

FILMBLATT ist die filmwissenschaftliche Zeitschrift von CineGraph Babelsberg. Schwerpunkt sowohl des Vereins als auch unserer Zeitschrift ist die Erforschung des deutschen Films. Das FILMBLATT dokumentiert die Aktivitäten von CineGraph Babelsberg und will darüberhinaus die Kommunikation unter den Filmforschern im In- und Ausland verbessern und den wissenschaftlichen Diskurs fördern.

Die erste Ausgabe von FILMBLATT erschien im Sommer 1996 mit unveröffentlichten Dokumenten zum Kinematograph Unter den Linden 21, dem ersten Berliner „Kino“ von 1896. Von 32 Seiten und einer Auflage von 150 Exemplaren steigerte sich das FILMBLATT auf zuletzt über 600 verteilte Exemplare. Die ersten fünf Jahrgänge wurden kostenlos abgegeben; diese Leistung können wir leider nur noch für eine Übergangsphase aufrechterhalten.

Die vorliegende Ausgabe von FILMBLATT ist die erste, die auch in den Verkauf gelangt. Wir würden uns sehr freuen, wenn unsere bisherigen Bezieher das FILMBLATT abonnieren könnten. Nur so ist der Weiterbestand der Zeitschrift in gedruckter Form gesichert. Ein Bestellschein liegt bei; Sie können aber auch gerne über E-Mail bestellen.

Wir bedanken uns bei der DEFA-Stiftung, die das FILMBLATT mit einer finanziellen Zuwendung unterstützt. Der Abdruck der Texte von Fritz Lang erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Thomas Sessler Verlags, Wien; der Briefe und Texte von Berthold Viertel mit freundlicher Genehmigung der Nachlassverwaltung Berthold Viertel, Marbach.

Berlin, den 31. Januar 2001

## **Impressum**

FILMBLATT. Herausgegeben von CineGraph Babelsberg e.V., Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung. Vorstand: Dr. Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Michael Wedel

**Redaktion:** Jeanpaul Goergen (Jeanpaul.Goergen@t-online.de), Michael Wedel (MiWedel@aol.com)

**Korrespondenten:** Egbert Barten (Niederlande), Francesco Bono (Italien), Horst Claus (Großbritannien), Chris Horak (USA)

**Anschrift:** FILMBLATT c/o Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin  
Tel.: 030 - 785 02 82; Fax: 030 - 78 89 68 50; E-Mail: jeanpaul.Goergen@t-online.de

**Abonnements:** FILMBLATT erscheint dreimal jährlich. Abonnement-Bestellungen nimmt die Redaktion entgegen.

Einzelheft: 8 Euro (= 15,60 DM)

Jahresabonnement Inland: 20 Euro (= 39,12 DM) / Student: 15 Euro (= 29,34 DM)

Jahresabonnement Ausland: 30 Euro (= 58,67 DM)

**Konto:** CineGraph Babelsberg, Nr. 13 22 56 18, Berliner Sparkasse BLZ 100 500 00

## „Lernen Sie diskutieren!“

### Amerikanische Reorientation-Filme (1949-1953)

FilmDokument 30, Kino Arsenal, 24. November 2000

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin, und dem Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin

Einführung: Jeanpaul Goergen

Unter dem programmatischen Label „Zeit im Film“ warben zwischen 1949 und 1952 kurze Dokumentarfilme und dokumentarisch angelegte Kurzspielfilme für eine demokratische Geisteshaltung in der amerikanischen Zone und der Bundesrepublik. Diese Filme wurden als Teil der Reeducation- und Reorientation-Politik vom Office of the High Commissioner for Germany (HICOG) bzw. in dessen Auftrag von neulizenzierten deutschen Firmen produziert; die kommerzielle Auswertung besorgte der „Allgemeine Filmverleih“. Der wichtigere nichtkommerzielle Vertrieb wurde zuerst durch mobile Vorführtrupps, ab 1952 vom „Filmdienst für Jugend und Volksbildung“, später vom „United States Information Service“ (USIS) übernommen.



Die Filme der Produktion „Zeit im Film“ (Zeitfilme) sind, kurzgefasst, Werbefilme für die Demokratie. Künstlerische Meisterwerke sind nicht dabei: die Filme sind meist uninspiriert inszeniert und didaktisch hölzern und plakativ. Es dominiert das Wort und der Off-Kommentar (die Filme sind alle nachsynchronisiert); eindringliche Bildfindungen sind die Ausnahme. Vorgestellt werden in der Regel Alltagssituationen, in denen Bürger sich zur Wahrung ihrer Interessen in Arbeitsgemeinschaften zusammenschließen und die Lösung ihrer Probleme kooperativ angehen. Eigeninitiative, Diskussionen, Vertrauen und Zuversicht, Weiterbildung, internationale Verständigung, Denken im globalen Maßstab, deutsch-amerikanische Freundschaft sowie Anti-Kommunismus sind einige der zentralen Werte, die in diesen Filmen angesprochen werden.

Die Themen umspannen Diskussionstechniken, Volkshochschulen, Freizeitgestaltung, Blutspenden, Verkehrserziehung, Wiederaufbau, Marshall-Plan-Hilfe, Flüchtlings- und Wohnungsproblematik, Polizei, Justiz sowie den Ost-West-Gegensatz. Aus den etwa 80 in den Vertrieb gelangten Zeitfilmen wurden sieben Filme ausgewählt, die als typisch für die plakativ formulierten Handlungs- und Verhaltensanleitungen gelten können und die zudem konzeptionelle Veränderungen im Zeitverlauf von 1949 bis 1951 dokumentieren.

*Ein Experiment* (1949), von der Münchner Audax-Film „auf Vorschlag der amerikanischen Militärregierung“ (Die neue Filmwoche, Nr. 12, 26.3.1949) hergestellt, dokumentiert deutsch-amerikanische Verständigung am Beispiel des Studentenwerks München. „Lerne die Menschen anderer Nationen achten und verstehen!“ sagt der Kommentar. Es ist einer der wenigen Zeitfilme, die nicht nur die nationalsozialistische Vergangenheit, sondern auch den Widerstand direkt ansprechen. Der Film zeigt jenes Treppenhaus im weitgehend zerstörten Hauptgebäude der Münchner Universität, von dem aus die Geschwister Scholl ihre Flugblätter verteilten. Der Neuaufbau der Universität erfolgt im „Geist der Humanität und des Fortschritts“ und richtet sich gegen den „Geist der Zerstörung und Gewalt“. Besonders betont werden die Selbstverwaltung der Studenten sowie ihren Zukunftsoptimismus.

Von einem abstrakten Pazifismus aus untersucht *Marschieren, Marschieren* (1949) die deutsche Geschichte. „Das viele Marschieren hat uns kein Glück gebracht“, heißt es im Film, der die deutsche Katastrophe ins Allgemeine wendet: „Wo immer Menschen marschieren, ist dies das ... ENDE.“ Statt des Marschierens empfiehlt der Film das Wandern als positives Erlebnis und ruft hierzu die bekannten schönen Kulturfilm-Bilder unberührter deutscher Landschaften auf: eine bemerkenswerte Verschiebung und Verdrängung.

Ursachenforschung findet in diesem und in allen anderen Filmen von „Zeit im Film“ nicht statt – der Blick wird stattdessen konsequent nach vorne gerichtet, auf das Erlernen und Neu-Lernen demokratischer Verhaltensweisen. Die Demokratie wird aber nur selten durch ihre Organisationsprinzipien wie freie Wahlen und Gewaltenteilung vorgestellt; Demokratie beschränkt sich auf die aktive Teilnahme des Bürgers an der Gestaltung seiner unmittelbaren Umgebung und auf eine veränderte Form der Meinungsbildung. Diskutieren wird so als eine neue Geisteshaltung angesprochen, deren Grundregeln wie z.B. Toleranz man etwa in einer Marbacher Bildungsstätte lernen kann. Es geht darum, jeweils alle Seiten eines Problems zu beleuchten, so dass jeder einzelne sich seine Meinung bilden kann: „Viele Ansichten hören und viele Menschen zur Mitarbeit heranziehen.“ *Und was meinen Sie dazu* von 1950 stellt (in der offenbar für Ausbildung und Schulung bestimmten Langfassung - die Kurzfassung ist nicht erhalten) diese Grundregeln des Diskutierens ausführlich vor, nicht ohne sie an deutsche Traditionen wie das Marburger Religionsgespräch 1529 anzubinden.

*Jedermann ein Fußgänger* (1950) handelt nur vordergründig von den Verkehrsproblemen in Stuttgart. Denn (Verkehrs-)Probleme kann man nur dann lösen, wenn man sie von den verschiedensten Standpunkten aus beurteilt. Dazu ist es nötig, dass jeder einzelne „zum Wohle aller“ mitarbeitet. „Trotzdem muss jeder einzelne mithelfen, dann könnte es auch wieder so kommen: Ich befehle! Würde Ihnen das so wieder gefallen? Aber wohl kaum. Wo bliebe denn da unsere bürgerliche Freiheit? Keine Freiheit ohne Mitarbeit!“

In solchen und ähnlichen Formulierungen blitzt gelegentlich die Erinnerung an die Nazi-Diktatur auf, die zwar als Folie immer präsent ist, aber nie ausdrücklich thematisiert wird – das trifft auch für den Holocaust zu.

In *Es hat geklingelt* (1951) wird ein Musterschulzimmer erklärt, um sowohl die Unterrichtsmethoden als auch die Lerninhalte der Schule von Morgen zu erläutern. Ziel sei es, die Eigenschaften des freien Bürgers zu entwickeln: „Vertrauen in sich selbst, Achtung vor dem Nächsten!“

Einen „Urlaub im Volkshochschulheim“ zeigt *Ferien vom Alltag* (1950), erschwinglich auch für einfache Arbeiter. Vorgestellt werden Ferienkurse wie Zeichnen, Landschaftskunde und Musik in einem Landheim der Volkshochschulen in Pelham (Oberbayern). Auch hier ist weniger die konkrete Arbeit im Landheim wichtig, als vielmehr die allgemeine Zielsetzung, „an sich selbst [zu] arbeiten und Zutrauen [zu] gewinnen“. Eine Kursteilnehmerin stellt resigniert fest: „Wir können nichts ändern“ und erhält ein „Doch, wir müssen vor allem wieder lernen, dass wir es können!“ zur Antwort. Und so lautet denn auch das Fazit des Hauptdarstellers, eines jungen Bäckers: „Wir lernten einander zu verstehen und miteinander auszukommen. (...) Ich selbst habe gelernt, dass man sich anstrengen muss, um Zugang zu finden - zu den Menschen, zu den Büchern.“ Viele Zeitfilme beschäftigen sich mit Fragen der Aus- und Weiterbildung: kein Wunder, bildete doch die Jugend die Hauptzielgruppe der Reeducation und Reorientation. Viele Zeitfilme machen vor allem den Zuschauern Mut, ihre Lethargie zu überwinden und die Probleme aktiv anzugehen.

1951 entsteht einer der seltenen Filme, der auch die Funktionsweise von Demokratie erläutert, mehr aber noch gegen die weitverbreitete Ohne-mich-Haltung argumentiert. *Der leere Stuhl* stellt Parteien, Gewerkschaften und Rundfunk als Institutionen der demokratischen Willensbildung vor und plädiert dafür, dass Otto Normalbürger „seinen Stuhl“ nicht leer lassen soll, denn nur so könne seine Stimme auch gehört und berücksichtigt werden.

**Vorzügliche Aufnahme  
und Buchungserfolge**

schon bei den Interessenten-Vorführungen  
in Berlin, Düsseldorf, Frankfurt/M.,  
Hamburg, München und Stuttgart  
der

**ZEITFILME**

DISKUSSION ÜBERFLÜSSIG?  
DEINE ZWEITE CHANCE  
EIN VORSCHLAG ZUR GÜTE  
DER BÜRGERMEISTER HATTE EINE IDEE  
EINE KLEINSTADT HILFT SICH SELBST  
DER FALL STROBL

des

**A L L G E M E I N E N  
F I L M V E R L E I H**



Filmblätter, Berlin, Nr. 51/52, 22.12.1950

*Ein Experiment* (1949)

Ein Dokumentarfilm des Studentenwerkes München, hergestellt unter der Zulassungs-Nr. MG/IS/FP/41 / Produktion: Audax-Film, Ernst Niederreither, München / Drehbuch und künstlerische Leitung: Rudolf Krohne, unter Assistenz von Walter Koch / Musik: Gustav Adolf Schlemm / Kamera: Alfons Lusteck / Aufnahmeleitung: Fred Richter / Darsteller: Die Studenten

Format: 35mm, s/w, Ton, 271 m (= 10')

*Marschieren! Marschieren!* (1949)

Produktion: Renaissance-Film GmbH, Berlin / Auftraggeber: Zeit im Film / Verleih: Allgemeiner Filmverleih (Afi), München / Regie: Dr. Gerhard Born / Kamera: K. von Rautenfeldt / Musik: Walter Sieber

Format: 35mm, s/w, Ton, 202 m (= 8')

Uraufführung: April 1949, Berlin (Neue Skala, im Vorprogramm zu *Das Boot der Verdammten*)

*Und was meinen Sie dazu?* (1950)

Produktion: Zeit im Film, München / Verleih: Allgemeiner Filmverleih (Afi), München / Regie: Eva Kroll / Kamera: Erich Küchler / Drehbuch: Günter Hoffmann / Musik: Bert Grund / Schnitt: H. Fischer

Format: 35mm, s/w, Ton, 594 m (= 22') / fsk-Nr.: 2260

*Jedermann ein Fußgänger* (1950)

Produktion: Hochland-Film GmbH, München / Verleih: Allgemeiner Filmverleih (Afi), München / Regie: Willi Prager / Kamera: Ernst Hess / Drehbuch: Hans-Ottmar Fiedler / Musik: Hans Ebert

Format: 35mm, s/w, Ton, 342 m (= 13') / fsk-Nr.: 2272

*Es hat geklingelt* (1951)

Produktion: Wolfgang Becker, München, für Zeit im Film / Verleih: Allgemeiner Filmverleih (Afi), München / Regie: Wolfgang Becker / Kamera: Paul Grupp / Drehbuch: Dr. Heinz Schwarzmann, Per Schwenzen / Musik: Herbert Jarozyk / Darsteller: Werner Lieven, Fred Kallmann, Heinrich Berg (Der Lehrer), Walter Hillbring (Der Schuldiener)

Format: 35mm, s/w, Ton, 376 m (= 14') / fsk-Nr.: 2753

*Ferien vom Alltag* (1950)

Produktion: Zeit im Film, München / Verleih: Allgemeiner Filmverleih (Afi), München / Regie: Johannes Lüdke / Kamera: Ernst Kalinke / Musik: Werner Bochmann

Format: 35mm, s/w, Ton, 489 m (= 18') / fsk-Nr.: 2530

*Der leere Stuhl* (1951)

Produktion: Zeit im Film, München / Verleih: Allgemeiner Filmverleih (Afi), München / Regie: Johannes Lüdke / Kamera: Erich Küchler / Drehbuch: Gerhard Grindel, Günther Hoffmann / Musik: Herbert Jarozyk / Ton: Hans Endrulat / Schnitt: Inge Teigeler

Format: 35mm, s/w, Ton, 416 m (= 16') / fsk-Nr.: 3443

Alle Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv

## „Es zählt, was das Auge trifft“

Fritz Lang im Porträt

FilmDokument 31, Kino Arsenal, 29. Dezember 2000

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin

Einführung: Michael Wedel

Neben Friedrich Lufts und Guido Schüttes *Künstlerporträt: Fritz Lang* (1959), Erwin Leisers *Zum Beispiel Fritz Lang* (1968) und Klaus Kreimeiers *Drei Sendungen über Fritz Lang* (1. Der Ästhet und die Wirklichkeit, 2. Der Idealist und die Zivilisation, 3. Der Bürger und die politische Macht, 1971) dokumentieren die beiden Filmporträts von Peter Fleischmann und Werner Dütsch einige der Schwierigkeiten, die die Begegnung mit Werk und Person Fritz Langs der westdeutschen Nachkriegsöffentlichkeit bereitete. Während die Protagonisten der französischen Nouvelle Vague dem Filmästheten und -emigranten Fritz Lang in ihren Artikeln und Filmen huldigten, vollzog sich die filmische Annäherung der jungen Generation deutscher Filmemacher in den sechziger und siebziger Jahren weitaus behutsamer und weniger vorbehaltlos.

In *Begegnung mit Fritz Lang* (1963) nähert sich Peter Fleischmann seinem Gegenüber während der Dreharbeiten zu Jean-Luc Godards *Le Mépris* über den doppelten Umweg der Lang-Bewunderung Godards und Alain Robbe-Grilllets sowie der fiktiven Figur ‚Fritz Lang‘, die Lang in Godards Film verkörpert. Im Stil einer Reportage befragt Fleischmann Lang über dessen Beziehung zu den Filmen Godards und der Nouvelle Vague, zum Verhältnis zu den Produzenten und den notwendigen Voraussetzungen zur Schaffung eines in sich geschlossenen Werkes. Ausschnitte aus *Der müde Tod* und *Die Nibelungen* illustrieren den Unterschied zwischen Langs wie auf dem Reißbrett entworfenen architektonischen Studio-Visionen (in denen „der Zufall keinen Platz hat“) und der improvisatorischen Arbeitsweise Godards on location in Capri.

Der Film bezieht sich ausführlich auf Langs deutsche Filme der Zeit vor 1933, erwähnt seine Arbeit in Frankreich und den USA, nicht aber seine jüngsten westdeutschen Produktionen *Der Tiger von Eschnapur / Das indische Grabmal* (1958/59) und *Die tausend Augen des Dr. Mabuse* (1960).

