht, um sich einem größeren Publikum vorzustellen und zu erklären. Aber im Vergleich zu seinen avantgardistischen Filmen stellt man schnell fest, dass seine Texte vergleichsweise traditionell sind und romantischer Kunsttheorie folgen. Er benutzt eine alte Sprache für eine neue Kunst. Doch warum muss sich jede Überlegung zum Kino in Worten äußern? So wie es in der bildenden Kunst eine gemalte Kunsttheorie gibt, so kennt auch das Kino eine implizite Filmtheorie.

Wenden wir uns also einem aufschlussreichen filmtheoretischen Beispiel zu. Murnaus Film ›Der brennende Acker‹ aus dem Jahre 1922 erzählt die Geschichte eines ehrgeizigen Bauernsohnes, der zum Sekretär eines Grafen avanciert. Als er erfährt, dass sich auf dessen Acker eine Petroleumquelle befindet, versucht er, daraus einen persönlichen Vorteil zu ziehen. Doch sein Plan schlägt fehl. Für seinen maßlosen Ehrgeiz müssen zwei Frauen mit ihrem Leben bezahlen. 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 fällt zunächst der antimoderne Charakter auf. Die Wahrheit bleibt dem bäuerlichen Leben und seinen einfachen Menschen vorbehalten. Die Geschichte 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 ei-

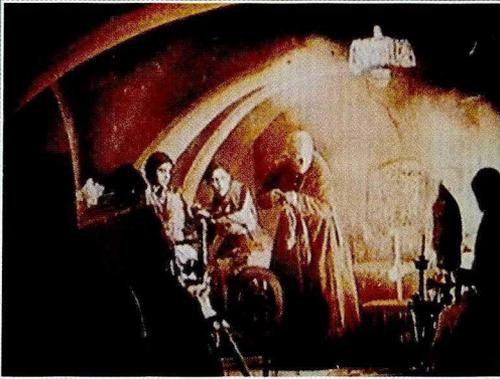
ne kalte Winternacht und auf der gegenüberliegenden Seite sind einige Fenster beleuchtet. Nun gelangen wir ins Innere des Hauses, sind sozusagen hinter dem beleuchteten Fenster angekommen. Hier hat sich eine Gruppe von Frauen versammelt, die ihrer Hausarbeit nachgeht. Das Spinnrad dreht sich fleißig und eine ältere und mehrere 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 Schnitt und wir sehen das verschneite Dach des Hauses. Die Wetterfahne bewegt sich im Wind, so dass deutlich wird, wie stürmisch das Wetter sein muss. Eine Schindel löst sich vom Dach und fällt herab, worüber sich die Frauen erschrecken. Dann folgt der erste

Zwischentitel: »Gott steh uns bei. Das ist ja eine Nacht, als ginge der Alte vom Acker wieder um!-« (Abb. 2–5). Diesen Satz scheint die Alte ausgesprochen zu haben, denn die jungen Frauen schauen sie betroffen an und bedrängen sie, die Geschichte ›vom Alten vom Acker‹ zu erzählen. Die Alte winkt jedoch ab. Jetzt folgt der zweite Zwischentitel: »Gott gebe ihm Frieden ... Sprich nicht von solchen Dingen in diesem Hause.« Schließlich beginnt die eigentliche Geschichte. Und wir sehen den Grafen, der ein Zimmer betritt. 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, werden wir in eine unheimliche Stimmung hineingezogen. Es ist ein ungewöhnlicher Filmanfang. Und da es sich um

keine Rahmenerzählung handelt, also um eine Geschichte, in der eine Geschichte erzählt wird, stellt sich die Frage, was Murnau mit dieser Sequenz beabsichtigt hat. Meines Erachtens findet hier in verdichteter Form eine Reflexion und Präsen-



Jürgen Müller, geb. 1961,
Studium der Kunstgeschichte
in Bochum, Paris und Pisa,
Promotion zur Kunsttheorie
Karel van Manders (1991),
Assistent am Kunstgeschicht-
lichen Seminar in Hamburg,
Habilitation Kassel 2002,
Vertretungs- und Gast-
professuren in Marburg,
Bordeaux, Graz und Paris,
Ausstellungsleitung: ›Der Ball
ist rund‹ im Gasometer
Oberhausen 2000, seit 2002
Professor an der Universität
Dresden.
Forschungsschwerpunkte:
flämisch-niederländische
Kunstgeschichte und
Filmgeschichte.