Identifikationsmoment ist der Brückenschlag zwischen der deutschen Filmavantgarde der zwanziger und der französischen der sechziger Jahre. Auch dies wohl kein Zufall, auch Fleischmanns Figur ein Fritz Lang mit Anführungszeichen, zwischen denen die für Arthur Brauners CCC-Film hergestellten Genrestücke des Spätwerks keinen Platz haben. Für den jungen Enno Patalas, der sich in den beiden folgenden Jahrzehnten wie kein zweiter um die Sicherung und Verbreitung der Filme Langs verdient gemacht hat, trug *Der Tiger*

von *Eschnapur* das Stigma des ‚alten Kinos‘, das die Unterzeichner des Oberhausener Manifests 1962 kollektiv für tot erklären sollten: „Langs deutsches Comeback wirkt wie das eines Veteranen, der dreißig Jahre kein Filmstudio besucht, kein Drehbuch in der Hand gehabt und keinen Film gesehen hat: dramaturgisches Ungeschick, künstlerische Indifferenz und schlechter Geschmack vereinen sich in ihm wie sonst nur bei Veit Harlan.“ (Filmkritik, Nr. 3, 1959, S.69)

Ähnlich scharf fiel die Ablehnung des Filmkritikers Rino Sanders über *Das indische Grabmal* aus, der sich bei dieser Gelegenheit veranlasst sah, Lang vorab seinen ganz persönlichen Totenschein auszustellen: „Hier ruht Fritz Lang, einst Schöpfer so gewichtiger Filme wie *Metropolis* und *M* (...) Er stellte jetzt das *Indische Grabmal* her. Es ist sein eigenes.“ (Die Welt, 7.3.1959)

Dementsprechend zwiespältig gestaltete sich auch das Verhältnis der Filmemacher des Jungen und Neuen deutschen Films zu Lang. Weder ‚romantischer Künstler‘ (wie Murnau bei Werner Herzog), noch ‚zärtlicher Beobachter‘ (wie Detlev Sierck/Douglas Sirk bei Rainer Werner Fassbinder), ließ sich Lang in seiner vermeintlich widersprüchlichen Stellung zwischen Weimarer Autorenfilm und ‚Opas Nachkriegskino‘ nicht ohne weiteres zur wiedergefundenen Vaterfigur einer neu zu stiftenden Kontinuität deutscher Filmgeschichte stilisieren. „Wenn man sich die etwa zur gleichen Zeit entstandenen Filme von Fritz Lang anschaut, wo das schlimmste Unvermögen zu Hause ist“, schrieb Fassbinder 1971, „da weiß man, was man hat, wenn man Douglas Sirk im Kopf hat, oder?“ (Imitation of Life. Über die Filme von Douglas Sirk. In: Filme befreien den Kopf. Frankfurt am Main 1992, S.14)

Mit Lang im Kopf wusste man anscheinend nicht, was man hat. Die anfänglich hohe Erwartungshaltung und frühe Wertschätzung, die dem zurückgekehrten Emigranten Ende der fünfziger Jahre etwa von Volker Schlöndorff (der „dem größten lebenden Filmschöpfer Deutschlands“ seinen ersten Kurzfilm widmete) oder Alexander Kluge (der bei der Produktion von *Das indische Grabmal* hospitierte und Lang 1962 zum Direktor des neugegründeten Instituts für Filmgestaltung vorschlug) entgegengebracht wurde, wich bald einer weitaus widersprüchlicheren Haltung gegenüber dem Zeitgenossen Lang.

In dieser Konstellation diente Kluge bei der Formulierung seines Autorenfilm-Verständnisses das Beispiel von Langs Zusammenarbeit mit Brauner als Parabel für die Unvereinbarkeit von subjektiver Phantasie und kommerziellen Zwängen: „Fritz Lang wollte etwas verwirklichen, das er immer im Kopf gehabt hatte (...): er wollte *Das indische Grabmal* verfilmen, das Thea von Harbou für ihn geschrieben hatte (...) und von dem er empfunden hatte, dass es ihm weggenommen worden war. Das sollte sein letztes Werk werden, und er hatte umfassende, fast wagnerische Vorstellungen, wie die Leprakranken aus dem Untergrund hervordringen, welche Perspektivität Willy Schatz ihm bauen sollte, was der Oberbeleuchter ihm ans Licht bringen sollte. Hier regierten

der Produzent und seine Schwägerin mit massiver, wirklicher Gewalt hinein, gaben direkte Anweisungen an den Oberbeleuchter, an den Bühnenarchitekten, an alle Mitarbeiter, die ja ihre Angestellten waren; jede zweite Idee von Lang wurde als zu teuer, als abwegig unterminiert. Zum Trost erhielt Lang am Abend Sekt, den er nicht trank. Das war die Zerstörung eines Filmkonzepts, und es ist der Meisterschaft Fritz Langs zu verdanken, dass noch immer ein Film von Qualität entstanden ist. Aber das ist nicht der Film, den Lang machen wollte – ein Kompromiss ist entstanden aus der Übermacht des Produzenten und dem nachhaltigen Widerstand dieses Regisseurs, der mehrfach zurücktreten wollte.“ (In: Klaus Eder und Alexander Kluge: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. München 1980, S.102f)

Trotzdem Lang sich wiederholt zur Rechtfertigung seiner perfektionistischen Arbeitsweise gezwungen sah und einmal CCC-Produktionsleiter Eberhard Meichsner „ernst bitten“ musste, „jene beruehmten Saetze, die mit den Worten beginnen ‚Lieber Herr Lang, bei uns in Deutschland – usw. usw.‘ in Zukunft zu unterlassen“ (Brief Fritz Langs an Eberhard Meichsner, 15.8.1958), scheint die Zusammenarbeit am Ende wenn nicht reibungslos, dann doch so zufriedenstellend verlaufen zu sein, dass Lang 1960 einen weiteren Vertrag mit Brauner einging und einen weiteren Film für die CCC drehte (wenn er auch später rückblickend die „unerträglichen“ Bedingungen seiner 14-monatigen Arbeit in Deutschland für das Ende seiner Karriere mitverantwortlich machte).

Werner Dütschs 1974 entstandener, 1990 überarbeiteter TV-Essay *Die schweren Träume des Fritz Lang / Fritz Lang* arbeitet mit beachtlicher analytischer Schärfe an den Konstanten des Langschen Werks: der kalt berechnende Blick auf klaustrophobische Räume, der durch keine menschliche Hybris überschreitbare Horizont der technisierten Welt, die austauschbare Schuldhaftigkeit der Figuren: „Es zählt, was das Auge trifft.“ (Werner Dütsch: Fritz Lang. Ein Essay. In: steady cam, Nr. 18, 1991, S.31)

In der Immanenz der Texte bedeuten für Dütschs Autorenbegriff selbst Langs bundesdeutsche Nachkriegsfilme keinen Bruch: „Jenseits aller Moden und nichts Aktuelles. Und eine Rückkehr zu den Anfängen (...). Eine Architekturphantasie. Käfige in Kammern und Kammern als Käfige. Durchsichtige Fassaden, offen für Ohren und Augen. Labyrinth aus Räumen und daraus ein Palast, bedroht von Wasser und Einsturz. Und in der Tiefe wieder jene Wesen, die vom Glanz der Oberwelt ausgeschlossen bleiben. Langs Abschied vom Kino wird 1960 die Wiederbelebung des alten Monsters Dr. Mabuse. Dessen Nachfolger betreibt ein Hotel, das die Nazis unvollendet hinterlassen haben. Versteckte Kameras in jedem Zimmer und eine Zentrale, die alle Bilder versammelt. Was immer die Gäste in den Kammern auch tun mögen, es ist schon Teil von Mabuses Inszenierung. Eine Allmachtsphantasie, mit der Lang seine Scherze treibt.“ (Ebd., S.47f)

Die Aporien des schwierigen Umgangs mit der imaginären ‚Waterfigur‘ Fritz Lang werden in Fleischmanns cinephil gebrochener Begegnung mit der Person wie in Dütschs meditativer Einkehr ins Werk nicht weniger konkret, als in Wim Wenders‘ fast schon totemistischer Beschwörung in *Im Lauf der Zeit* (1976). Es war Wenders, der dies in seinem Nachruf auf Lang auf den Punkt brachte: „Ich war dabeigewesen, alles zu lesen, was ich mir von und über Lang hatte besorgen können, und je tiefer ich da hineingeraten war, um so größer wurde mein Zorn über diesen schizophränen Zustand [in Deutschland, M.W.], dass da einer geachtet werden sollte, weil er nun tot war, der nicht geachtet worden war, während er gelebt hatte. (...) Jetzt, wo er tot ist, will man ihn schnellstens zum Mythos machen. Scheiße. (...) Von seinen Filmen habe ich viele nicht gesehen. Die ersten, die ich überhaupt gesehen habe, habe ich in Paris gesehen, da waren sie mir sehr fremd. Zumindest fremder als das amerikanische Kino oder das französische und sogar das russische. Weil: diese Filme waren deutsche Filme, und die wollten nicht in meinen Kopf, der schon voll war von anderen Bildern und anderer Bewunderung. Von anderen Vätern als diesem. Es sträubte sich alles in mir gegen diese kühlen und scharfen, sezierenden Bilder, diese sichtbar gewordenen Gedanken. (...) Oft ist einem etwas fremd, weil es einem zu nah ist.“ (Sein Tod ist keine Lösung. Der deutsche Filmregisseur Fritz Lang. In: Jahrbuch Film 77/78. München 1977, S.161ff)

Über die gegenseitige Skepsis halfen keine falschen Symmetrien hinweg. Als Lotte Eisner in Werner Herzogs *Lebenszeichen* (1968) „eine immens große Begabung“ zu spüren glaubte und an Lang schrieb: „Weißt Du, es gibt wieder große Filme in Deutschland!“, erwiderte der „ewig Enttäuschte“ lakonisch: „Lotte, ich glaube das nicht“. (Lotte Eisner: Die dämonische Leinwand. Frankfurt am Main 1980, S.337)

#### *Begegnung mit Fritz Lang (1963)*

Produktion: Klaus Borkmann Fernseh-, Film- und Musikproduktion, München / Regie: Peter Fleischmann / Buch: Peter Fleischmann, Hannes Noever / Kamera: Maurice Perrimond / Schnitt: Peter Fleischmann / Ton: Jean Baronnet / Sprecher: Hannes Noever, Gerhart Lipfert / Darsteller: Fritz Lang, Brigitte Bardot, Jack Palance, Michel Piccoli, Georgia Moll, Jean-Luc Godard / Uraufführung: Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen 1964  
Kopie: DIF, 35 mm, s/w und Farbe, 395 m, 14 Minuten

#### *Die schweren Träume des Fritz Lang / Fritz Lang (1974/1990)*

TV-Essay von Werner Dütsch / Produktion: Westdeutscher Rundfunk, Köln / Mit echten und falschen Zitaten von Hartmut Bitomsky, Sigmund Freud, Anton Bruckner, Siegfried Kracauer, Henri Lefebvre, Thomas Mann, Enno Patalas, Arnold Schönberg, Anton Webern / Schnitt: Monika Hössler, Susanne Kirchner, Norbert Kornwald / Sprecher: Martina Müller, Werner Dütsch / Aufnahmeleitung: Frauke Hecht / Produktionsleitung: Friedhelm Maye / Redaktion: Roland Johannes / Erstsending: 3.12. 1990, West 3  
Kopie: WDR Sendekopie, Digi-Beta, 45 Minuten

# Der Metropolis-Skandal

Fritz Lang und Metropolis in London, September 1927

von Jeanpaul Goergen

Recherche in London: Robert Peck

Der Londoner „Metropolis-Skandal“ von Ende September 1927 mag nur eine Fußnote in der Aufführungsgeschichte des Films sein, er überliefert uns aber Fritz Langs harsche Kritik an der von dem amerikanischen Bühnenautor Channing Pollock erstellten Fassung seines Films. Durch diese Kontroverse erhalten wir auch wichtige Informationen über die verschiedenen Bearbeitungen von *Metropolis*. Nicht zuletzt wird unser Blick auf die bisher kaum erforschte Rezeption der Auslandsfassungen deutscher Filme (sowie ihre Kommentierung in der deutschen Fachpresse) gelenkt.

Die am 13. November 1926 in Berlin gezeigte Premierenfassung von *Metropolis* ist verschollen. Versuche, den Film soweit wie möglich zu rekonstruieren, führen zwangsläufig zu synthetischen Versionen, die so nie existiert haben. Selbstverständlich sind diese Versuche legitim und notwendig – vorausgesetzt, die Rekonstruktion ist als solche gekennzeichnet und dokumentiert.

Genauso wichtig ist es aber auch, die unterschiedlichen Inlands- und Exportversionen nicht nur als Grundlage immer neuer Synthetisierungen auszuwerten, sondern sie ebenfalls als Original anzusehen, d.h. sie zu bewerten, zu sichern, zu dokumentieren und – soweit die Überlieferung dies zulässt – sie als Kopie oder als VHS bzw. DVD zugänglich zu machen. Aber nicht nur diese unterschiedlichen Fassungen, sondern auch ihre Rezeption sollten als Teil der deutschen Filmgeschichte angesehen und gewertet werden. Wie wurde beispielsweise *Metropolis* im faschistischen Italien aufgenommen, wie reagierten etwa die italienischen Futuristen, insbesondere ihre Architekten, auf Langs Zukunftsstadt? Der Kinematograph (Nr. 1097, 26.2.1928, S.24) ging in seinem Bericht über die römische Premiere vor allem auf die Kommentierungen der zentralen Filmbotschaft ein: „Die festliche Veranstaltung wurde eingeleitet durch Mascagnis ‚Arbeitshymne‘. Man bezeichnet allgemein in der Presse den Film in der Technik als meisterhaft, aber einige Zeitungen finden den Film zu deutsch, das heißt zu schwer, zu gründlich, zu überlastet. Man vermisst unter den kalten Maschinen den menschlichen Herzschlag. Das Thema ist natürlich gerade für Italien außerordentlich interessant, da man ja hier im Lande die Ansicht vertritt, dass die Aussöhnung zwischen Kapital und Arbeit bereits Wirklichkeit geworden sei, dass also das, was in *Metropolis* erstrebt wird, hier bereits vollendete Tatsache sei.“

Eine ausführliche Rezeptionsgeschichte von *Metropolis* in Großbritannien kann hier nicht vorgestellt werden; im Mittelpunkt sollen vielmehr Fritz Langs kritische Äußerungen und die dadurch ausgelöste Kontroverse stehen.

Die „London premiere presentation“ von *Metropolis* fand als „special gala performance“ am 21. März 1927 statt, beworben als „The Greatest Ultra-Modern Drama the World has ever seen!“ (Kine Weekly, 17.3.1927) Verliehen wurde *Metropolis* in Großbritannien von Wardour in einer Länge von 10.000 feet, das entspricht 3.050 Meter (Kine Weekly, 24.3.1927); die Originallänge betrug 4189 Meter.

Viele Premierenkritiker notierten – wie Lionel Collier in Kine Weekly vom 24. März – die Einschnitte des Bearbeiters: „While Fritz Lang has succeeded in drawing an awe-inspiring picture of a visionary city and by his detail has showed the domination and monotonous regularity of the machines to which the men are slaves he has not made his symbolical meaning entirely gripping; it just somehow misses its force, perhaps by being over-sentimentalised. The picture has had to be considerably shortened, and to this is also perhaps attributable the jerkiness of the continuity, which also militates against a dramatic intensity of plot. Channing Pollock's subtitles are only fair, and towards the end become rather stupid in their reiterated sentiment.“

Im Kinematograph (Nr. 1051, 10.4.1927) bewertete der B.C.P.-Korrespondent auch die Bearbeitung durch Channing Pollock, „der für die Übersetzung der Texte und das Wegschneiden einzelner Szenen nicht weniger als 3000 Pfund Sterling (mehr als 60000 Mark) von der Paramount Company erhalten haben soll. Seine Texte waren das viele Geld wahrlich nicht wert, sie bedeuteten den einzigen schwachen Punkt in dem sonst einfach grandiosen Film. Von Leuten, die *Metropolis* hier und in Berlin gesehen haben, hören wir, dass die englisch-amerikanische Version durch das Ausschneiden einiger und leichte Änderungen anderer Szenen bei weitem besser gestaltet wurde als die ursprüngliche in Deutschland.“

Der Korrespondent erklärte dann den „beispiellosen Erfolg“ des Films in England: „Abgesehen von der fabelhaften Technik sagte die ganze Tendenz mit ihrer starken Verurteilung von Überamerikanismus und Materialismus den Engländern zu. In der Politik und in der Presse Großbritanniens, insbesondere in den höheren und höchsten Schichten, ist die Abneigung gegen alle Nur-Utilitätsprinzipien, die als typisch modern-amerikanisch hingestellt werden und unter dem Schlagwort ‚Efficiency‘ spöttisch zusammengefasst werden, im stetigen Ansteigen begriffen. Jene Szenen, die mit eindrucksvoller Wucht die Standardisierung des Lebens in der Stadt der Zukunft zeigten, waren darum von ganz besonderer Wirkung, und in politischen Versammlungen, in der Presse und den Salons sprach man von nichts anderem als von dem unheimlichen Effekt des standardisierten Marschierens der düsteren, standardisierten Arbeiterkolonnen und von der gelungenen Darstellung der deprimierenden Einflüsse gewaltiger Maschinen in *Metropolis*. Die Propaganda, die der Film im noch immer (trotz aller offiziellen und politischen Ereignisse) gegen Deutsch-

land eingenommenen London für das Reich geleistet hat und in ganz Großbritannien noch leisten wird, ist einfach unermesslich.“

Der allgemeine Kinostart von *Metropolis* erfolgte einige Monate nach der Uraufführung, am 26. September 1927, ebenfalls in London (Shepherd's Bush Pavillon und Stoll Picture Theater). Dem Filmkritiker des Evening Standard zufolge stand der Film kurz vor dem Verbot: „The censor nearly banned it at first, and the fate of the film was in doubt almost on the eve of its public presentation.“ (26.9.1927) Der Kritiker gibt an, der erste Engländer gewesen zu sein, der den Film in einer noch nicht vollständigen Fassung bei der Ufa gesehen habe: „I also saw the complete German version, and the revised American version, which was put on at the Marble Arch Pavilion, and called attention to the drastic discrepancies at the time.“

Absicht oder Zufall – zum allgemeinen Kinostart hielt sich Fritz Lang in London auf und so konnte es nicht ausbleiben, dass er auch zu *Metropolis* befragt wurde.

Lang war vermutlich am 24. September 1927 nach London gereist, „um Aufnahmen zu seinem Film *Spione* herzustellen. Man will u.a. die berühmte Razzia im Arcosgebäude an Ort und Stelle rekonstruieren.“ Der Film soll „in Gemeinschaft mit Engländern“ hergestellt und „zum Teil auch von Engländern finanziert“ werden. (Kinematograph, Nr. 1075, 25.9.1927) Über den Empfang durch die britischen Filmoffiziellen berichtete ausführlich der Film-Kurier (Nr. 227, 26.9.1927), verschwieg aber die Schlagzeilen, die Lang mit seiner Kritik an der amerikanischen *Metropolis*-Bearbeitung machte.

Der Sunday Express vom 25. September 1927 machte unter den Überschriften

Producer repudiates *Metropolis*  
„Slashed cruelly in America“  
Biting Attack  
„I dare not see the film“

Fritz Langs Stellungnahme zur Paramount-Version öffentlich. Der unsignierte, aber offensichtlich auf den Film-Korrespondenten G. A. Atkinson zurückgehende Artikel zitierte Fritz Lang: „I love films and so I shall never go to America. Their experts have slashed my best film, *Metropolis*, so cruelly that I dare not see it while I am in England. The Americans, left to themselves for a few years, would kill the greatest art in the world.“

In der gleichen Ausgabe schrieb Atkinson in seiner Film-Kolumne unter der Zwischenüberschrift „Murdered Film“: „Lang told me that the chamber-maid who showed them to their rooms at their London hotel had no sooner settled them in than she said: ‚Do tell me, sir, how you produced *Metropolis*.‘

This pleased him, but he is far from pleased with *Metropolis*, as shown in Britain, and flatly refuses to look at it.

This version of Lang's film is the mangled affair that was put out for ‚hick‘ consumption in America, a ruin in which, as in other ruins, there are glimpses of the grandeur of the original structure.

When this filleted and pre-digested effort from New York was submitted to the London critics, most of whom had committed themselves to a favourable notice of the film on the strength of the German original, we pointed out that it was largely at variance, not only with the original, but even with the synopsis and other information distributed with it.

We were told, both by the distributors and the Ufa agent, that the American edition was shown only because the English copy was not quite completed.

I have a letter from the Ufa agent from which it is clear that promised alterations have not been made.

In this circumstances, it is necessary to warn the public, especially the provincial public, that the *Metropolis* on view is not the film produced by Mr. Lang, nor the film on which London Press notices and reviews were originally based.

It is well worth seeing, on account of its pictorial grandeur and amazing ingenuity of technique, but the subtitling and story and character indications should be ignored, as they have little or no connection with *Metropolis*.

It is significant of the general hootlicking abasement of Wardour-street towards America, that this deboshed edition of Germany's greatest film should be thrust on the British public.

How they must laugh round Seventh-avenue way!

Lang is here at the instance of C. M. Woolf and H. Fellner, a powerful Anglo-German producing combination to make arrangements for the production of a film called *Spies*, a study of international espionage, which will be produced, I gather, in the impressionistic manner he characterised *Dr. Mabuse*.

More interesting than this, however, will be Lang's following film, which, I am told, will be an effort to present the ‚birth of Africa‘ from the days of Livingstone or thereabouts onwards; a kind of *Covered Wagon* of the once-dark continent.

Lang said it had been the dream of his life to make Africa a film-back-ground.

When Wardour-street gets hold of the film they will probably put it out under the title of ‚Jungle Love‘.

Watch them!“

Schließlich wiederholte G. A. Atkinson einen Tag später (26.9.1927) im Daily Express in seiner wöchentlichen Filmkritik „Seen on the Screen“ Langs Kommentar: „*Metropolis*, or the mutilated sample of it now showing, was reviewed last week, and calls for no further comment, though it is worth men-

tioning perhaps, that Fritz Lang, producer of the film, who is now in London, told me that he disclaimed responsibility for the version of his work on view, and that he emphatically refused to look at it."

Kein Wunder also, dass Wardour als der Verleiher von *Metropolis* reagieren musste. Der Daily Film Renter öffnete ihm am 27. September 1927 seine Spalten. Der Beitrag unter der Überschrift „The *Metropolis* Scandal“ informiert zudem über einige der Gründe, die zu der Kürzung und Handlungs-Umstellung der Premierenfassung von *Metropolis* geführt haben:

„Exhibitors are growing angry at the antics of Mr. G. A. Atkinson, of the ‚Daily Express‘.

It will be remembered that in his first review of *Metropolis*, he gave the film exceptional praise, which might have swayed many exhibitors to book it...

Just previous, however, to the general release, Mr. Atkinson took up an entirely different attitude, and declared that the film had been so mutilated in its American version – the version upon which his review was based – that Fritz Lang, the producer, repudiated it, and that none of the high-class German theatres had shown it.

Hermann Fellner, the German impresario, who will collaborate with Fritz Lang here in the production of *Spies* for W and F Film Service, entirely answers these statements.

‚Fritz Lang‘, he told a ‚Daily‘ representative yesterday, ‚has never done anything so indelicate as to repudiate the film, and I tell you emphatically that the *Metropolis* you have seen here is the same *Metropolis* as shown throughout Germany‘.

That is the answer to G. A. Atkinson.

Wardour Film sent a letter to the ‚Daily Express‘, which that newspaper has not published.

The letter states that the film was reviewed by the Wardour executive at its Berlin premiere.

There was unanimity of opinion, which was shared by the Ufa executive, as well as that of Wardour, that the film was much too long.

That is the reason the film was cut, and that Mr. Channing Pollock, the famous playwright, was engaged to do the cutting.

‚Captain Alfred Davis, of Marble Arch Pavilion‘, states the letter, ‚had already contracted for its British premiere, and was present at the Berlin viewing, and was exceedingly nervous.

Ufa’s London Agent was satisfied that in its original form it would be a positive flop, and Paramount’s Berlin agent was of the same opinion. Further, we had heavy financial commitments on the picture, and I submit there was no other alternative under such circumstances, unless we wanted to repeat

the Berlin fiasco, but to take in hand the reassembling of those wonderful sequences into a coherent story.

Could anything better have been suggested than to hand the script of *Metropolis* to an author of repute, in order to reassemble a logically consistent story therefrom, and were we wrong?

With the exception of H. G. Wells, who merely used the theme as a peg to expound his advanced sociological views, there was complete unanimity that *Metropolis* was a milestone in the industry.

Since then, at Marble Arch, it broke all records. (...)

The joke of it is that the Ufa Company have accepted the Channing Pollock version of *Metropolis* in preference to Fritz Lang's for general release in Germany. Need more be said?

For Mr. Atkinson's information, the 'Yoshimira' (sic) sequence and some of the Catacombs sequence were censored as being too luridly salacious and revolutionary for British audiences."

In Deutschland griff nur die LichtBildBühne diese Kontroverse auf und brachte in ihrer Nr. 235 vom 1.10.1927 unter der Überschrift „*Metropolis* in englischer Ausgabe“ eine kurze Zusammenfassung dieses Artikels aus dem Daily Film Renter

Spätestens am 3. Oktober 1927 war Fritz Lang wieder in Deutschland; in Kassel drehte er einige Außenaufnahmen für *Spione*. (Film-Kurier, Nr. 234, 4.10.1927) Die geplante deutsch-englische Zusammenarbeit an diesem Film kam nicht zustande. In Deutschland selbst hatte sich Lang, soweit bekannt, nicht öffentlich zur *Metropolis*-Bearbeitung geäußert – nur aus professioneller Loyalität zur Produktionsfirma Ufa?

#### *Metropolis*

- 13.11.1926: 1. Deutsche Zensur: B 14171, 9 Akte, 4189 Meter
- 10.1.1927: Welturaufführung, Berlin (Ufa-Palast am Zoo)
- 7.3.1927: New Yorker Premiere. Verleih: Paramount, gekürzte amerikanische Fassung in der Bearbeitung von Channing Pollock, Länge: ca. 3.100 Meter
- 21.3.1927: Londoner Premiere. Verleih: Wardour, gezeigt wurde die Paramount-Fassung
- 5.8.1927: 2. Deutsche Zensur: B 16285, 12 Akte, 3241 Meter. „Weitgehend“ (Martin Kober) von Paul Reno (Information Enno Patalas) nach dem Vorbild der amerikanischen Fassung gekürzt
- 25.8.1927: Deutsche Premiere der gekürzten Fassung (52 Kopien)
- 26.9.1927: London, general release. Verleih: Wardour, britische Fassung als Bearbeitung der Paramount-Fassung, Länge: 10.000 feet = 3.050 Meter

*Metropolis* im Internet: <http://www.uow.edu.au/~morgan/Metroa.html>

## Die Metropolis-Musik (1927)

von Hans Pasche

Zur Uraufführung von *Metropolis* brachte die VOX in ihrer kleinen Reihe „Film-Musik“ auch zwei Schallplatten mit Motiven aus der Begleitmusik von Gottfried Huppertz heraus – ein frühes, aber keineswegs exceptionelles Beispiel für den Medienverbund Film-Schallplatte. Auf der ersten Platte (VOX 8387) spielt ein nicht genanntes „Großes Orchester“ unter der Leitung des Komponisten den „Phantastischen Tanz“, den „Totentanz“ sowie einen „Walzer“. Die erste Seite der zweiten Platte (VOX 08386) bringt „Musikalische Hauptmotive“, während auf der Rückseite Fritz Lang „Leitworte“ zum Film spricht. (VOX Musikplatten. Hauptkatalog [Nach dem 30. September 1927], S.47)

Soweit bekannt, sind diese Schallplatten in keinem der großen Schallarchive vorhanden, wohl aber konnte ich sie bei Privatpersonen, Sammlern und Firmen lokalisieren. Die Aufnahmen überliefern Klang und Original-Instrumentierung von Huppertz' *Metropolis*-Musik, aber auch Fritz Längs Stimme – es wäre interessant zu hören, ob die „Stimme von *Metropolis*“ den Rhythmus des Molochs oder die Stimmung der Ewigen Gärten evoziert.

Wir dokumentieren Hans Pasches ausführliche Rezension dieser Schallplatten (sie erschien 1927 in Heft 9 der Berliner Zeitschrift „Schallkiste“) auch als wichtigen Beitrag der zeitgenössischen Debatte um eine künstlerische Filmbegleitmusik, verbunden mit der Hoffnung, bald wieder *Metropolis* mit der Huppertz-Musik aufgeführt zu sehen und zu hören. (JpG)

Wir haben schon des öfteren gesagt, dass Film-Musik eine profane Angelegenheit sei. Werden da zwei Minuten „Sehnsucht“ von Schubert, zwei Minuten „Seligkeit“ von Mozart und zwei Minuten Erhebung aus der „Eroica-Symphonie“ zu einem Süßwasser gemixt, das – wie ehemals oft – die erprobten „Stimmungen“ über das gefühlsduselige Herz ergießt.

Nachdem man langsam einsieht, dass das Publikum doch musikalisch ist und ein melodisches Seelenschleifchen gleich dem süßen Köpfchen der Mimmi Piffi wiedererkennt, altgeübt in Stimmung versinkt und – im umgekehrten Sinnesablauf – die Filmhandlung als Begleiterscheinung zum eigenen Seelenkonflikt betrachtet, – seitdem das Kinopublikum *so* musikalisch geworden ist und die Musik sogar rückempfiehlt, illustriert man die Szenen mit nachempfundenen und nacherfundenen und Abklatsch bewährter Stimmungen. „Zum Aussuchen“ werden „Stimmungen“ hergestellt. Auch diese Gewohnheit bessert nicht viel. Ist ein derartiges *literarisches* Konglomerat unmöglich, so ist und bleibt das *musikalische* ebenfalls ein Monstrum.<sup>1</sup>

Wir verkennen keineswegs die soufflierende Rolle der Filmmusik. Sie muss in dieser Eigenschaft subordiniert bleiben, denn das Bild will nur begleitet sein. Die zweidimensionale, stumme Optik braucht als seelisches Entwicklungsfundament eine *Stimmung schaffende* Musik. Diese Musik soll aber als Ganzes einwandfrei sein, und nicht zu einer Wundertüte von Empfindungen zusammengewürfelt werden. Der künstlerische Film verlangt, um als Kunst-

werk voll genommen zu sein, ein einem musikalischen Werturteil standhaltendes Gewand, d. i. eine von berufener Hand geschaffene durchkomponierte Film-Musik.

Wie ist es nur verständlich, dass man von industrieller Seite aus der Musik des Films so geringe Beachtung schenkt? Es wurden doch auch nie Bühnenstücke geschrieben, deren Begleitung man dem Erwerber überlässt. Zur Förderung des durchkomponierten Films, der in Friedrich Holländer und Edmund Meisel tüchtige Wegebahner gefunden hat, gehört die der Einbeziehung der Musik in die Kalkulation. Nur dadurch ist es möglich, dass auch der musikalischen Ausgestaltung eines Filmwerkes voll Genüge wird.

*Metropolis* ist der erste diesbezüglich in sich abgeschlossene Film von großen künstlerischen Qualitäten. (Den *Rosenkavalier*-Film ausgenommen.)<sup>2</sup> Man sitzt in *Metropolis* mit dem Gedanken, hier rollt nicht nur eine erweiterte Filmwelt in Idee und Technik ab, sondern, was ebenso stark berührt, hier enthüllt endlich sich auch eine starke Musik, welche sich dem Stoff Thea von Harbous und der Regie Fritz Langs künstlerisch eng anzulehnen bestrebt ist. Der Verfasser dieser Musik ist *Gottfried Huppertz*.

Wie sehr die Musik eine besondere Betrachtung erheischt, beweisen zwei bei der „Vox“-Akt.-Ges. erschienene Schallplatten (...). Eigenartige Reize hat die Platte mit den vier Hauptthemen: dem „Metropolis-Motiv“, dem „Moloch-Motiv“, dem des „Herrn von Metropolis“ und des „Sohnes“. Diese Aufnahmeart ist wertvoll für die Einführung in ein Werk und das mehrmalige Spielen im Heim genügt, um von der Musik im Theater *gleich* einen geziemenden Begriff zu bekommen. Das Metropolis-Thema mit den mehrfachen Quint- und Sextsprüngen in den Bläsern hat etwas von der Musik und dämmernden Spannung eines Brucknerschen Satzes (ohne die abfallenden Terzen!). Das leitende Gefühl von einem ergreifenden Vorgang ergibt sich aus der überwiegenden Bläserverwendung; eine Sonderheit gerade der Metropolismusik. Man kann nicht sagen, dass Huppertz mit zarten Mitteln schreibt, wohl aber mit erwählten, und dass er hiermit seine Aufgabe bis zu einem gesteigerten Grade gelöst hat. (Ich würde immerhin im Interesse der Plastik der Metropolis- und Machtschilderungen in der Musik ganze Partien nach dem Charakter des Holzes und der Saiteninstrumente hin verschieben.) Das Motivische des Metropolis-Themas ist im weiteren Verlauf wiederholt packend angewendet worden; die ganze leitmotivische Arbeit ist überhaupt geistvoll und geschickt ausgeführt.

Im „Moloch“-Thema wühlen quälende, würgende Disharmonien wie ein dräuendes Ungetüm. Man zweifelt, ob Musik nicht *doch* Grauen und Widerpart auszudrücken vermag. Dann aber nur in Harmonien, wie sie beispielsweise hier geschrieben wurden. Nicht unbeachtet lasse man im Anhören des „Molochs“ jene metallischen, unerbittlichen Schläge, welche wie „unabwendbar“ dazwischen trommeln.

Wuchtig und straff ist das Thema des „Herrn“. Markant und bestimmt in der Sprache, mit gewichtigen Gegenharmonien, dem Rhythmus der gewaltigen Betriebe, dem Rhythmus der Arbeit, die dem leitenden Kopf allerwegen entgegenfällt. Man muss Herrn Huppertz sagen, dass er hier, wie im „Metropolis“-Thema, sich nicht jener freien Schreibart befleißigte, die etwa seine Gestaltung des „Sohnes“ bewundern lässt.

Die musikalische Umdeutung dieser Person, die für die Erlösung der schwer Arbeitenden leidet, in Güte und Liebe das Los der Arbeiter zum eigenen macht und dann ein menschenwürdiges Dasein für diese Geknechteten schaffen will, ein Vorsatz, der aber durch den Aufruhr seinen Gewaltweg geht, – diese musikalische Umschreibung der Güte und der Sehnsucht nach Brüderlichkeit und Humanität zeigt Huppertz' Befähigung, Stoffe im Ausmaß des „Metropolis“-Sujets seelisch zu erfassen und zu bewältigen und in Musik zu setzen. Wir möchten behaupten, dass auf dem unbeackerten Gebiete des komponierten Films sich schwierigere Situationsparallelen zwischen Szene und Musik ergeben als zwischen dem Singwort der Bühne und dem Orchester; letzteres ist leichter als die Pantomime zu behandeln. Die Musik des „Sohnes“ allein berechtigt schon die ganze Komposition des *Metropolis*-Films. Das mag auch ein Anhaltspunkt sein, dass man Filmdramen (mit Einschränkung natürlich) leitmotivisch behandeln kann. Das Publikum muss mit der guten Filmmusik vertraut gemacht werden, und hierzu erscheint uns das Leitmotiv (in vorläufig gut erkenntlicher Form) ein Weg zur endlichen freien Milieu- oder Stimmungs-Komposition zu sein.

Der bei der „Vox“ noch herausgekommene „Metropolis“-Walzer ist ein geschmackvoll, vornehmer Konzertwalzer, der mit sogenannter Schlagermusik nichts gemein hat. Auch hier drängt sich die Musik nicht vor das Bild, sondern bewegt sich in dezenter Zeichnung gesellschaftlicher Pseudo-Ausgelassenheit. Die Rückseite der Walzerplatte enthält eine glückliche Bearbeitung der Phantastischen und Toten-Tänze.