„Gott steh uns bei. Das ist ja eine Nacht, als ginge der Alte vom Acker wieder um!“

tion filmischer Mittel statt. Dies wird umso deutlicher, wenn man erkannt hat, welches Gemälde hier zitiert wird. Die Sequenz spielt nämlich auf kein geringeres Bild als Velázquez' ›Hilanderas‹ (Abb. 6) an. Sowohl das Motiv der Spinnerinnen als auch die Verbindung einer älteren und mehrerer junger Frauen, ja selbst die Konstruktion des Raumes ist im genannten Bild des spanischen Malers vorgegeben.

Das Spinnrad

Velázquez' Gemälde enthält ein Motiv, das Murnau besonders interessiert haben muss. Das Bild zeigt nämlich ein Spinnrad auf eine solche Weise, als würde es sich in Bewegung befinden. Erkennen wir doch keine einzelnen Speichen, sondern erhalten den Eindruck, dass sich das Rad so schnell bewegt, als wäre der Raum zwischen Achse und Felge durchsichtig. Damit versucht Velázquez, die Malerei über die Grenzen des Darstellbaren hinauszuführen. Im Medium des unbewegten Bildes erzielt er die Illusion von Bewegung. Dass diese Interpretation nicht erst im 21. Jahrhundert möglich ist, sondern schon in der einschlägigen Literatur des 19. Jahrhunderts existiert, belegt die vermutlich berühmteste Velázquez-Monografie jener Zeit. Carl Justi schreibt in seinem legendären Buch ›Velázquez und sein Jahrhundert‹ über das Gemälde, dass es sich bei den ›Hilanderas‹ um das bewegteste Bild Velázquez' handle und dass dessen Darstellung der Bewegung im Unbeweglichen nicht mehr übertroffen werden könne.

Was bedeutet dies nun für Murnau und die beschriebene Sequenz? Der Regisseur hat das berühmte Gemälde und dessen ingeniose Interpretation durch Justi zum Anlass genommen, das filmische Bild mit seinen Möglichkeiten im Unterschied zum gemalten Bild zu bestimmen. Dabei bricht er mit einem alten Vorurteil, das behauptet, erst der Film, nicht aber die Malerei könne Bewegung darstellen. Murnaus Antwort lautet stattdessen: Auch die Malerei kann Bewegung simulieren, aber erst der Film kann das Wesen der Bewegung darstellen, nämlich Bewegung als Möglichkeit zu

Abb. 2–5

Friedrich Wilhelm Murnau: Standbilder aus ›Der brennende Acker‹, 1922.

Bilder: Archiv des Autors.



Abb. 6

Diego Velázquez: *Las Hilanderas (Die Spinnerinnen)*,
um 1659, Öl auf Leinwand, 289 × 220 cm.
Madrid, Museo del Prado.

Bild: Die Sammlungen des Prado, Köln 1995.

Beschleunigung und Verlangsamung. Mehrfach sehen wir in der kurzen Sequenz, wie das Spinnrad angetreten wird, sich beschleunigt, um sich dann wieder zu verlangsamen und schließlich stillzustehen.

Außerdem werden hier die besonderen Möglichkeiten filmischen Erzählens vor Augen geführt. Das heißt, die Abfolge der Bilder lässt sich als notwendiger Substitutionsprozess beschreiben. 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 hier anwesenden Frauen ein ›Geräusch zu hören‹, dass sie nach ›draußen‹ blicken lässt. Im Prozess der Anschauung eines Films formuliert sich mit den gezeigten Inhalten eine Erwartungshaltung und Perspektive auf das Kommende. So führt die Außenansicht eines Fensters schlicht zur Frage, was sich dahinter befindet.

Eine weitere filmästhetische Qualität wird in Szene gesetzt. Denn mit jedem Schnitt geht ein Wechsel der Einstellungsgröße einher. Mit diesem Prozess der Annäherung entsteht Spannung. Wenn die drei Frauen wegen des unerwarteten Geräusches erschrecken, sehen wir sie in einer halbnahe Einstellung. Diese Fähigkeit zur Intensivierung des Bilderlebens und der Hervorhebung bestimmter Details stellt eine genuine filmästhetische Qualität dar. Deshalb sei noch einmal auf Ba-

láz verwiesen, der im Wechsel der Einstellungsgrößen und der Fähigkeit zur Großaufnahme spezifische Möglichkeiten filmischen Erzählens gesehen und die Großaufnahme als Kunst der Betonung bezeichnet hat.