#### *Metropolis auf VOX*

8387 E Phantastischer Tanz und Totentanz von G. Huppertz, Großes Orchester, Dirigent G. Huppertz

8387 R Walzer, Großes Orchester, Dirigent G. Huppertz

08386 E Musikalische Hauptmotive, Großes Orchester, Dirigent G. Huppertz

08386 R Leitworte (gesprochen von Regisseur Fritz Lang)

---

<sup>1</sup> Anspielung auf die von Giuseppe Becce zwischen 1919 und 1929 veröffentlichte Reihe „Kinothek“ mit Musikstücken, die, beliebig kombinierbar, eine universelle Filmillustration ermöglichen sollten.

<sup>2</sup> *Der Rosenkavalier* (A 1925, R: Robert Wiene, Musik: Richard Strauss)

# Symbolism run riot

## Channing Pollock über seine Bearbeitung von *Metropolis*

Da *Metropolis* nach der Absetzung der Premierenfassung weltweit nur in der Bearbeitung von Channing Pollock gezeigt wurde, ist es vielleicht nicht ganz unwichtig, seine diesbezüglichen Äußerungen nicht nur zur Kenntnis zu nehmen, sondern sich auch ernsthaft mit seiner Deutung auseinanderzusetzen. Schließlich wurde nicht immer ein bekannter Bühnenautor engagiert, um die Auslandsversion eines Films zu bearbeiten.

Als Ausgangspunkt einer Beschäftigung mit der Pollock-Version von *Metropolis* dokumentieren wir die beiden bisher bekannten Texte von Channing Pollock über seine Bearbeitung; andere Dokumente sind möglicherweise noch zu entdecken.

Der erste Text erschien im Presseheft der Paramount zur amerikanischen Aufführung von *Metropolis* am 5. März 1927 („Channing Pollock Gives His Impressions of *Metropolis* / Pollock, Author of „The Fool“ Edited Film for American Moviegoers“). Wir dokumentieren ihn nach einer Abschrift im Bundesarchiv-Filmarchiv, Handakte des Staatlichen Filmarchivs zur Rekonstruktion von *Metropolis*.

Der zweite Text ist ein Auszug aus Channing Pollocks 1943 veröffentlichten Autobiografie „Harvest of My Years“ (Indianapolis: Bobbs-Merrill, S. 232f.) Der vollständige Text kann unter <http://www.uow.edu.au/~morgan/Metroo.html> aufgerufen werden.

Dank an Martin Koerber und Enno Patalas für die Hinweise auf diese Texte. (jpG)

### 1.

Channing Pollock, author of such plays as „The Fool“ and „The Enemy“ believes that he has seen the first motion picture that will hypnotize the high-brows and enthuse the masses.

He doesn't express it that way, but that is the gist of his analysis of *Metropolis*, a spectacular film produced by UFA which is being released in this country by Paramount.

After editing the production (...) he said: „It is symbolism run riot. It is overwhelming. It has the greatest theme of modern times -- a picturization of the present mad tide of our material progress as opposed to intellectual and cultural and spiritual progress. It is the most important subject today.

But it has entertainment value. It is stimulating and awe-inspiring. It has the greatest quality of all true art; it can reach the masses by stirring their emotions.“

When *Metropolis* reached this country it was much too long. Because of his experience with stage productions and his known ability to make symbolism understandable and interesting to the average audience Mr. Pollock was called on to work with Julian Johnson in cutting and titling it.

„I was overwhelmed at first,“ Mr. Pollock recently said. „The sets were so tremendous, the handling of the material was on such a vast scale that I

could not grasp it. Then it dawned upon me that the rhythm of the machines, and the movements of the masses were the heart beats of men; that the pistons were pounding life out of hearts and that the machines were grinding out their souls.

I remembered that Edison once said: 'Scientific achievement has gone about as far as it can for the present; it is time for the spirit and human culture to catch up.'

I understand that Fritz Lang, the creator of this picture, conceived his idea when he first saw down-town New York. He went back to Europe intending to put on the screen a picture of where this vast piling of buildings, this burrowing underground, this ceaseless hurry is leading our civilization. He accomplished something that would have been impossible with any other medium of art. He photographed the results of his imagination with no technical limitations.

My problem was to interpret it, to make it understandable to large numbers of people. It is my contention that art without purpose ceases to have value. This has definitive purpose. It shows the colossal results of materialism carried to the n'th degree.

As it stood when I began my job of structural editing *Metropolis* had no restraint or logic. It was symbolism run such riot that people who saw it couldn't tell what the picture was all about. I have given it my meaning.

I don't pretend to have given it an original thought. All I have tried to do is to make it interesting to the ordinary intelligence. Unless it reaches millions of people it is useless either as art or entertainment.

Actors never make up for the people in the back row. If they do, they look daubed to those down front. If they make up for those down front, they look wan and pale to those in the rear. They make up for those in the center. That is what I have tried to do with *Metropolis*.

Some may call it SYSTEM -- a cog wheel drama, but it is so effective that every plunge of a piston reaches your heart and every cog grinds into your brain. The best of the machinery is like the theme of a symphony.

*Metropolis* contains a quality that is lacking in most pictures -- imagination. It leads and points to where we are going. There can be no effective intellectual appeal. The only possible way to tell a story is to make an effect on the emotions. *Metropolis* does this in a tremendous way.

## 2.

There was an incredible footage of film; more than twice what could be shown in an ordinary space of time. I began sitting in a projection room beside a push button and a stenographer, and viewing all the film half a dozen

times. Touching the button halted the performance for thought. That night I wrote a quite different story that, I believed, could be told with the available „shots.“ It wasn't a very original story, being based on the theme of Frankenstein, but it had drama and an idea. A greedy employer hoped to get rich by hiring the inventor to create hundreds of steel workmen. These proved to be perfect, except that they could not be endowed with souls, and the result was catastrophe. As stated, this required putting together a jigsaw puzzle, taking from here a few feet of picture to be used there, and changing my story whenever some bit of it failed to lend itself to this surgery. One scene between a father and son was pieced together from five different scenes in the original, and then we discovered that papa began the short talk in a dinner jacket and ended it in business clothes. Sometimes a jointure of two scenes would result in a table or chair leaping across the room, and such miracles often required omitting the offending „shots,“ and substituting titles. Altogether – if I do say it – this was a remarkable piece of work and one of which I shall always be proud. The original photography, showing a city of the mechanistic future, was amazingly ingenious and artistic, which, of course, was the only real hope of success. When my job was done, none of my employers felt sanguine.

Walter Wanger said, „You did your best, but the damned picture is nothing but machinery.“ Vainly, I argued that it was an interesting idea to make the machine the villain of a play, but Walter was unconvinced. The film was released under the title of *Metropolis*, and afforded one of the thrilling moments of my life when, accidentally, Walter and I found ourselves landing together at Southampton, and decided to spend an evening at a theater in London. At a ticket office of the Savoy Hotel we learned that our movie was on view at one of the principal cinema palaces. Walter asked for two seats, and the agent answered that *Metropolis* was the biggest hit in town and sold out for weeks in advance.

# Das Land der unbegrenzten Möglichkeiten (1927)

von Fritz Lang

Der folgende Text erschien vermutlich erstmals unter dem Titel ‚Het Land der onbegrensdde Mogelijkheden‘ in der Zeitschrift „De Film“ (Amsterdam), Nr. 2, 17. März 1927. Ich fand dieses Heft vor einigen Jahren in einem Amsterdamer Antiquariat, zu dem mich unserer niederländischer Korrespondent Egbert Barten führte. Eine systematische Auswertung von „De Film“ und anderer niederländischer Filmzeitschriften nach Aufsätzen und Berichten, die für die deutsche Filmgeschichte relevant sind, wäre wünschenswert und lässt angesichts der engen Filmbeziehungen zwischen beiden Ländern zahlreiche spannende Funde erwarten. (JpG) – Aus dem Niederländischen übersetzt und annotiert von Michael Wedel.

Man spricht so gerne von einem unvergleichlichen Siegeszug, den der Film bei seiner Geburt angetreten hat. Ergründet man jedoch die Motive, die dem erbitterten Widerstand gegen sein Wachstum zugrunde liegen, und überblickt man das wahre Ausmaß dieser Kampagne, so muss man wohl ein Wunder nennen, wieviel Terrain sich diese junge Kunstäußerung unseres Jahrhunderts ganz aus sich selbst heraus schon erobern konnte.

Denn es ist nicht der unbedeutendste Teil der Menschheit, der unserer jungen Filmkunst, wenn nicht feindselig, so doch sehr skeptisch gesinnt ist und mit einem scheinbar gewichtigen „Aber“ die Begeisterung für den Film zu beinträchtigen sucht.<sup>1</sup>

Dieses „Aber“ lautet dann ungefähr wie folgt:

„Wie lange wird es denn noch dauern, bis sich die Ausdrucksmöglichkeiten des Films erschöpft haben und ihren eigenen Tod sterben?“

Eine Vorhersage, die ihre Propheten blamieren wird.

Ich weiß, dass ich hier ein großes Wort gelassen ausspreche, aber ich bilde mir ein, genug vom Film zu verstehen, um für diesen Ausspruch die volle Verantwortung zu übernehmen und seine Wahrheit zu beweisen. Allen anderen Kunstäußerungen (der Film *ist* eine neue Kunstform) hat er etwas voraus, das ihn gleichzeitig belastet und bereichert: den Mosaik-Charakter<sup>2</sup> seiner Entstehung – die Vielseitigkeit der Kunstäußerungen, die in ihn eingegangen sind.

Der Dichter, der Maler, der Architekt, der Bildhauer, der Schauspieler, bis dahin an ihrem Wesen nach ganz andere Ausdrucksformen gebunden, sind in den Dienst des Films getreten und arbeiten alle schöpferisch mit den vom Himmel selbst für den Film geschaffenen Berühmtheiten, dem Kameramann und dem Filmregisseur, an der weiteren Entwicklung und Vervollkommnung dieses Zauberwesens Film, von dem sich niemand losmachen kann, der einmal das Glück oder Unglück hatte, auf seine Sireneninsel zu geraten. Es ist eine überflüssige Frage, welche dieser schöpferischen Kräfte die wichtigste ist

– und tatsächlich wird die Antwort auf diese Frage je nach dem Charakter derjenigen, die an einem Film beteiligt sind, anders lauten. Die Hauptsache ist, dass so viele schöpferische Künstler im Dienst einer gemeinsamen Sache zueinander finden, sich gegenseitig ergänzen und inspirieren und schon allein aus diesem Grund für ein sich stets erneuerndes, ewig blühendes Leben sorgen.<sup>3</sup>

Die vollkommene Ungebundenheit an Raum und Zeit, die dem Film ein nicht zu imitierendes und bis dahin in keinem anderen Kunstwerk anzutreffendes Tempo verleiht, macht ihn im wahrsten Sinne des Wortes zu der *am meisten* vervollkommensten Ausdrucksform unserer Zeit,<sup>4</sup> die nur von einem an Arterienverkalkung leidenden Menschen wegen ihres erhöhten Pulsschlags nervös verstörend genannt werden kann; dabei ist es in Wirklichkeit gerade dieses Tempo, das uns etwas schenkt, was man ungeachtet Ben Akibas Ausspruch – es gibt nichts Neues unter der Sonne – vor unserem Zeitalter noch nicht kannte: den Geschwindigkeitsrausch.

Der Film hat etwas Erdumspannendes,<sup>5</sup> er wirft in einem Moment eine Korallenküste in der Südsee, an der sich Kokospalmen im Wasser spiegeln, vor unseren Augen auf die weiße Leinwand – eine Minute später eine nistende Pinguinfamilie am Südpol – wieder zwei Minuten später die technischen Wunder einer Maschine – oder zum Schluss die Rührung eines Seeleneindrucks. Der Film ist der wahre Entdecker des Niegeschauten,<sup>6</sup> der Pionier des Unbekannten, der Vermittler zwischen allen Ländern und Meeren, der wahrhaftige Missionar der stummen Sprache, die keiner Übersetzung bedarf und doch von jedem überall verstanden wird. Man wirft dem Film vor, dass er zu sehr auf die Technik angewiesen sei, um als Kunstwerk zu gelten, und dieser Vorwurf, der sich seltsamerweise besonders hartnäckig hält und immer wieder auftaucht, ist mir stets ausgesprochen unverständlich vorgekommen. – Sind die Hilfsmittel eines berühmten Violinisten etwa weniger primitiv und nüchtern: Holz, Schafsdärme und Rosshaar? Warum stört man sich an chemisch behandeltem Zelluloid und den Resultaten der Optik? Wer den Blick, das geschulte Auge dafür hat, muss erkennen, dass beispielsweise im Zauberspiel der Kamera sich eine Kunstform entwickelt, die auserkoren scheint, in derzeit noch undurchdringbares Gebiet einzudringen, das Unsichtbare sichtbar zu machen, das bedeutet: geistige und psychische Vorgänge bildlich darzustellen.<sup>7</sup>

Es liegt auf der Hand, dass der Kern beinahe jedes Films die Idee sein muss.<sup>8</sup> Wo aber, um Himmels willen, findet ein Dichter die Möglichkeit, das von ihm Erdachte so zum Leben erweckt zu sehen wie im Film?

Ich wage zu behaupten, dass es nichts – aber auch gar nichts – gibt, für das der Film nicht den bildlichen Ausdruck finden könnte, egal ob es darum geht, den Tanz der Planeten ins Bild zu rücken oder das Lachen eines erwachenden Kindes.<sup>9</sup> Wer anders als der Film hat uns das Geheimnis des menschlichen Gesichts in seinen vollständigsten, ergreifendsten Ausdrucksmöglich-

keiten offenbart?<sup>10</sup> Wer anders als der Film hat uns das Wunder von Licht und Dunkelheit zu begreifen gelehrt, die Symbole des täglichen Lebens: eine Tür, die geschlossen wird, ein umgestürztes Glas, eine halb heruntergebrannte Kerze – hat der Film uns nicht die Sprache ihrer Stummheit gelehrt?

Bis in die Visionen des Traums, des Fiebers, des Rausches ist der große optisch-einbildende „Film“ erobernd eingedrungen und hat die in der Dunkelheit des Unterbewusstseins ruhenden Schatten ans Licht gebracht. Der Herzschlag der gesamten Schöpfung – Mensch und Tier, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die Seele der Pflanzen und die Seele der Dinge, die wir sonst für tot zu halten pflegen – die Begriffe des Göttlichen und des Teuflischen, das Erhabene als das Groteske, das Erfreuliche und das Erschreckende – dies alles lehrte uns der Film zu erkennen.<sup>11</sup> Zu glauben, dass die Ausdrucksmöglichkeiten des Films sich einmal erschöpft haben werden, ist gleichbedeutend damit zu glauben, dass das Leben selbst sich einmal erschöpft haben wird.

Und das, nicht wahr, ist doch nicht zu erwarten!<sup>12</sup>

---

<sup>1</sup> Lang spielt hier auf zeitgenössische Vorbehalte gegenüber dem Film an, wie sie aus dem Umkreis der Kinoreformbewegung laut wurden. Vom 15. bis zum 18. Mai 1924 hatte Fritz Lang auf Einladung Ludwig Koefflers an der Kinoreformtagung in der Wiener Urania teilgenommen und einen Vortrag zum Thema ‚Der künstlerische Aufbau des Filmdramas‘ gehalten. Die im Verlauf der Tagung von Referenten und Plenum gegenüber Vertretern der Filmindustrie geäußerte Kritik veranlasste Lang zur vorzeitigen Abreise. In einem Protestbrief an Koeffler legte Lang, der eine Reformierung des Films zur Hebung des künstlerischen Anspruchs durchaus befürwortete, sich von einer pauschalen Verurteilung des Filmwesens, wie sie in Wien geübt wurde, jedoch aus naheliegenden Gründen deutlich distanzieren musste, seine Beweggründe dar: „Nichtsdestoweniger halte ich es für meine Pflicht als Angehöriger der deutschen Filmindustrie, an deren Aufbau mitarbeiten zu dürfen, ich mir als Ehre anrechne, Ihnen zu erklären, dass es mir zwecklos erscheint, weiter einer ‚Reformtagung‘ beizuwohnen, bei der die meisten Teilnehmer glauben, die Mitarbeit der deutschen Filmindustrie entbehren zu können. Sie werden niemals *Reformen* zustande bringen *über den Kopf der deutschen Filmindustrie hinweg* und niemals ohne die Männer aus diesem Kreise, die mit Hingabe und Verantwortungsgefühl sondergleichen an der Läuterung des deutschen Films arbeiten. Ich habe gestern nachmittag nur wenige Stimmen gehört, die sich wirklich mit der *Reformbewegung*, die Sie ins Leben gerufen haben, beschäftigten. Die meisten der Redner negierten die künstlerische Sendung des Films überhaupt und stellten sich in offen erklärter Feindschaft gegen den Film als Kunstprodukt unserer Zeit, so dass nicht von einer Reformierung die Rede sein konnte, sondern eher von der *Zerstörung oder Vernichtung des bereits Erreichten*. Der blinde Hass dieser Damen und Herren gegen den Film und die Filmindustrie wird nur noch übertroffen von der geradezu *unglaublichen Weltfremdheit und Kühnheit*, mit der über eine Materie geurteilt wird, die Ihnen schon in ihren Grundzügen *absolut fremd* ist. (...) Ich bedauere von ganzem Herzen die Einstellung der meisten der von Ihnen geladenen Teilnehmer zum Film und verbleibe mit dem Ausdruck vorzüglichster Hochachtung, in der steten Bereitschaft, zu einer *wirklichen Reformtagung* Ihr ergebener Fritz Lang“ (Der Protestbrief Fritz Langs. In: Film-Kurier, Nr. 118, 19.5.1924).