Murnau bestimmt also den Unterschied zwischen Malerei und Film nicht als jenen, der sich aus der Möglichkeit zur Bewegungsdarstellung ergibt. Nein, auch die Malerei verfügt über die Möglichkeit, Bewegung zu illusionieren. Der konstitutive Unterschied besteht in der Möglichkeit, die Bewegungsbilder zu beschleunigen und zu verlangsamen. Dies ist allein dem Film vorbehalten. Damit ist keineswegs bloß eine technische Möglichkeit benannt, die der Film der Malerei voraushat, sondern eine ästhetische. Denn mit dieser Möglichkeit geht die Voraussetzung für temporeiches und spannendes Erzählen einher. Hierbei gehört der Wechsel der Einstellungsgrößen zu den wichtigsten filmischen Mitteln, um die Spannung zu steigern oder abzubauen.

Dass die Frage der ›Geschwindigkeit‹ Murnau beschäftigt hat, belegt sein Vampirfilm ›Nosferatu‹ aus dem Jahre 1921/22, der nach Motiven des Romans ›Dracula‹ von Bram Stoker entstanden ist. Hier wird der Tempowechsel als Stilmittel genutzt, die Figur des Vampirs zu inszenieren. Der nicht-menschliche Charakter Nosferatus wird dadurch charakterisiert, dass er sich entweder sehr langsam oder sehr schnell bewegt. Dieser Wechsel von vermeintlicher Unbeweglichkeit und rasendem Tempo setzt das Unheimliche dieser Figur zuallererst in Szene. Wenn wir beobachten, wie der Vampir Särge mit pestverseuchter Erde verlädt, nutzt Murnau das Stilmittel des Zeitraffers. Dies gilt auch für die rasende Fahrt der Kutsche durch den Wald. Davon deutlich unterschieden sind die Szenen auf dem Schloss des Grafen. Dies beginnt, wenn Hutter auf dem Schloss ankommt und sich das große Tor wie von Geisterhand bewegt öffnet. Jetzt schauen wir in den leeren Schlosshof, wo Graf Orlok erscheint. Unendlich langsam kommt er aus einem tief verschatteten Tor hervor und erscheint geradezu unbeweglich. Zu Recht ist darauf hingewiesen worden, dass man bei dieser Sequenz an eine Spinne denken muss.



Der Regisseur als Maler

Die einschlägige Forschung hat in Bezug auf den Kunstcharakter von Murnaus Filmen immer wieder den »Maler« betont. Apologetisch heißt es in Eric Rohmers Buch zu Murnaus Faust-Film aus dem Jahre 1977: »Von allen Filmen 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.«

In vielen Analysen wurde darauf hingewiesen, dass der Regisseur in seinen Filmen Bilder der klassischen Kunstgeschichte nutzt. Murnau selbst hat diese Einschätzung in gewisser Hinsicht provoziert, wenn er in einer kurzen Biografie 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.« Natürlich hat dieser Hinweis auf die Kunstgeschichte die Interpreten nicht unbeeinflusst gelassen, sah man doch hierin eine wichtige Legitimation zur Ableitung der Einstellungen aus dem Bildreservoir klassischer 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 wird eine zufällige motivische Ähnlichkeit mit einer ikonografischen Herleitung verwechselt. Vor allem wird dieses Vorgehen nie reflektiert. Warum zitiert Murnau die klassische Kunst? In der einschlägigen Forschung wurde in diesem Zusammenhang auf ein interessantes Detail verwiesen. Am Rand von Murnaus Exemplar des »Nosferatu«-Drehbuchs hat der deutsche Regisseur mit Bleistift den Namen des romantischen