Bereits zu Beginn seines eigenen Vortrags hatte Lang, nachdem er dankbar der „künstlerische[n] Schulung“ gedachte, die ihm seine Geburtsstadt auf den „Lebensweg“ mitgegeben habe, mit folgenden Worten auf das feindselige Klima der Tagung reagiert: „Ich protestiere in aller Form dagegen, dass Ihnen von hier oben aus Dinge verkündet und als neue Probleme hingestellt werden, mit denen sich die Filmindustrie längst beschäftigt und von uns auch schon längst gelöst sind. (...) Ferner muss ich als werktätig schaffendes und arbeitendes Mitglied der deutschen Filmindustrie protestieren, dass die deutsche Filmindustrie immer als rein kapitalistische Angelegenheit gewertet und ihr Bestreben, immer bessere und künstlerisch hochwertigere Filme herzustellen, einfach negiert wird.“ (Fritz Lang: Der künstlerische Aufbau des Filmdramas I. In: Film-Kurier, Nr. 119, 20.5.1924)

Kurze Zeit nach der Veröffentlichung des vorliegenden Artikels schrieb Lang in seinem Beitrag ‚Wünsche... Hoffnungen...‘ zur Sondernummer des Film-Kurier (2.7.1927): „Woher eigentlich die verbohrt Feindseligkeit mancher Menschen und ganzer Menschenkreise gegen den Film stammt, dürfte schwer festzustellen sein. Mir will sich manchmal der Verdacht aufdrängen, als sei zum mindesten eine Wurzel dieser erbitterten Feindseligkeit in seinem beispiellosen Erfolg zu suchen, – in einem ziemlich senil wirkenden Ärger über den Triumphzug dieser jüngsten Kunstform.“

<sup>2</sup>Vgl. Lang: ‚Wünsche... Hoffnungen...‘, a.a.O. (wie Anm. 1): „Film ist an sich ein Mosaik von vielerlei künstlerischen und technischen Intelligenzen. Die Entwicklung des Kinos ist in gleichem Maße ein Mosaik aus Mitarbeit an allen, die zum Neuen, Zukunftsreichen ja sagen können.“

<sup>3</sup> Lang führt hier nochmals die Idee vom Film als kollektiver Kunstform aus, die in der glückenden Symbiose unterschiedlicher künstlerischer Sensibilitäten und technischer Fertigkeiten eine wichtige Facette der „unbegrenzten Möglichkeiten“ des Films ausmache. Vgl. Fritz Lang: Arbeitsgemeinschaft im Film. In: Der Kinematograph, Nr. 887, 17.2.1924: „Gerade seine enge Verbundenheit mit der Technik macht aus dem Film das Reich der unbegrenzten Möglichkeiten, und der Ausdruck: ‚Das geht nicht!‘ ist beim Film unbekannt. Es geht bestimmt. Das ‚Wie‘ muss nur gefunden werden, und wenn sich drei gescheite und entschlossene Menschen über einem filmischen Problem zusammenhocken, dann stehen sie nicht eher wieder auf, als bis sie die Lösung gefunden haben. Dieses Zusammenhocken über einem Problem gibt dem Film eine ganz besondere Note, denn er schafft etwas des Schwersten, aber – wenn es gelingt – des Schönsten, das es unter Menschen gibt: Arbeitsgemeinschaft.“

Vgl. auch die von Eduard Jawitz mitgeteilte Aussage Langs: „Die Kritik übersieht noch, dass es hier [in den *Nibelungen*, M.W.] nur auf Geschehen ankommt, auf Ensembleleistung, nicht darauf, einen Darsteller herauszustellen. Zur dramaturgisch-technischen Behandlung der Manuskripte: die Vorgänge in geballtester Form; die unbedingte Kenntnis des Handwerks, so gründlich wie das alte deutsche Handwerk sie beherrschte. Das Konstruktive herausholen! Hierfür ist Beispiel die ‚Bauhütte‘ in Weimar.“ (Mein ideales Manuskript. Gespräche mit Regisseuren. In: Film-Kurier, Nr. 72, 24.3.1924)

<sup>4</sup> Ähnlich hatte Lang 1926 in seiner Antwort auf die Umfrage ‚Wohin treiben wir? Kritische Prognosen zur neuen Saison‘ formuliert: „Der Film hat vor allen Ausdrucksformen etwas voraus: Seine Ungebundenheit an Raum, Zeit und Ort. Was ihn reicher als die anderen macht, ist die natürliche Expressionistik seiner Gestaltungsmittel. Ich behaupte, dass der Film auf der Stufenleiter seiner Entwicklung kaum die ersten Sprossen überwunden hat, und dass er um so persönlicher, stärker und künstlerischer wird, je rascher er auf

überlieferte oder entlehene Ausdrucksformen verzichten und sich auf die unbegrenzten Möglichkeiten des rein Filmischen werfen wird.“ (Wege des großen Spielfilms in Deutschland. In: Die literarische Welt, 2. Jg., Nr. 40, 1.10.1926)

<sup>5</sup>Vgl. Fritz Lang: Stilwille im Film. In: Jugend, Heft 3, 1.2.1924: „(...) ist der Film getreues Abbild unserer Zeit im positiven wie im negativen Sinne. (...) im positiven durch das für uns, die wir ihn ganz durchdrungen haben, Ausschlaggebende: seine Grenzenlosigkeit im Möglichen. Er hat uns das Reich des Zauberhaften erschlossen. (...) Es gibt für den Film weder Zeit- noch Raumbegriffe. Es ist durch ihn möglich, dass zu gleicher Zeit in allen fünf Weltteilen das gleiche Bild vor Millionen verschiedener Menschen lebendig wird und sich an sie wendet.“

<sup>6</sup>Vgl. Fritz Lang: Ausblick auf morgen. Zum Pariser Kongress. In: Die Lichtbild-Bühne, Nr. 229, 25.9.1926: „Den Möglichkeiten des Films sind keine Grenzen gesetzt. Ihm ist gegeben, alles, was sich bewegt und darum lebendig ist, unserem Empfinden nahe zu bringen –, ob es sich um den Zug von weißen Wolken um einen Schneegipfel handelt oder um das Zucken eines Mundes zwischen Lachen und Weinen – um Niesgeschautes fernster Vergangenheit oder fernster Zukunft.“

<sup>7</sup>Vgl. Fritz Lang zit. in Ludwig Spitzer: Fritz Lang über den Film der Zukunft. In: Filmtechnik, 1. Jg., Heft 2, 15.7.1925: „Vielleicht aber wird es mir gelingen, in *Metropolis* noch stärker als in *Dr. Mabuse* (...) zu beweisen, dass auch – was oft bestritten wird – der Film die Möglichkeit hat, seelische Vorgänge bloßzulegen und so die nackten Geschehnisse psychologisch zu fundieren. (...)’ – ‚Und das Mittel, mit dem man Psychologie im Film treiben kann?’ – ‚Der Trick im weitesten Sinne des Wortes,‘ antwortete Lang. ‚Dazu gehören auch Über- und Unterdrehungen, völlige Umkonstruktionen des Apparats (...) und dazu gehört auch die Anwendung des Schüffhanschen Spiegelverfahrens (...) Um die technischen Möglichkeiten des Films restlos in den Dienst seiner Inszenierung stellen zu können, muss der Regisseur nach meiner Überzeugung auch – die Kamera beherrschen.“

<sup>8</sup> Hier wie im folgenden Absatz (vgl. Anm. 10) wird eine Auffassung angedeutet, die Lang an anderer Stelle als die Aufgabe, dem Film das „Doppelgeschenk des Geistigen und des Beseeelten zu geben“, formuliert hat: „Das zweite Geschenk wird sein, dass er [der Film, M.V.] uns bildhafte Einfühlungen im reinsten Sinne expressionistischer Darstellungen von Gedankenvorgängen geben wird. – Nicht mehr rein äußerlich werden wir an den Seelenvorgängen der Menschen im Film teilnehmen, wir werden uns nicht mehr darauf beschränken, die Auswirkungen der Empfindungen allein zu sehen – sondern wir werden sie seelisch miterleben von ihrem Urentstehen an – vom ersten Aufblitzen des Gedankens bis zur folgerichtigen Schlusskonsequenz der Idee.“ (Wege des großen Spielfilms in Deutschland, a.a.O. [wie Anm. 4]) Der in diesem früheren Text noch deutlich signalisierte Rückgriff auf ästhetischen Kategorien des Expressionismus, wie sie aus Wilhelm Worringers „Abstraktion und Einfühlung“ (1908) abgeleitet wurden, ist im späteren Text nicht mehr erkennbar.

<sup>9</sup> An anderer Stelle hat Lang „die Umformung des Menschenmaterials ins Bildhafte“ einmal als „eine der vornehmsten Aufgaben des Film-Regisseurs“ bezeichnet. Vgl. Fritz Lang: Was ich in Amerika sah. Von Schauspielern und Menschendarstellern. In: Film-Kurier, Nr. 297, 17.12.1924. In diesem Sinne hatte er sich auch in seinem Wiener Vortrag geäußert: „Er [der Film, M.V.] ist selber das Sinnfällige, das Bildhafte und darum unmittelbarer Ausdruck eines Vorganges, den ich schauend genießen kann und der die eindringliche Plastik des Er-

lebten besitzt.“ (Lang: Der künstlerische Aufbau des Filmdramas I, a.a.O. [wie Anm. I]) Konkret auf das Problem der Massenregie seiner eigenen Filmarbeit bezogen, differenzierte er im gleichen Jahr bei der Forderung nach „Umformung des Menschenmaterials ins Bildhafte“ zwischen starrer „Ornamentalisierung“ und dynamischer „Auflösung“: „Im ersten Teil meiner *Nibelungen* – in *Siegfried* – versuchte ich, der Lösung dadurch nahe zu kommen, dass ich die verhältnismäßig sehr geringe Zahl der verwendeten Komparsen gewissermaßen zum Ornament erstarren ließ, dass ich sie für meine handelnden Personen als lebendigen aber unbeweglichen Hintergrund aufstellte, denn in *Siegfried* ist die Masse niemals Mitspieler, kaum Objekt. (...) In *Kriemhilds Rache* liegen die Schwerpunkte ganz anders. (...) Da galt es, aus Rauchschwaden den Ausweg zu finden, wo kein Ausweg mehr möglich scheint – und immer im Tempo des Spiels und im Rhythmus der Handlung. (...) Und dass ich die Freude hatte, unter meiner Komparserie, die eine aufgelöste Masse geworden war, zuletzt ebenso viele Individualitäten zu haben, als da Menschen vor mir standen. (...) Und nur durch diese Auflösung der Masse zu Einzelwesen bekommen wir das, was wir im Film am nötigsten brauchen: beseelte Lebendigkeit.“ (Fritz Lang: *Aufgelöste Massen*. In: *De Film-Gids*, Amsterdam, 2. Aprilheft 1924)

<sup>10</sup>Vgl. Langs Aussage in: *Wege des großen Spielfilms in Deutschland*, a.a.O. (wie Anm. 4): „Das erste große Geschenk, das wir dem Film verdanken, war gewissermaßen die Wiederentdeckung des menschlichen Gesichts, das uns niemals zuvor in seinem tragischen wie in seinem grotesken, im drohenden wie im beseeligten [sic] Ausdruck so deutlich offenbart worden ist wie durch den Film.“

Vgl. auch Fritz Lang: *Die mimische Kunst im Lichtspiel*. In: *Der Film*, Nr. 1, I. I. 1929, S. 2: „Ich habe schon einmal an anderer Stelle betont, dass ich der Meinung sei, der Film sei gleichbedeutend mit der Wiedergeburt des menschlichen Gesichts, das er uns, in vielfacher Vergrößerung als Gesamtheit oder in seine Einzelteile aufgelöst erst richtig wieder sehen gelehrt hat (...) Haben wir vor dem Film gewusst, wieviel das Zucken eines geschlossenen Mundes, das Heben oder Senken eines Augenlids, das leise Sichabwenden eines Kopfes auszudrücken vermögen? Kennen wir nicht jetzt erst wirklich die erschütternde Komik eines völlig unbewegten Gesichts, das auf Schicksalskatastrophen nicht anders reagiert als durch ein wortloses Sie-Betrachten?“

<sup>11</sup>Vgl. ebd.: „Und was das Gesicht der Dinge betrifft, so scheinen sie durch den Film überhaupt erst lebendig geworden zu sein und in den Verwicklungen menschlicher Schicksale, ihre eigene komplizierte und reizvolle Unmittelbarkeit ins Treffen zu führen; denn die Dinge im Film spielen mit – ebenso unbekümmert und ebenso vollkommen in ihrer Selbstverständlichkeit wie Kinder und Tiere. Ein leerer Stuhl, ein zerbrochenes Glas, die Mündung eines Revolvers, groß auf den Menschen glotzend, die gespenstische Leere eines Raumes, den der Mensch verlassen hat, eine Tür, die sich schließt, eine Tür, die sich öffnet: das alles ist voller Eigenleben, hat Gesicht, Persönlichkeit, Mimik, aufgeblüht unter der Berührung einer gleichsam auch erst in unserer Zeit neuentdeckten Materie: Licht.“

<sup>12</sup>Als Abbildung war im Text eine Autogrammkarte Langs mit folgendem handschriftlichem Gruß eingerückt: „Dem ‚De Film‘ die besten Wünsche für die Zukunft und beste Grüße aus ‚Metropolis‘ – Fritz Lang“. Am 27. September 1929 (Nr. 29) berichtete Charles E. Andrés, der Deutschland-Korrespondent der Zeitschrift, über eine Begegnung mit Fritz Lang in Berlin. In der redaktionellen Nachschrift (vermutlich von Chefredakteur Max de Haas, auf den der Kontakt zu Lang zurückging) zu diesem ansonsten recht belanglosen Porträt heißt es: „Von großer Bedeutung für die Zukunft der europäischen Filmindustrie ist die Be-

antwortung der Frage, welchen Charakter und welchen Wert die kommenden Fritz Lang-Filme haben werden, da er nun nicht mehr ausschließlich als Regisseur, sondern auch als Produzent tätig sein wird. Wie unsere Leser wissen, besitzt Lang heute seine eigene Firma. Zwar werden die von seiner Gesellschaft hergestellten Filme von der Ufa herausgebracht, jedoch wird Fritz Langs neue Funktion als verantwortlicher Filmproduzent zweifellos ein neues Element in seine zukünftige Arbeit bringen. Wir sehen daher den kommenden Arbeiten dieses Regisseurs mit noch größerer Spannung entgegen.“ Die Fritz Lang-Film GmbH war im Juni 1927 gegründet worden. Teilhaber waren Hermann Fellner und Joseph Somlo. Sie war die Herstellerfirma der letzten beiden Stummfilme Langs, *Spione* (1928) und *Die Frau im Mond* (1929), bei denen Lang als alleiniger Produzent im Vorspann genannt wurde.

## **Stadt des ewigen sozialen Friedens**

### **Das Ende von *Metropolis* (gekürzte deutsche Fassung)**

(...) Freder und Maria finden sich endgültig und nun hat auch Freder die Kraft, die ihm von Maria zugedachte Sendung des Mittlers zwischen Hirn und Hand zu erfüllen und die Gegensätze zu versöhnen, die in der Vergangenheit zwischen seinem Vater Joh Fredersen und der Arbeiterschaft von Metropolis bestanden. Der tragische Kampf der gegnerischen Klassen ist zu Ende – das Herz hat ihn entschieden. Metropolis, die Stadt der Zukunft, ist die Stadt des ewigen sozialen Friedens – die Stadt der Städte, in der es keine Feindschaft, keinen Hass, sondern nur noch Liebe und Verständnis gibt.

(*Metropolis*, Programmheft. Undatiert [Zur gekürzten deutschen Fassung, August 1927], unpag. [8 Seiten], Ill. Auf der letzten Seite „Entwurf von Schulz-Neudamm – Kupfertiefdruck von August Scherl G.m.b.H.“ – Dank an Brigitte Capitain vom Deutschen Filminstitut DIF, Frankfurt am Main)

## **„Akkord und Melodie der stummen Kunst“**

### **Fritz Lang über Mauritz Stiller**

„Pompös“, „pseudo-psychologisch“, allenfalls „abwechslungsreich“ – die schwedische Fachpresse der frühen zwanziger Jahre war den deutschen Durchschnittsproduktionen, die den heimischen Markt überfluteten, selten wohl gesonnen.<sup>1</sup> In Deutschland hingegen, wo die Importe aus dem nördlichen Nachbarland nur einen kleinen Prozentteil der Einfuhr stellten, erschien der „Schwedensfilm“ als verheißungsvolle Einlösung der Versprechen, die sich Fachkritiker und Filmschaffende von der Zukunft der Filmkunst machten.<sup>2</sup> Mauritz Stiller (1883-1928) und Victor Sjöström (1897-1960) standen mit ihren Selma

Lagerlöf-Verfilmungen – darunter *Körkarlen* (*Der Fuhrmann des Todes*, V. Sjöström, 1921) und *Gösta Berlings saga* (*Gösta Berling*, M. Stiller, 1924) – im Mittelpunkt des Interesses.

Aus Anlass des Todes von Mauritz Stiller 1928 bat der Berlin-Korrespondent der in Kopenhagen erscheinenden Publikumszeitschrift „Filmjournalen“ (Nr. 19, 18.11.1928) einige deutsche Filmschaffende um Stellungnahmen. Unter der Überschrift „Tyska röster om Stiller“ [Deutsche Stimmen über Stiller] veröffentlichte das Blatt kurze Nachrufe von Erich Pommer, Joe May, Asta Nielsen, Carl Hoffmann, Willy Fritsch, Thea von Harbou und eben auch Fritz Lang.<sup>3</sup> – Aus dem Schwedischen übersetzt und eingeführt von Patrick Vonderau.

Mauritz Stillers Tod wird von all jenen Menschen, die das Glück besaßen, ihn persönlich zu kennen, wohl als eine menschliche Tragödie, als ein tief ergreifender persönlicher Verlust erfahren werden. Für die Filmindustrie bedeutet das Erlöschen dieser Künstlerfackel die Vernichtung eines wunderbaren Vermögens, den Verlust des Besten, was der Film sein Eigen nennen durfte, eine Ursache für die tiefste, aufrichtigste Trauer.

Als Mauritz Stillers Name über einer noch gänzlich verdunkelten Filmwelt zu strahlen begann, war er für uns, die wir wie mit einer fixen Idee besessen fanatisch an den Film glaubten, der triumphale Beweis für die Theorie, dass der Film dazu berufen war, die neue Kunst unserer Zeit zu werden.

Sein filmisches Werk besitzt eine so lebenswahre Geschlossenheit, eine derart in sich selbst ruhende und vollendete Schönheit, das Raffinement eines solchen musikalischen Ausdruckes, dass alles und eins wie Akkord und Melodie der stummen Kunst zu klingen scheint – von dem capriccio *Erotikons* bis zum grandioso von *Hotel Imperial*.

Nun haben sich die Augen, die den Menschen, sich selbst und die Welt gleichsam mit neuen Augen zu sehen lehrten, für immer geschlossen. Mögen sie sich voll Freude auf der anderen Seite öffnen – „möge das ewige Licht leuchten in ihnen“.

---

<sup>1</sup> Julius Regis: Filmkrönika. In: Filmjournalen, Nr. 2, 1919. – Sven Stolpe: En tysk märkesfilm. In: Filmjournalen, Nr. 21-22, 30.8.1925. – J. K-n.: Sensaste nytt om Ufa. In: Biograf-Bladet, Nr. 23, 1.12.1925.

<sup>2</sup> Vgl. Patrick Vonderau: Geheime Verwandtschaften? Der „Schwedenfilm“ und die Weimarer Filmkunst. In: Montage/AV, Jg. 9, Nr. 2, 2001, S. 65-99.

<sup>3</sup> Fritz Lang hat auch zu anderen Gelegenheiten die künstlerischen Qualitäten des schwedischen Films hervorgehoben. Siehe etwa Fritz Lang: Der künstlerische Aufbau des Filmdramas. In: Film-Kurier, Nr. 120, 21.5.1924. – Gerda Marcus: „Nibelungens“ regissör i arbete paa en ny film [Der Regisseur der *Nibelungen* bei der Arbeit an einem neuen Film]. In: Filmjournalen, Nr. 2, 31.1.1926. – Serge: Fritz Lang om svensk film – en intervju med *Metropolis* skapare“ [Fritz Lang über den schwedischen Film – ein Interview mit dem Schöpfer von *Metropolis*]. In: Filmnyheter [Filmneuigkeiten], Nr. 9, 28.2.1927.

# „Es ist schön wieder bis über den Hals in Arbeit zu stecken“

## Ein Briefwechsel von Fritz Lang mit Berthold Viertel aus den Jahren 1940-1941

mitgeteilt von Helmut G. Asper

Die Briefe befinden sich in den Fritz Lang Papers in der Louis B. Mayer Library des American Film Institute (AFI), Los Angeles. Bei der Renovierung des früher Fritz Lang gehörenden Hauses fand M. Nesmith fünf Kartons mit Briefen und Manuskripten, die er dem AFI übergab. Die Sammlung enthält Korrespondenz von 1933 bis 1942 und ist durch einen Katalog erschlossen. Die Briefe Viertels sind mit der Hand geschrieben, die Briefe Langs maschinenschriftliche Durchschläge. Für ihre freundliche Unterstützung bei der Durchsicht danke ich der Bibliothekarin Caroline Sisneros.

### I. Viertel an Lang

7. April 1940

Lieber Fritz Lang:

die Nachricht, daß Sie einen neuen, großen Film<sup>1</sup> angenommen haben, war eine außerordentliche Freude für mich. Alle, alle guten, herzlichen Wünsche für die Arbeit, für den klaglosen u. mächtigen Verlauf dieser Arbeit, für ihr Gedeihen!

Ich gehe also auch wieder los, ins Unbestimmte hinein. Wenn ich im Juni wieder hier bin, werde ich mich beeilen, Sie aufzusuchen. Aber ich hoffe auch in der Zwischenzeit zu hören, wie alles bei Ihnen geht. Von mir werden Sie ja schon sehr bald, in knappen vier Wochen, erfahren, was dem Stück, Homolka<sup>2</sup> u. mir passiert ist.

Wir haben uns nicht oft genug gesehen, während ich hier war; aber die paar Mal waren umso erfreulicher. Nächstes Mal ausführlicher.

Meister, ans Werk, nun, da Ihnen Ihr Recht auf die Leistung nicht mehr streitig gemacht werden kann.

Ihnen u. Lily<sup>3</sup> alles Liebe und Gute

Ihr Berthold Viertel

Gladstone-Hotel, ich glaube 51., um die Ecke von Park Ave.

### 2. Lang an Viertel

Fritz Lang  
2141 La Mesa Drive  
Santa Monica, Cal.

24. April 1940

Lieber Berthold Viertel:

Ihre guten Wünsche haben mich ganz besonders erfreut. Weil ich sie Ihnen aus vollem Herzen zurückgeben kann. Ich freue mich für uns beide, dass wir wieder in der Arbeit stecken und ich hoffe – touch wood – dass der Broadway Sie mit offenen Armen aufnimmt.

Ich hatte mich über die Nachricht Ihrer New Yorker Reise so gefreut, dass ich Sie sofort noch zu erreichen versuchte. Aber Sie waren schon im Flugzeug und ich musste am selben Tag noch auf location-Suche, von der ich erst vor zwei Tagen zurückgekommen bin. Nächste Woche fangen wir schon an zu drehen. Darum komme ich erst heute dazu Ihnen diese paar Zeilen zu schicken.

Es ist schön wieder bis über den Hals in Arbeit zu stecken. Das ganze setup gefällt mir sehr. Das script ist gut und das Studio<sup>4</sup> ist grossartig organisiert.

Ich hoffe, dass auch Sie gute Vorbedingungen haben. Lassen Sie uns wissen wie alles vorwärtsght. Die Nürnbergs<sup>5</sup> und Micky und ich, wir sind aus wirklichen Freundschaftsgefühlen interessiert wie es Ihnen geht. Und ich finde wir haben uns viel zu wenig gesehen. In Zukunft müssen wir das nachholen.

Alles Gute.

Immer Ihr [Fritz Lang]

### 3. Viertel an Lang

[ohne Datum, vermutlich ca. Mitte August 1940]

Lieber Fritz Lang, Ihren Film habe ich heute, Montag Mittag, noch nicht gesehen; für den neuen,<sup>6</sup> den Sie jetzt beginnen sollen, wünsche ich Ihnen nochmals Glück, Geduld u. jenen gesunden Menschenverstand, den man inmitten des lukrativ organisierten Unsinnns nur schwer bewahrt. Bei dieser Gelegenheit: Sie waren der allererste Mensch in Jahren, der sich, freiwillig u. ungefragt, anbot, zur Ebnung meiner nicht immer leichten Wege seinerseits etwas zu tun! Das hat großen menschlichen Eindruck auf mich gemacht. Meine Antwort, daß Sie zunächst an die Fortsetzung Ihres eigenen Weges denken u. sich mit keinen anderen Sorgen – oder den Sorgen anderer – belasten sollten, war aufrichtig gemeint u. kam aus der Kenntnis des Lebens, besonders des Lebens unter den Gesetzen von Hollywood. Wenn ich früher sagte, der allererste Mensch, so muß ich den Amerikaner Ernest Pascal<sup>7</sup> ausnehmen, der mich vor ein paar Monaten beim „Garden of Allah“ traf, nachdem er mich Jahre lang nicht gesehen hatte, und, als er, auf seine Fragen erfuhr, daß ich keine Filmarbeit leiste, ausrief: „Das ist absurd! Darüber muß ich mit meinem Freund Zanuck<sup>8</sup> sprechen.“ Meine Antwort war, daß ich wenige Tage später nach New York abging. Mit Pascal hatte ich, unter sehr schwierigen Umständen, einen Film für Fox (Sol Wurtzel) gemacht.<sup>9</sup> Über die Art, wie ich in die-

sem Film die Verhältnisse in der Sowjet-Union schilderte, ergaben sich Unstimmigkeiten, die zur Lösung meines Vertrages mit Fox (wo ich 2 1/2 Jahre gearbeitet hatte, immer à la Wurtzel) führte. Das war im Jahre 1930 – das sind also olle Kamellen. Aber Sie sehen, daß ein roter Faden durch alles läuft, u. wie wenig sich die Dinge geändert haben, sie haben sich nur entwickelt u. verschärft! Deshalb muß man klug sein, auch nicht Briefe aufheben. (Damals bekam ein ehemaliger Freund von mir, Raoul Walsh, den Auftrag, den Film umzugestalten, ich habe mir die später releaste Fassung gar nicht angeschaut!) – – Arbeiten Sie ruhig und fachlich, exponieren Sie zunächst nur Ihr großes Können! – Wenn Sie gelegentlich eine Spur für mich finden, die Sie für betretbar halten, dann lassen Sie mir durch die liebe Mickey einen Tip geben. Die Erkundung bei Blanke<sup>10</sup> müßte klug geschehen, also auch bei günstiger Gelegenheit. Zunächst werde ich sehen, was ich mit der Stefan Zweig-Geschichte, die – auf 110 Seiten – nur in deutscher Sprache existiert, anfangen kann.<sup>11</sup> Ich will sie nicht peddeln<sup>12</sup>, u. nichts überstürzen. Es könnte ein neuer Davies-Boyer-Film werden, jedenfalls ein Davies-Film; aber das ist durchaus nicht die einzige Möglichkeit; eine der Alternativen heißt Dunn; (und sogar Colbert) um die Bekannten, die mir einfallen zu nennen; es gibt neuere, vielleicht geeignetere. – Die meisten dieser Geschöpfe, denen bereits eine klare Filmform aufgeprägt wurde, haben soviel ‚glamour‘ und ‚cleverness‘ verzapfen müssen, daß man ihnen nicht so leicht das einfache Geschöpf glaubt, das durch einen Akt der Selbstaufopferung wächst u. bedeutend wird. (Das gilt nicht von der Davies; aber es ist der Grund, warum eine Bergmann sofort Eingang fand: durch ihren Mangel an smartness.) Aber mit all dem will ich Sie nicht belasten! –

In diesen Dingen könnte ich ja nur Ihren Rat einholen, wenn wir am selben Orte lebten u. Sie gerade nicht in Arbeit steckten. Wie schon gesagt, während der Arbeit können u. sollen Sie Ihre Kräfte nicht zersplittern! Mit den anderen, den mehr allgemein zeitlichen Angelegenheiten, die ja nicht warten können, will ich Sie, weil es sein muß, befassen. Streiten Sie sich nicht mit den Mann's herum u. vergessen Sie den Riess!<sup>13</sup> Otto's Adresse will ich einholen.<sup>14</sup> Heute erhielt ich einen aufregenden Brief von dem guten Dr. Hermann Budzislawski<sup>15</sup> direkt!! Per Clipper! Er ist in Domme (Dordogne), France, c/o Mlle Marie Roselowa chez Mme Denaix. – Ich weiß nicht, wo dieses „Domme“ ist. – Dorthin ist er geflüchtet, mit einem alten Vater (ich weiß nicht, ob seinem oder seiner Frau), mit seiner Frau u. deren Tochter, einem ca. 11jährigen Kinde. Wie sie nun von dort herauskriegen, nach Mexiko, oder Chile oder zu uns?? Das Ärgste: sie haben keinen Pfennig, sind in tierischer Not! – Ich werde mein Möglichstes tun, um diesen hochanständigen Menschen, denen Furchtbares droht, wenn sie nicht weiter können u. ausgeliefert werden, zu helfen. Ich meine nicht, daß Sie sich direkt an die betreffenden Committees wenden sollen, bei denen linke Dringlichkeit eher schadet. Aber bitte, verständigen Sie davon – zugleich mit meinen herzlichen Grüßen – die

Dieterle's,<sup>16</sup> damit erfüllen Sie einen der Wünsche dieses Hilfeschreies auf zwei engst beschriebenen Quartseiten. Ich habe den Brief vor 20 Minuten bekommen u. beginne sofort seinen Inhalt weiterzugeben, nur um keine Zeit zu verlieren!! – Grüßen Sie mir die liebe u. schöne Lily-Mickey, natürlich Liesl Frank<sup>17</sup> von Herzen. An Rolf schreibe ich baldigst.

Es war Zeit, Sie in Person hier zu haben. Und – Waidmannsheil! Shoot well!

Ihr Berthold Viertel

346 W 84str. NY 55

#### 4. Lang an Viertel

Fritz Lang

2141 La Mesa Drive

Santa Monica, California

3. September 1940

Mr. Berthold Viertel

346 West 84th Street

New York City

Lieber Berthold Viertel!

Ich komme erst heute dazu, Ihren lieben Brief zu beantworten – er ist wirklich lieb und hat mir sehr geholfen. Denn Sie reden mir zu, Geduld und nochmals Geduld und jenen gesunden Menschenverstand zu bewahren, den man inmitten unseres lukrativ organisierten Unsinnns sich eben nur so schwer bewahren kann. Und glauben Sie mir: Es ist recht schwer! Es hat mich schwere Tage gekostet und meinen Agenten viele Stunden hartnäckiger resistance, um oben erwähnte Geduld zu bewahren. Das ist nicht der „Aufschrei einer geplagten Seele“. Ich weiss, dass ich kein Recht dazu habe unter obwaltenden Umständen. Aber Sie werden es verstehen, aus den zwei kurzen Gesprächen, die wir in New York hatten. Aber damit möchte ich über mich selbst Schluss machen. Das ganze ist ja wahrscheinlich wirklich nicht so wichtig.

Ich hatte bis heute keine Gelegenheit, Blanke zu sehen (ich glaube, ich werde ihn heute Abend sehen), weiss aber nicht, ob ich heute schon etwas bezüglich Ihrer oder der Stefan-Zweig-Geschichte anbringen kann. Ich will nichts überstürzen und den psychologisch richtigen Zeitpunkt abwarten. Ich lasse Sie sofort wissen, vielleicht noch als Anhang zu diesem Brief, ob und was ich erreichen konnte.

Über die Angelegenheit Hermann Budzislowski habe ich mit Liesel gesprochen. Es sind direkt \$ 100 an ihn abgegangen. Die Familie Mann hat sich, wie mir Liesel sagte, sehr anständig benommen. Auch die Dieterles sind verständigt worden.

Ich hoffe, Sie können mir bald die Adresse senden, um die ich Sie gebeten habe. Mickey lässt recht schön grüssen und wünscht Ihnen alles Gute. Sie hat Sie sehr gern. Ich werde wohl in den nächsten Tagen von Hollywood wegfahren auf Motivsuche. Bis auf Weiteres also alles Gute und Hals- und Beinbruch.

Immer Ihr

Fritz Lang

## 5. Viertel an Lang

7. Sept. 1940

Lieber Fritz Lang –

war für [...] <sup>18</sup> Tage fort. Sprach Otto telephonisch. 36 W 71

Scheint ihm ganz gut zu gehen. Bitte sagen Sie Frau Dieterle, daß ich in Sachen der beiden Kameraden, oder Freunde, alles mir mögliche tat, nach Besprechung mit Schlamm,<sup>19</sup> der das seinige bereits getan hatte und, was den Ausgang betrifft, mehr auf dem Laufenden sein dürfte. Leider muß ich, soeben vom Land zurückgekommen, sofort übersiedeln u. ziehe, da längeres Suchen unmöglich, zunächst ins Hotel Wellington, 55th 7. Ave., wo ich im 23. Stockwerk, hoch über dem Rummel, leben, schreiben, u. planen werde, solange man mich lässt. Nochmals, Hals- und Beinbruch für das neue Abenteuer. Drücken Sie Mickey meine Liebe aus, u. wenn sie ganz besonders freundschaftlich sein will, soll sie mir eine Karte schreiben, wann genau Heinz Blanke auf Urlaub geht, ob er – u. wann – durch NY kommt, wie ich ihn erreichen kann. Er erreicht mich jedenfalls von Montag, d. 9 des Mts mittags an im Hotel Wellington, 7th Ave 55th str, Tel. Circle 7 – 3900.

Grüßen Sie Liesl Frank + Bruno und die zwei Nürnbergers; und seien Sie selber herzlichst begrüßt von Ihrem

Berthold Viertel

## 6. Viertel an Lang

Hotel Laurelton

147 West 55th Street, New York

9. Juli 1941

Lieber Fritz Lang!

Lassen Sie sich aus dem Herzen zu Ihrem großartigen Erfolg gratulieren – vor allem aber zu Ihrer großartigen Arbeit. ‚Man Hunt‘ war ein Augenöffner! Diese großen klaren Bilder zu sehen, war an sich schon – im Gegensatz zu dem üblichen Gemurkse – eine wahre Erholung; man trat sofort in große Verhält-

nisse ein. Ferner daß es sich nicht um Atelier-Torturen, sondern um einen bedeutenden seelisch-geistigen Zweikampf zwischen Männern, Mächten, Ideen handelte! (Die Liebesgeschichte fand ich weniger überzeugend.) Nun muß man auch wissen, welchen Bedingungen Sie das, was in diesem Film so schön gelingen ist, abgerungen haben!! Das ist der Bewunderung wert. – Also nochmals: meine Glück- und Zukunfts-Wünsche! Wie wird Lily sich gefreut haben! Bitte, sagen Sie ihr meine herzlichsten Grüße. –

Ich hoffe, Euch beide bald in Hollywood zu sehen; nur ist es wieder ungewiß, ob ich in diesem Sommer überhaupt hinkomme. Statt meiner wird mein Buch<sup>20</sup> kommen, aber auch erst in paar Wochen, es wird eben umbrochen.

Über die gewaltigen Vorgänge, die ungeheure Wendung und Zuspitzung dieses Krieges, der u.a. auch alle unsere Schicksale entscheiden wird, möchte ich nicht brieflich sprechen. Die Emotionen lassen das nicht zu. Sie können sich denken, daß ich mit ganzer erschütterter Seele in jedem Augenblick dabei bin. – Wie geht es Rolf? Ist er wieder wohlauf? Grüßen Sie, bitte, die beiden von mir; kann mir denken, wie aufgeregt die sind. Lasst uns hoffen! – –

Sie, lieber Fritz Lang, haben jetzt – nach so schwierigen Zeiten – wieder freie Bahn!!