Künstlers »Kersting« vermerkt. Vergleicht man die Einstellung mit dem Bild *Ein Studierzimmer* (»Der elegante Leser«, 1812) des Friedrichschülers Georg Friedrich Kersting, fallen die Übereinstimmungen ins Auge. Dies ist ein spektakulärer Fund. Doch leider können wir von diesem Beispiel nicht auf eine gängige Praxis schließen. Denn im ganzen Drehbuch findet sich nur dieses eine Mal ein Hinweis auf einen bildenden Künstler. Doch auch grundsätzlich reicht es nicht ein Zitat festzustellen, wenn die Notwendigkeit und eigentliche Verwendung desselben unklar bleibt. So als wäre es Murnau darum gegangen, seine kunsthistorische Bildung spazieren zu führen. Gerade Zitate sind interpretationsbedürftig, üben sie doch unterschiedliche Funktionen aus. Sie können als Hommage an das betreffende Vorbild verstanden werden oder auch als Parodie funktionieren. Sie können als Wettstreit gemeint sein, wenn mit dem zitierten Vorbild ein ästhetischer Standard formuliert wurde. Die Schwierigkeit besteht darin, dass man genau unterscheiden muss, ob sich der Eindruck des Zitats als Folge des Wiedererkennens eines bestimmten Motivs oder einer bestimmten Machart einstellt. Beides ist möglich. Eine Filmeinstellung kann sich geradezu »wörtlich« auf ein schon bestehendes Bild beziehen und es nachstellen. Sie kann aber auch in der Tradition einer bestimmten Darstellungsweise, diese Inszenierungstechnik für ein neues Motiv verwenden. Jedenfalls geht mit dem Zitat die Aufgabe für den Interpreten einher, nach dessen Sinn zu fragen.

Für diese unterschiedlichen Weisen mit kunsthistorischen Vorbildern umzugehen, seien anschauliche Beispiele aus »Nosferatu« vorgestellt. Unmittelbar im Anschluss an die Empfangsszene im Hof des Vampirschlosses folgt jene Szene, in welcher Graf Orlok den von seiner langen Reise ausgehungerten Hutter im Schloss bewirbt. Als sich dieser in den Finger schneidet, wird der Blutdurst des Vampirs geweckt. Er drängt Hutter in die Ecke des Zimmers, wo dieser auf einen Stuhl niedersinkt. Jetzt erfolgt ein Schnitt und wir sehen Hutter, wie er am nächsten Morgen auf dem Stuhl erwacht (Abb. 7). Interessant ist die Haltung, die er dabei einnimmt. Er ist nicht in sich zusammengesunken, sondern liegt quer auf dem Stuhl, so dass eine auffällige Diagonale entsteht. Das Motiv entstammt Francisco de Goyas »Caprichos« (Abb. 8).



Hier ist es allerdings kein junger Mann, sondern eine junge Frau, die auf diese Weise gezeigt wird. Dieses Motiv hat bei Murnau wie schon zuvor bei Goya zunächst einmal eine formale Qualität, macht es doch die psychische Instabilität der Personen deutlich. Auch ohne zu wissen, dass es sich bei der Einstellung aus ›Nosferatu‹ um eine kunsthistorische Anleihe handelt, würden wir den Sinn von Murnaus Filmbild unmittelbar verstehen.

Sich im Zusammenhang eines Vampirfilms auf Goyas ›Caprichos‹ zu beziehen, leuchtet unmittelbar ein. Gehört doch diese grafische Serie zu den beeindruckendsten und verstörendsten Darstellungen in der Kunstgeschichte. Der an der Dresdener Kunstakademie ausgebildete Filmarchitekt Albin Grau hat dies erkannt und bei seiner Gestaltung der Innenräume auf dem Schloss zu berücksichtigen gewusst. Mögen auch die Außenaufnahmen an Originalschauplätzen gedreht worden sein, handelt es sich bei vielen Innenaufnahmen um Bilder, die im Studio entstanden sind. Und weil das zentrale ästhetische Anliegen des Films darin besteht, eine unheimliche Atmosphäre herzustellen, spielen die ›Caprichos‹ eine wichtige Rolle. Dies ist aber nicht nur im Sinne einzelner Zitate zu verstehen, sondern auch als eine ästhetische Strategie. So ist das wichtigste Mittel, um in ›Nosferatu‹ eine alpträumhafte Qualität zu erzielen, der Wechsel von der raum- zur flächenhaften Konstruktion der Bilder. Alle Szenen, die in Deutschland spielen, inszenieren den begehbaren Raum. Mit der ersten Einstellung des Films erlebt der Betrachter eine intensive Tiefenerstreckung. Wir schauen über den Dachreiter einer Kirche hinweg auf einen Marktplatz, auf dem Menschen unterwegs sind. Jetzt sehen wir, wie Hutter sich ankleidet. Dann seine junge Frau Ellen, die am Fenster sitzt und mit einer Katze spielt. Schließlich erfolgt ein Umschnitt und wir befinden uns mit der jungen Frau im Inneren des Hauses. Diese Behändigkeit, 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. Mit dem Wechsel vom Raum zur Fläche geht implizit der Wechsel von der Bewegung zur Unbeweglichkeit einher. Die Szenen auf dem Schloss erleben wir wie einen Alptraum, so als wollten wir weglaufen, ohne dass

uns dies gelingen könnte. Die Angst wird dadurch gesteigert, dass der Moment des Schreckens nicht vergehen zu wollen scheint.