Herzlichst Ihr  
Berthold Viertel

## **7. Fritz Lang/Lily Latté an Viertel**

22. Juli 1941

Liebster Berthold Viertel:

In Lang's Namen soll ich Ihnen von ganzem Herzen für Ihre Zeilen danken. Er steckt schon wieder mitten in der Arbeit, soll in kürzester Zeit anfangen zu drehen und weiss nicht wo ihm der Kopf steht. Deshalb nehmen Sie bitte auf diesem Papier mit mir vorlieb.

MANHUNT ist ein schöner Film, das finde ich auch und Gott sei Dank diesmal auch die übrige Welt bis auf einige Intellektuelle. (Ich habe das Wort so selten benützt, dass ich nicht mehr weiss ob es 4 ls hat). Ob der Erfolg freie Bahn bedeutet, wie Sie schreiben, ist noch eine andere Frage. Gibt es freie Bahn in Hollywood????

Warum meiden Sie uns eigentlich so sehr? Ich war gerade heute mal wieder an der beach und erinnerte mich an unsere gemeinsamen Spaziergänge, wie lange ist das nun schon wieder her? Aber im wesentlichen ändert sich nichts an diesem Ort – die Jahre rasen nur an einem vorbei. Und schauen wenn man zurückblickt ziemlich leer aus. Inzwischen war ich einmal um Grossstadtluft zu atmen ein paar Wochen in Chicago, leider hat es zu New York nicht ge-

reicht. Ansonsten lebt man wie gesagt mehr oder weniger wie ein Goldfisch und schwimmt im Kreis. Nur ein Goldfisch hört nicht Radio.

Es fällt mir richtig schwer einen Brief an Sie zu schreiben. Raffen Sie sich doch auf und besuchen Sie uns hier. Reden ist soviel einfacher. Auf Ihr Buch freuen wir uns schon sehr, ich besonders. Und Lang lässt Sie recht herzlich grüssen. Nürnbergs geht es auch gut.

Und ich würde mich besonders freuen Sie zu sehen oder ab und zu einen Gruss von Ihnen zu bekommen.

Immer Ihre

Lily Latté

### **8. Zwischen der Korrespondenz von Lang und Viertel befindet sich auch ein Blatt mit einem Gedicht von Viertel:**

Lebensmuedigkeit

Es ist nicht mehr erlaubt  
Den Tod zu loben,  
Weil doch um unserer Brüder Haupt  
Die Henker toben.

Da ist ein Weg hinaus,  
Doch ist er uns verboten:  
Der Weg aus dem brennenden Haus  
Zu den kühlen Toten.

So durch den Schornstein fliegen  
Und es brennen die Andern!  
– Nein, hilf den Brand besiegen,  
Dann magst du wandern!

Berthold Viertel

[handschriftlich unten links:] Besten Gruß Rolf<sup>21</sup>

---

<sup>1</sup> Nach zweijähriger Pause drehte Lang mit *The Return of Frank James* seinen ersten Western.

<sup>2</sup> Viertel inszenierte 1940 am Hudson-Theatre in New York „The Grey Farm“ von Hector Balitho und Terence Rattigan mit Oscar Homolka in der Rolle des James Grantham.

<sup>3</sup> Lily Latté, Langs Lebensgefährtin, sie wird in den Briefen auch mit ihrem Kosenamen Mikky oder Mickey genannt.

<sup>4</sup> Gemeint ist 20th Century Fox, für die Lang hier erstmals arbeitete.

<sup>5</sup> Der Kritiker Rolf Nürnberg (Ralph Nunberg) und seine Frau Ilse geb. Riess, waren 1936 in die USA emigriert und lebten seit 1938 in Hollywood.

- <sup>6</sup> *Western Union*, den Lang ebenfalls 1940 für 20th Century Fox drehte.
- <sup>7</sup> Mit dem Drehbuchautor Ernest Pascal hatte Viertel 1930 an dem Film *The Spy* zusammengearbeitet.
- <sup>8</sup> Darryl F. Zanuck (1902-1979) arbeitete bis 1933 als Produzent und Executive bei Warner Brothers, gründete dann gemeinsam mit Joseph Schenck 20th Century Pictures und vereinigte die Firma 1934 mit Fox zur 20th Century Fox, deren Produktionschef er bis 1956 und dann wieder von 1962-1969 war. Er hatte Fritz Lang für die Western *The Return of Frank James* und *Western Union* verpflichtet.
- <sup>9</sup> Nur etwa die Hälfte des Films *The Spy* stammt von Viertel; zahlreiche Szenen wurden von Hamilton McFadden neugedreht, bei weiteren zusätzlichen Szenen führte Raoul Walsh Regie.
- <sup>10</sup> Der aus Berlin stammende Henry (früher Heinz) Blanke war bereits 1922 mit Ernst Lubitsch nach Hollywood gegangen. Er war von 1927-1961 bei Warner Brothers tätig, wo er sich zum Produzenten hochgearbeitet hatte.
- <sup>11</sup> Dabei handelt es sich vermutlich um „Das gestohlene Jahr“, Manuskript im Nachlass Viertel im Deutschen Literaturarchiv Marbach.
- <sup>12</sup> peddeln: nach dem Englischen to peddle = hausieren.
- <sup>13</sup> Der mit Lang befreundete Journalist und Sachbuchautor Curt Riess (1902-1993) lebte seit 1934 als Korrespondent des „Paris-Soir“ in New York. Viertel bezieht sich offenbar auf einen sehr geheimnistuerischen Brief, in dem Riess am 7.6.1940 Lang geschrieben hatte, er sei „von einer massgebenden Regierungsstelle (nicht Dies Committee) wegen Fifth Column activities in Amerika verhört“ worden und dabei sei auch Fritz Lang als angeblicher Unterstützer der Kommunistischen Partei genannt worden. Er bat Lang, ihm einen Brief zu schreiben – dessen Text er teilweise vorformulierte – und diese Verdächtigungen zurückzuweisen, den er dann bei der nächsten, für den 15. Juni angesetzten Vernehmung vorzeigen wollte, um Lang zu entlasten.
- <sup>14</sup> Damit ist vermutlich Otto Preminger gemeint, der in New York lebte.
- <sup>15</sup> Der Journalist und Wissenschaftler Hermann Budzislawski war von 1934-1939 Chefredakteur der in Prag und später Paris erschienenen „Neuen Weltbühne“. Er wurde in Frankreich interniert, doch gelang es ihm, mit Hilfe des Emergency Rescue Committee in die USA zu fliehen.
- <sup>16</sup> Über die bedeutende Rolle, die Charlotte und William (Wilhelm) Dieterle bei der Rettung zahlreicher gefährdeter Emigranten gespielt haben, vgl. Marta Mierendorff: William Dieterle. Der Plutarch von Hollywood. Berlin 1993.
- <sup>17</sup> Liesel Frank, die Ehefrau Bruno Franks, war mehrere Jahre lang als Sekretärin für den European Film Fund tätig, ein Unterstützungsfond für notleidende Flüchtlinge, den die exilierten Filmschaffenden in Hollywood gegründet hatten.
- <sup>18</sup> Unleserlich durch Lochung.
- <sup>19</sup> Der Publizist William S. Schlam (1904-1978) war bis 1934 Chefredakteur der „Neuen Weltbühne“ in Prag. Er emigrierte 1938 in die USA und arbeitete als Kommentator für Zeitungen und Radiostationen.
- <sup>20</sup> Fürchte dich nicht. Neue Gedichte. New York 1941.
- <sup>21</sup> Die maschineschriftliche Abschrift des Gedichts von Viertel ist Lang anscheinend von Rolf Nürnberg zugesandt worden.

# Fritz Lang und Lily Latté

## Die Geschichte zweier Umwege<sup>1</sup>

von Thomas Elsaesser

### Exil, Schweigen und List

Jede biographische Arbeit zu Fritz Lang hinterlässt unweigerlich ein eher unbefriedigendes Gefühl.<sup>2</sup> Bei dem Interview-Buch von Peter Bogdanovich oder der Studie Paul Jensens ist die Frustration eine gegenseitige und tiefsitzende: „Interviews sind ermüdend, weil es immer dasselbe ist. Nein, nicht die Fragen. Es sind meine Antworten“, pflegte Lang zu sagen, wenn er wieder einmal einen Bewunderer verstört oder verjagt hatte.<sup>3</sup> Selbst Lotte Eisner, eine langjährige persönliche Freundin und eine seiner treuesten Bewunderinnen, muss zugeben, dass ihr Fritz Lang-Buch kaum als ‚definitive‘ Biographie zu bezeichnen ist.<sup>4</sup> Mit den Arbeiten von Georges Sturm und Cornelius Schnauber, der sensationell aufgemachten Biographie von Patrick McGilligan und der 500-seitigen Werkstudie von Tom Gunning ist inzwischen viel primäres Material gesichtet und sekundäres aufgearbeitet, doch trotz dieser intensiven Recherchen zu seinem Leben und der Deutungen seiner Filme hat Lang von seiner irritierend-widersprüchlichen Faszination für die Filmgeschichte wenig verloren.<sup>5</sup>

Verglichen mit Hitchcock lebt Lang bei der Kritik im Niemandsland. Es gibt eine Hitchcock-Industrie, so wie es eine Shakespeare- oder Joyce-Industrie gibt, und als kanonische Figur sichert der Name ‚Hitchcock‘ heute allem, was ihn oder seine Filme betrifft, einen ikonischen Wert zu – oft verdichtet in der Silhouette des Meisters, einem Warenzeichen, das mittlerweile fast schon für das Kino selbst steht. Für Lang gibt es kaum einen vergleichbaren universellen Status, und auch Deutschland tut sich noch schwer mit seinem Erbe: gerade hier scheint es, als ob die Filme sich nicht zu einem Werk zusammenschließen und das Werk nicht zu einem Bild des Regisseurs. Eklektisch zwischen den Stilrichtungen Jugendstil, Expressionismus und Neue Sachlichkeit divergierend, von den einen des Proto-Faschismus beschuldigt, von den anderen radikaler linker Sympathien verdächtigt, vexiert zwischen Berlin und Hollywood das Bild vom größten Regisseur des deutschen Films mit dem eines Monsters der Arroganz, des Pompösen und der politischen Unzuverlässigkeit. So sehr die französische Cinephilie der sechziger Jahre ihn auch als filmisches Axiom und Paradigma hat auferstehen lassen, sein Geist widersetzt sich, unter irgendeiner dieser Grabplatten zur letzten Ruhe zu kommen. Wie er selbst einmal geschrieben haben soll: „the dead never leave you“.<sup>6</sup>

Langs Geheimnistuerei ist zur Legende geworden und hat ihrerseits Legendenden inspiriert, eigene und fremde. Den Stoff seines Lebens inszenierte Lang nicht weniger sorgfältig und pedantisch als das, was vor seiner Kamera er-

schien. Die Schauspielerin Virginia Gilmore hat einmal einen gemeinsamen Theaterbesuch in New York so beschrieben: „Bevor wir hineingingen, musste er alles noch einmal durchgehen: ‚Du gehst voraus und ich gebe dem Mann die Karten. Währenddessen hebst du deinen Kopf und gleitest den Gang hinab zu deinem Platz. Ich bleibe zurück, bis du ungefähr bei der dritten Reihe angekommen bist. Du drehst dich erwartungsvoll um und gibst so dem ganzen Publikum die Chance, dein Gesicht zu sehen.‘ Und das war natürlich das Stichwort für seinen Auftritt.“<sup>7</sup>

Ein solches Bedürfnis nach Kontrolle ist nicht gleichzusetzen mit der Lust am Gesehenwerden. Es zeugt gleichermaßen von Scheu und Geltungsdrang. Exil, Schweigen und List – das Motto des Stephen Daedalus hätte auch das von Lang sein können, eine weiteres Indiz dafür, dass er kein Expressionist war, sondern einer Ästhetik anhing, die näher an Joyce' Doktrin der Unpersönlichkeit lag.<sup>8</sup> Und doch bedarf es nur einiger weniger Filmbilder, um Fritz Langs Handschrift unzweideutig zu erkennen. Auch das ist ein Charakteristikum, das er mit Joyce teilt: Lang ist seinem Werk immanent, und dennoch dessen alleiniger Schöpfer. Keine im vorhinein getroffene Unterscheidung zwischen ‚anspruchsvoll‘ und ‚trivial‘ bestimmt die Wahl seines Materials. Was immer seine Aufmerksamkeit auf sich zog, er verwandelte es und brachte es zum Sprechen. Groschenromane, germanische Sagen, Zeitungsausschnitte, Westernmärchen, populäre Sensationsliteratur oder Spionagethriller – was er einmal übernommen hatte, behandelte er mit fanatischer Ernsthaftigkeit und das bedeutete: mit Respekt. Auch wenn er sich in seinen Filmen allen möglichen Stimmen hergab, in allen Genrespielarten arbeitete – vom Märchenfilm zum Thriller, vom Western zum Gangsterfilm, vom Melo- zum Dokudrama –, er blieb doch immer derselbe: nirgends sichtbar und überall spürbar.

Das hinterlässt ein doppeltes Paradox: gerade diese scheinbare Selbstaufgabe in den Filmen ist verantwortlich für den kraftvollen Sog, der von einigen Zuschauern als Leere empfunden wird, auf andere aber eine lebenslange Faszination ausübt.

Als Zeuge interessanter Zeitläufte und als mit einer ungewöhnlich scharfen Intelligenz gesegneter (oder, wie er gesagt hätte, verfluchter) Beobachter, bleibt der historische Lang, samt seinem Innenleben und dessen äußeren Umständen, unvermeidlich Gegenstand von größtem biographischem und archivalischem Interesse. Desto begrüßenswerter die nun allenthalben unternommenen Versuche, was sich an Dokumenten, Zeitzugnissen und Nachlassenschaften noch sichern lässt, systematisch zu erfassen.<sup>9</sup>

So werden zumindest bruchstückhaft die Voraussetzungen geschaffen, dieses Leben(swerk) als Rebus oder Partitur zu begreifen, in dem ein Teil des uns immer fremder werdenden 20. Jahrhunderts sich dargestellt hat. Die folgende Skizze (erstmal 1983 notiert) versteht sich als ein weiterer Beitrag hierzu.

## Pour Fritz Lang

Als Kinogänger, für den Lang immer schon einen Abgrund trügerischer Liebe zum Film eröffnete, war ich im Frühjahr 1982 verwegen genug, mich auf die Suche nach Fritz Lang zu machen, wobei das Wissen mir Sicherheit gab, dass die Person mich nicht mehr einschüchtern konnte: sie war damals schon sechs Jahre tot. Obwohl ich mir meine Neugier als Pflicht eines Filmhistorikers erklärte, der über das Weimarer Kino arbeitete, wurde ich mir schnell bewusst, dass die Faszination die eines Fetischisten war; das Ziel war weder Langs reale Person, noch sein ganzes Leben, sondern eine Passion für die Fragmente, die Spurensuche im Reich der Umwege, die Lust am Partialobjekt.

Kein Wunder also, dass nichts von alledem mich auf das vorbereitete, wohin mich meine Suche führen sollte: zu einem anderen Menschen, Lang so nah und in dieser angrenzenden Nähe doch so entfernt, dass er in keine meiner imaginären Vorstellungen von Lang passen wollte.

Der Weg führte zu Lily Latté, der Gefährtin und dem langen Schatten von Langs vierzig Jahren im Exil. Wo ich gedacht hatte, ich könnte seiner physischen Präsenz entgehen, fand ich mich überwältigt vom Beweis seiner Existenz, den sie verkörperte. Bis zu seinem Tode befand sich die umfangreichste Materialsammlung zu Lang in der Cinémathèque Française in Paris. Wenn man sich fragt, wer die Initiatoren dieser Hinterlassenschaft waren,<sup>10</sup> so muss man sich auch daran erinnern, dass dies nicht an Lang und Langlois lag, sondern zum größten Teil den Bemühungen zweier Frauen zu verdanken ist: Lotte Eisner and Lily Latté. Die eine – mit Lang seit den zwanziger Jahren bekannt – hat hoffentlich schon von Langlois gebührende Anerkennung für die Überführung der Drehbücher, Fotos, Alben und anderen Dokumenten nach Paris erhalten. Die Rolle der anderen ist weniger bekannt und verdient eine eingehendere Würdigung. Als Langs Sekretärin war sie dafür verantwortlich, die Kisten und Schachteln zu inventarisieren, zu packen und zu versenden. Die Briefe, die sie in dieser Sache schrieb, unterzeichnete sie stets mit „Lily Latté pour Fritz Lang“.

„Pour Fritz Lang“: Das erste Mal stieß ich auf ihren Namen in Brechts Arbeitsjournal. Während der Jahre in Kalifornien wird sie nur einmal genannt: sie schenkte Brechts Tochter Barbara einen kleinen weißen Hund, den die Familie, aus leicht zu erratenden Gründen, ‚Wiggles‘ nannte.<sup>11</sup> Oder vielmehr ‚wiggles‘, da Brecht alles in Kleinschreibung tippte, ein Umstand, von dem ich mich an jenem Nachmittag persönlich überzeugen konnte, an dem mich Lily Latté in Fritz Langs Arbeitszimmer führte und ich, in einem kleinen Holzrahmen, Brechts Gedicht über den ‚glücksgott‘ entdeckte, das, wiederum dem Arbeitsjournal zufolge, als einziger Eintrag unter dem Datum des 4. Dezember 1941, Lang gewidmet war.<sup>12</sup> Das Gedicht war zweifellos auch deswegen gerahmt, weil an ihm ein kleiner, geschnitzter Glücksgott hing, der aus demselben Holz gefertigt war wie der Rahmen. Langs Zusammenarbeit mit

Brecht begann – wie auch das Verhältnis zwischen den beiden Haushalten – verheißungsvoll; ausführlich dokumentiert ist u.a. bei James K. Lyon, wie *Hangmen Also Die* die Familienkontakte unterbrach, nicht zuletzt deshalb, weil die Geschäftsbeziehungen im Gerichtssaal endeten.<sup>13</sup> Eine weitere Erwähnung von Lily Latté bei Brecht fällt in jene Zeit und gibt Brechts Unmut darüber Ausdruck, dass Lang in Hollywood seine Seele verkauft habe.