Immer wieder wird Hutters Immobilität für uns wie ein Alldruck inszeniert. Der räumlich sich erstreckenden Welt ist die Welt der Flächen und Schatten gegenübergestellt, wie das fiktive deutsche Städtchen Wisborg dem Vampirschloss in Transsylvanien. Der Filmarchitekt Albin Grau hat begriffen, wie man Goya umsetzen muss, um eine beklemmende Atmosphäre zu erzeugen: Verflachung des Bildraums, Vorherrschen von Diagonalen, Einklammerung oder Einsperrung der Bildfiguren. Dies alles führt zu einem alpträumhaften Eindruck. Nicht das einzelne und konkrete Zitat ist von Bedeutung, sondern das gestalterische Prinzip.

Das Problem kunsthistorischer Zitate in Murnaus Filmen sei noch vor einem anderen Kontext wahrgenommen. Zu ›Nosferatu‹ sind mehr als 30 Rezensionen in Filmzeitschriften und Tageszeitun-

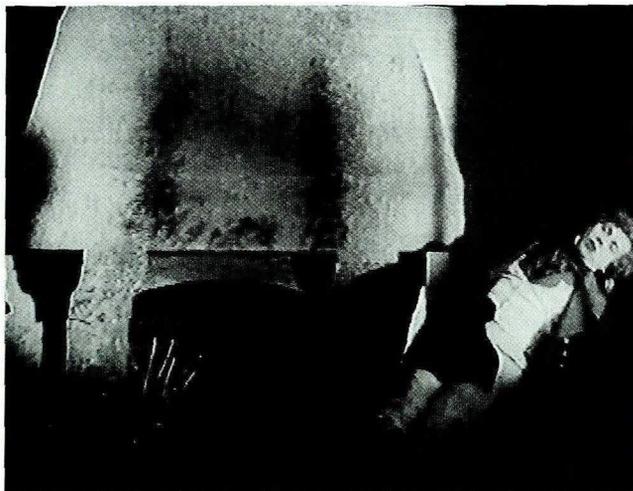


Abb. 7

Wilhelm Friedrich Murnau: Standbild aus ›Nosferatu – eine Symphonie des Grauens‹, 1921/22.

Bild: Archiv des Autors

gen erschienen. 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. In fast allen Rezensionen wird die Bildlichkeit des Films ausdrücklich 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.« Und 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 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«, heißt es im

Filmkurier vom 6. März 1922. Oder in einer Sonderbeilage des Berliner Lokal-Anzeigers gleichen Datums 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. Man könnte weitere Stimmen zitieren, aber schon jetzt wird der Charakter der Filmkritik deutlich. Wenn dem Film ein Lob ausgesprochen werden soll, bedient man sich der anderen Künste. Dies erinnert an romantische Malerei, jenes an die echte Kunst eines Richard Wagner und die Szenen auf dem Schloss sind gar ein Motiv-Museum. Es gibt noch keinen Filmdiskurs, der den Film das sein lässt, was er ist, sondern gut sind Filme dann, wenn sie über sich hinaus auf die etablierten Künste verweisen. Wie soll man in einem solchen Kontext ein kunsthistorisches Zitat bewerten? Ist es im Zusammenhang der Filmkritik nicht zunächst einmal ein Angebot an einen bildungsbürgerlichen Journalisten, der sich an Malerei im Sinne der »wahren« oder »echten« Kunst erinnert fühlen will?

Die Weimarer Bauhütte

Frieda Graefe hat eindringlich geschildert, wie unterschiedlich die an den Filmen Murnaus beteiligten Personen ihre eigene Leistung im nachhinein einschätzen. 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, um dabei entweder die kollektive oder individuelle Urheberschaft hervorzuheben.

Murnau ist hier von wünschenswerter Deutlichkeit. Immer wieder hat er seine Autorschaft deutlich in Szene gesetzt. Nachdem er in dem schon zitierten Text »Filmkünstler. Wir über uns selbst« alle seine Filme aufgezählt hat, die in Deutschland



Abb. 8

Francisco de Goya: Tantalus, 1797–1798, Radierung auf Aquatinta. Aus den Caprichos.

Bild: José López-Rey, Goya's Caprichos, Bd. 2, Princeton 1953.



Abb. 9

Drehearbeiten zu »Der letzte Mann«.

Bild: Friedrich Wilhelm Murnau 1888–1988, Ausst.-Kat. Bielefeld 1988.

entstanden sind und dabei den »Letzten Mann« und den Faust-Film besonders hervorgehoben hat, fasst er seine Biografie mit folgenden Worten zusammen: »Ich versuche, in jedem meiner Filme künstlerisches Neuland zu entdecken und neue künstlerische Ausdrucksformen zu finden. 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.« 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. Dies klingt konventionell. Aber möglicherweise muss man solche Äußerungen auch strategisch verstehen. Der Regisseur weiß sehr wohl, dass die bürgerlich-romantische Genieästhetik nach einem Urheber verlangt. 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, erinnert er pathetisch an die vermeintliche Bescheidenheit des mittelalterlichen Baumeisters. 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 Kathedralapsis, unter die sich nach getaner Arbeit der mittelalterliche Baumeister stellt, um mit seinem eigenen Leben für die vollbrachte Tat einzustehen. Schon Herlths militärisch-heroischer Jargon macht den nationalistischen Charakter der Rede deutlich. Die Kathedrale wird hier gleichermaßen zum Bild nationalen Kulturerbes wie zum Programm nationaler Erneuerung stilisiert. Die Kathedrale des deutschen Films jedenfalls wird sich laut Herlth zu beweisen haben. Sie wird zu zeigen haben, dass ihre Architektur solide ist und sich im Kampf der Kulturen durchsetzt. Mit der Kathe-



dral-Metapher geht also die Selbstbehauptung der deutschen Kultur und der Kampf der nationalen Architekturen einher.

In der Tendenz ähnlich ist Karl Freunds Rede vor dem Klub der Kameraleute Deutschlands aus dem Jahre 1926, die den Titel »Die Berufung des Kameramannes« trägt. Zunächst einmal wird hier in besser idealistischer Tradition der technische Charakter des Films geleugnet und die Kamera mit dem Zeichenstift des Grafikers, 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. Freund ruft dazu auf, sich gegen die aus Hollywood drohende Gefahr zu wappnen. So fordert er 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. Heroisches Künstlertum ist vonnöten, wenn nationale Kulturen miteinander wetteifern.

Der Kunsthistoriker als Filmautor?

Murnau hat sich von der damals weit verbreiteten Cathedral-Metapher für den Film als Kunst des Kollektivs weit ferngehalten. Seine Sache war es nicht, im großen Ganzen der Kathedrale aufzugehen. Er wollte lieber das Autorsubjekt seiner Filme sein. Aber natürlich ist es interessant festzustellen, wie Menschen so eng zusammenarbeiten können 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 wird.

Ob nun vom Autorsubjekt die Rede ist oder von der mittelalterlichen Bauhütte, Theorien teilen sich nicht nur über konzise Begriffe mit, sondern auch über Metaphern und deren Suggestionen. 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. Murnaus bisher nie publizierte Universitätsunterlagen aus Heidelberg hingegen belegen etwas anderes. Nach einem Beginn des Studiums in Berlin hat er vom Sommersemester 1909 bis zum Sommersemester 1911 in Süddeutschland studiert, wobei er nur zum allergeringsten Teil kunstgeschichtliche Veranstaltungen besucht hat. Dies lässt sich noch heute rekonstruieren, weil man damals den Dozenten für die besuchten Veranstaltungen das so genannte »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 macht. Nur ist er nicht für Kunstgeschichte eingeschrieben, sondern für Philologie. Er will also Gymnasiallehrer werden. 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 keine Belege überliefert, aber schon im nächsten Sommersemester macht der Student Friedrich Wilhelm Plumpe (Murnaus bürgerlicher Na-



Abb. 10
Dreharbeiten zu »Der letzte Mann« mit Karl Freund an der Handkamera.
Bild: Archiv des Autors.



me) fleißig weiter. Diesmal ist es nicht die französische, sondern die englische Sprache, die seine Aufmerksamkeit findet. So belegt er sieben Veranstaltungen. Erst im folgenden Sommersemester besucht er kunsthistorische Veranstaltungen. Von fünf Seminaren sind es jedoch lediglich zwei. Eine Übung und eine Vorlesung deren Titel ›Dürer, Grünewald, Holbein‹ lautet.

Man führe sich vor Augen, wie unbedenklich Generationen von Forschern Murnau wegen seines Kunstgeschichtsstudiums als wahren Bildgelehrten erachtet haben, ohne je den Wahrheitsgehalt seiner Selbststilisierung zu prüfen. Damit ist nicht behauptet, Murnau hätte keine Kenntnisse der Kunstgeschichte besessen, aber diese hat er wohl kaum aus dem Studium dieses Faches bezogen.

Abschließend sei ein weiteres Mal auf das Problem kunsthistorischer Zitate in den Filmen Murnaus eingegangen. Für viele Filme des deutschen Regisseurs sind Entwurfszeichnungen der Filmarchitekten überliefert. Hierbei handelt es sich nicht um Storyboards im heutigen Sinne. Nicht die komplette Abfolge aller Einstellungen wurde durch diese Zeichnungen vorweggenommen, sondern wichtige Spielorte wurden hier zeichnerisch definiert und zugleich Einstellungsgrößen festgelegt.

Der Filmarchitekt Robert Herlth hat die Rolle solcher Zeichnungen und seine Zusammenarbeit mit Murnau mit folgenden Worten beschrieben: »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.« Herlths Zeichnungen kamen verschiedene Aufgaben zu. Praktisch wurden hier der Aufbau des Raumes festgelegt, in künstlerischer Hinsicht Stimmung und Atmosphäre entworfen. Erst mit der Zeichnung wird die im Drehbuch beschriebene Szene 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 verändert und improvisiert hätte werden müssen. »Denn oft ergab sich durch Inszenierung und Beleuchtung ein ganz anderes Bild, und dann wurde ohne Zögern umgebaut.«

Aus den Ausführungen des Filmarchitekten wird deutlich, dass diese Zeichnungen zunächst autonom von ihm entworfen wurden, um dann mit Murnau diskutiert zu werden. Doch es ist wahrscheinlich, dass auch Leute wie Herlth oder Grau auf kunsthistorische Vorbilder zurückgegriffen haben. Zumal die Auseinandersetzung mit der Kunst- und Baugeschichte zu ihrer Ausbildung als Architekt oder Bildender Künstler gehört hätte.

Wie wir gesehen haben, findet sich in den Werken Murnaus ein Spiel mit kunsthistorischen Zitaten. Seine Filme versuchen, verschiedenen Kunstanprüchen gerecht zu werden. Sie greifen auf eine klassisch-kunsthistorische Bildlichkeit zurück und sind gleichzeitig um technische Innovation bemüht. Gerade diese Ambivalenz könnte man mit Thomas Elsaesser als ihre besondere Eigenart erachten. Dabei können Zitate ganz unterschiedliche Funktionen ausüben. Sie signalisieren dem Filmkritiker den ›künstlerischen‹ Anspruch des Filmemachers und zeigen, wie souverän dieser über den Bilderschatz der Tradition verfügt. Zitate können aber auch Teil einer filmästhetischen Reflexion sein. So gesehen stellen sie eine Art Markierungstechnik dar, indem sie einen Hinweis geben, die betreffende Sequenz filmtheoretisch zu lesen. Auch heute noch geben Murnaus Filme eine originelle Antwort auf die Frage einer spezifischen Filmästhetik. Gerade also der frühe Film fordert uns auf, ihn als zeitgemäße Fortschreibung bisheriger Kunstbemühungen zu sehen. Insofern sollte Filmgeschichte auch Teil der Kunstgeschichte sein.

Auswahlbibliografie:

Béla Balázs, Der sichtbare Mensch, Wien, Leipzig 1924.

Lotte H. Eisner, Murnau. Der Klassiker des deutschen Films, Hannover 1967.

Eric Rohmer, Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll, München 1980.

Friedrich Wilhelm Murnau 1888–1988, Ausst.-Kat., Bielefeld 1988.

Frieda Grafe, Der Mann Murnau. Eine kommentierte

Biografie, in: Friedrich Wilhelm Murnau, mit Beiträgen von Fritz Göttler u. a., München 1990 (Reihe Film 43), S.7–61.

Thomas Elsaesser, Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig, Berlin 1999.

Rolf Aurich/Wolfgang Jacobsen (Hrsg.), Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre, München 1998 (edition text + kritik).