In einem Interview mit Alexander Kluge über die Ursprünge des Instituts für Filmgestaltung an der Hochschule Ulm taucht Lily Lattés Name wieder auf; diesmal unternimmt sie eine Mission im Zusammenhang mit Plänen, die Fritz Lang zum Direktor der ersten westdeutschen Filmhochschule nach dem Krieg gemacht hätten.<sup>14</sup> Ich machte mir eine Notiz an den Rand: ‚Wer ist Lily Latté?‘ Von nun an schien ich in praktisch jedem Interview, das Fritz Lang in den USA gab, ihren Namen zu entdecken, obgleich, wie Lily etwas bitter bemerkte, er gewöhnlich falsch geschrieben wurde.

Los Angeles, 1982: Der Wiedererkennungseffekt war zu dieser Zeit bereits so stark, dass es mich kaum überraschte, ihre Telefonnummer und Adresse auf einer Karteikarte in der Wohnung einer Freundin zu finden. Ihr Zahnarzt, dem sie erzählt hatte, dass sie an einer Doktorarbeit über Fritz Lang arbeitete, sagte ihr, Langs Witwe gehöre zu seinen Patienten.<sup>15</sup> Einige Hartnäckigkeit bei der Zahnarthelferin brachte schließlich die Information zutage, die normalerweise von ärztlicher Verschwiegenheit geschützt worden wäre. Nicht aber in Beverly Hills, das nicht zuletzt vom Handel mit der Indiskretion lebt.

Ich versuchte mein Glück und schrieb einen Brief.

Zwei Tage später klingelte bei meiner Bekannten das Telefon.

Eine tiefe, kraftvolle und rauhe Stimme verlangte mit mir zu sprechen, mit einem Akzent, der durch mehrere Generationen deutscher Emigranten berühmt wurde. Ich versuchte, sie mir vorzustellen, konnte es aber nicht. Ihr Lachen erinnerte mich an Szenen in Werner Herzogs *Fata Morgana*, in denen die Erde überall spröde ist, nachdem die Sonne den sintflutartigen Regen aufgesaugt hat. Der Kommentar zu diesem Film wird von Lotte Eisner gesprochen, die ich das erste Mal 1971 in Begleitung von Martje Grohmann, Herzogs Frau, bei der Premiere des Films in Cannes getroffen hatte. War es das unbewusste Echo, als ich Lilys Stimme hörte? Wenn dem so war, öffnete Werner Herzog ein anderes Assoziationsfeld, verbunden mit Fritz Lang über die Achse Deutschland-Hollywood-Paris, aber gerade da auch wieder durch Welten getrennt.

## Das Hügelhaus

Wir fuhren den Sunset Boulevard entlang und den Benedict Canyon hoch. Am Beverly Hills Hotel hielten wir, um rote Rosen zu kaufen; für den Ostersonntag etwas unpassend, aber es eilte, wir hatten bereits eine halbe Stunde Ver-

spätung. Je höher man den Canyon in die Gebirgsausläufer hinauffährt, desto mehr machen die Palmen allen möglichen Sorten von Wüstenpflanzen und Kakteen Platz, die ebenso malerisch in die gepflegten Rasenflächen und Vorgärten gesetzt sind. Die Luft war frisch und dünne Wasserfäden tropften in die Gullys am Straßenrand. Obwohl sich der Himmel nach dem morgendlichen Regen aufgeheitert hatte, zogen noch immer Nebelfetzen an den Hügeln hinter uns vorüber, als wir aus dem Auto stiegen.

Das Haus schien auf ein weitläufiges Grundstück gebaut und am Rande der Wildnis zu stehen: ein äußerst begehrter Effekt bei Bel Air- und Beverly Hills-Häusern, da er eine lange, ununterbrochene Wohn- und Besitzdauer anzeigt. Als ich den Klingelknopf drückte – ich kam mir vor wie Humphrey Bogart in der Eingangsszene von *The Big Sleep* –, hörte ich etwas durch das Unterholz am Hang hinter mir krachen; zwei Rehe galoppierten vorüber und schüttelten, mit ihren leicht dampfenden Rücken, die Regentropfen von den Zweigen eines Eukalyptusbaums.

Lily öffnete selbst, groß und hager, mit feinen Falten im Gesicht, die die außergewöhnliche Schönheit ihrer Züge perfekt unterstrichen. Sie bewegte sich mit Energie und Präzision. Ein kleiner Hund, unverwechselbar ein weiterer Wiggles, machte es schwierig, zur Couch zu gelangen, auf die Mrs. Latté uns zusteuerte. Der Kaffeetisch mit Einlegearbeit barg Bücher über Architektur, einige Schallplatten und jüngst erschienene Literatur zu Fritz Lang. Die Aussicht über die Terrasse war beeindruckend, obwohl Los Angeles unten von Wolken ganz verhangen war. Mir fiel das fein ausgearbeitete Backsteinmauerwerk an der Balustrade auf, eher Hamburg als Hollywood, und dahinter eine Gruppe Bambusbäume, groß und stämmig, fast ein Wald für sich. Das Gefühl mehrerer Welten zugleich und jede als Zitat.

Als wenig später der Kaffee serviert wurde, hatte ich bereits das Gefühl, dass wir Lily Latté selbst und nicht Fritz Langs Gefährtin der letzten Jahre einen Besuch abstatteten.

Nichts an ihr erinnerte an die Witwe-des-berühmten-Mannes, so sehr war ihr Blick gewohnt, sich Platz und Aufmerksamkeit zu verschaffen. Keine Rede von einem Interview, die vorbereiteten Fragen blieben erst einmal ungefragt. Nachdrückliches Understatement gab den Ton vor. Auch die Bücher auf dem Kaffeetisch hatten plötzlich die Geste eines Zitats, wirkten wie ein Spiel mit einer Rolle und der ironischen Distanzierung von ihr. Fritz Lang länger und besser gekannt zu haben als irgendwer sonst, schien mir schon an sich eine bewundernswerte Leistung. Sie war jemand, der Loyalität und Freiheit, Anteilnahme und Unabhängigkeit ohne Widerspruch in sich vereinte.

Wir sprachen zuerst über das Haus, die Lage und die eingreifenden Sanierungsarbeiten, die sie unternommen hatten als sie es in den fünfziger Jahren erwarben. Darüber, dass das Anlegen einer Gartenterrasse mehr gekostet hatte als das ganze Haus oder, wie Lily es nannte, die Terrasse mit dem Haus ,da-

vongelaufen' sei. Damals drehte Lang schon keine Filme mehr, und doch war es nicht als „retirement home“ gedacht gewesen. Vor meinen Augen begann das Leben der beiden eine bestimmte Form anzunehmen, der das Haus eine Dimension in Raum und Zeit verlieh. Ich ertappte mich bei dem Gedanken, wie es wäre, eine Weile in diesem Haus zu verbringen, vom Wohnzimmer ins Arbeitszimmer, von der Küche zur Bar zu gehen, oft genug, um einen Eindruck von der inneren Ökonomie der Bewegungen zu bekommen, die diesen Raum in gelebte Zeit verwandelte. Ich dachte an die Wohnungen und Häuser in Langs amerikanischen Filmen, wo der Raum immer schon erzählte Handlung ist und nicht nur Szenerie und Hintergrund. In diesem Haus zu sein, glich in vielem der Erfahrung beim Sehen seiner Filme, und Lily Latté durchquerte bald auch so greifbar diese Filme, wie sie den Flur zum Esszimmer durchquerte und zwei schnelle Schritte in meine Richtung machte.

### **Teure Erziehung**

Sie setzte sich auf das Sofa, kerzengerade, ihre schwarzen Hosen ließen sie die Beine elegant übereinanderschlagen, wobei sie das obere Bein, vom Knie abwärts, mit der Nonchalance eines Mannes, der die Bügelfalte in der Hose eines teuren Anzugs testen will, hin und her pendeln ließ. Sie muss meinen Blick bemerkt haben, denn mitten im Gespräch über Fritz Langs berühmte-berühmte Abreise aus Berlin nach seiner Unterredung mit Goebbels brach sie ab und begann, von dem weißen Buick zu sprechen, den sie in jenen Tagen besessen hatte, und davon, wie sie sich zum Auto passend gekleidet hatte, wenn sie den Kurfürstendamm hinunter gefahren war, wohl wissend, dass sich einige Köpfe nach ihr umdrehten.

Lily erzählte von dem Tag, an dem sie im Rückspiegel einen Mann in einem roten Mercedes-Cabriolet entdeckte, der ihr zu folgen schien. Sie erkannte das Auto. Jeder kannte das Auto. Es gehörte dem ältesten Sohn des Kaisers, einem berühmten Playboy. Als Abschiedsgeschenk erhielten seine Geliebten stets sein Porträt in einem Rahmen aus echtem Silber. Man konnte es, diskret ausgestellt, in den Schlafzimmern der Gesellschaftsschönheiten überall in Berlin entdecken; Frau Latté hatte es bei offiziellen Empfängen oder Bällen auf dem Weg zur Damentoilette bemerkt. Jetzt überholte sie der rote Sportwagen, der Fahrer winkte, gab ihr zu verstehen, sie solle rechts ran fahren. Er kam herüber, verbeugte sich, und als er gerade etwas sagen wollte, schaute ihm Lily direkt in die Augen und sagte: „Nicht mit mir, Herr Kronprinz, Silberrahmen habe ich mehr als genug“, und trat aufs Gas. Ich musste an Frank Borzages *Desire* denken; ich glaube, dort fährt Marlene Dietrich in einem weißen Sport-Cabriolet ihrem Verehrer davon.

Ich hatte eigentlich wissen wollen, wer Herr Latté war, aber nun schien es mir eine indiskrete Frage. Sicher war jedoch, dass sie als junge Frau zu den wohlhabenden und einflussreichen Kreisen des Wilhelminischen und Weima-

rer Bürgertums gehörte. Ihr Vater handelte mit Baumaterialien, Holz, exotischen Täfelungen und Furnieren.

Lily und ihr ältere Schwester genossen eine teure Erziehung, es war jedoch Lily, die kostspielige Vorlieben entwickelte. Der Bruder der Mutter war Erich Auerbach, der Philologe und Literaturwissenschaftler, der in den fünfziger Jahren Professor an der Yale University wurde. Es stellte sich heraus, dass Herr Latté ihr zweiter Mann war, nachdem ihr erster, der Physiker Richard Bing, 1929 an Krebs gestorben war. Hans Latté arbeitete als technischer Mitarbeiter in der Tonfilmindustrie und war bei der Tobis verantwortlich für die Ausbildung von Cuttern. Wegen ihrer Tochter Susanne, die bei Lilys Eltern untergebracht war, zog Lily es vor, die meiste Zeit ihres Ehelebens im Haus der Eltern zu wohnen. Mit Lang im Jahre 1933 Berlin in Richtung Paris zu verlassen, war für sie ein willkommenes Abenteuer. Hans Latté kam etwas später nach und zunächst auch ihre Mutter und Tochter.

Für eine gebildete Frau wie Lily bedeuteten Exil und Emigration erst einmal die Möglichkeit, mit einem der berühmtesten Regisseure in den Hauptstädten Europas eine kosmopolitische Existenz zu führen. Von Paris aus fuhr sie Lang mit dem Wagen oft nach London und Brüssel, in den Süden Frankreichs und in die Schweiz. Die Schweiz wurde auch zur Heimat der Tochter, die mit Vettern und Cousinen im Haus der Schwester aufwuchs.

Lily assistierte Lang auf dem Set in Paris, aber oft reiste sie auch nach Deutschland, um beschlagnahmten Besitz frei zu bekommen oder um den Transport von Langs Kunstgegenständen zu organisieren, so eine Sammlung kostbarer Gläser, auf die sie nun in einer Vitrine zeigte.

Als Licht gemacht worden war, bemerkte ich die Holztöne und Schattierungen im Haus, Wandtäfelungen, Trennwände, Schalen, ein dekoratives Stück Treibholz auf dem Tisch, Scheite am Kamin und eine Anrichte, die massiv aussah, ohne schwer zu wirken. Das Licht erhellte nun auch die vielen Messing- und Goldgegenstände, die über das Zimmer verteilt waren und die Wände schmückten. Ich dachte eher an *Moonfleet* als an *Metropolis*.

Der Kamin kam mir bekannt vor. Ich erinnerte mich an ein Foto von Langs Arbeitszimmer, auf dem er und ein Stoffaffe mit einem offenen Buch in den Händen auf dem Ziegelvorsprung saßen. Auf dem Foto scheint sich Lang eher mit dem Affen über den Fotografen lustig zu machen, als mit dem Fotografen über den Affen. Ich wollte Lily nach dem Foto fragen, wir waren jedoch inzwischen in das Arbeitszimmer gegangen und so vergaß ich es. Der Affe tauchte einige Jahre später in einem Gespräch Lotte Eisners mit Martje Grohmann, das in Eisners Memoiren aufgenommen wurde, wieder auf: „M.G.: Ich habe mich beim Lesen seiner Korrespondenz gewundert, dass Fritz Lang immer von Peter grüßen lässt (...) bis ich einmal Howard Vernon fragte, ob mit Peter etwa Peter Bogdanovich gemeint sei, aber der lachte und erklärte mir Langs Liebe zu seinem Stoff-Schimpanse, den er von der einzigen Frau, die

er geliebt hat, bekommen hätte. L.E.: Ich habe bei Lang einmal ein Photo von seinem Haus in Dahlem gesehen, und da sah ich den Affen hinten auf dem Schreibtisch sitzen. Er war ein alter Freund. Fritz hat ihn mit ins Grab genommen.“<sup>16</sup>

## Der Schreibtisch

In Langs Arbeitszimmer in Bel Air stand ein gewaltiger Schreibtisch, bedeckt mit Papieren und Schreibutensilien, Gummibändern, Büroklammern und anderem Krimskrams. Eine der Schubladen stand halboffen und der Stuhl war abgerückt, als ob jemand soeben ins Badezimmer oder in die Küche gegangen wäre, um sich einen Drink zu mixen. Ich muss Ehrfurcht empfunden haben, denn ich begann zu flüstern – bis ich es bemerkte, mich zusammennahm und das Brecht-Gedicht an dem einzigen Stück Wand entdeckte, das nicht von

Lily Latta  
1501 Summitridge Drive  
Beverly Hills, California

August 30, 1959.

Mr. Ortoli  
Consulate General of France  
1919 Outpost Drive  
Hollywood, 28, California

Cher Monsieur Ortoli,

voici les deux copies de l'envoi pour la Cinémathèque Française. La copie qui est marquée doit être présentée à la personne qui fait la livraison au Consulat Général de France à New York. Aidez la bonté de l'envoyer à New York avec une explication.

L'envoi consiste de trois paquets et de seize boîtes - deux sont larges et lourdes, les autres pas plus que quinze livres chaque-une. Tout est numéroté et marqué "Pour la Cinémathèque Française, Paris". Le transport de Los Angeles à New York prend environ trois semaines.

Je vais suggérer à Mme Eisner de rembourser à Mr. Fritz Lang à Berlin la somme de 50 dollars pour les frais de transport et de l'emballage.

Agreez, cher monsieur, mes salutations sincères.

Lily Latta  
pour

Fritz Lang

Lily Latta an den französischen Generalkonsul Ortoli, 30. August 1959: Benachrichtigung über den Versand der zweiten umfangreichen Lieferung von Dokumenten aus dem Besitz Fritz Langs an die Cinémathèque Française. (Archiv Cinémathèque Française)

Büchern bedeckt war. Jemandem, der weder mit Stift und Papier noch mit der Schreibmaschine in Reichweite arbeitet, müsste das Zimmer chaotisch vorgekommen sein. Für mich war es wie eine Momentaufnahme geschäftiger Aktivität, die irgendwie eingefroren war. Das Gefühl der Abwesenheit überwältigte uns, und so als hätte sie meinen Gedanken erraten, setzte sich Lily an den Schreibtisch, und ließ die Hände dramatisch in den Schoß fallen.

Umgeben von Papieren, Ordnern, Briefen, bekritzelten Notizzetteln, wie kann man da Ordnung schaffen, wie soll man ein solches Erbe verwalten, wie entscheiden, was weggeworfen und was der Nachwelt gehört, wo beginnen und wozu?

Im Arbeitszimmer sah sie älter aus und hilflos, verglichen mit ihrer majestätischen Haltung im Wohnzimmer. Mir war, als spürte ich die Bitte nach Unterstützung, doch konnte ich ihren Blick nicht erwidern. Statt dessen fragte ich sie nach Theodor W. Adorno. In den Regalen hatte ich so ziemlich alle Schriften Adornos gesehen, die während seines Aufenthalts in Amerika veröffentlicht wurden, nebst einiger Nummern des *New Journal for Social Research*. Sie stand auf, ging zu dem schmalen Sofa hinüber, auf das wir uns setzten, und zeigte uns ein Gedicht, das Adorno auf deutsch geschrieben hatte. Die Freundschaft wurde von Lily und Gretl Adorno aufrecht erhalten: beide liebten Hunde und beide wussten, was es bedeutete, auf ‚old dogs‘ aufzupassen. Dieser Blick vom Schreibtisch aus hat mich lange verfolgt, auch in den Jahren danach: wenn es eine Einladung war, ihr meine Unterstützung bei der Durchsicht von Langs Papieren anzubieten, fürchtete ich doch den Widerstand, das Zögern und Misstrauen, mit dem sie mir entgegen würde. Wenn es aber nur ein Test war, ob wir es ernst meinten oder nur Trophäen nachjagten, dann schien es, als hätten wir ihn bestanden, da sie uns erneut einlud.

Beim zweiten Besuch einige Tage später sprach sie von Langs Enttäuschung über die Bücher, die man seinem Werk gewidmet hatte. Der Regisseur hatte immer geklagt, hintergangen worden zu sein, wenn er ein solches Buchprojekt unterstützt hatte. Sie ließ durchblicken, dass sie auch über Lotte Eisner nicht glücklich war, besonders während ihres Besuchs 1969. Was sie und Lang verstimmte, waren die nächtlichen Telefonate mit Langlois in Paris, vom Apparat des Gästezimmers.

Zu nichtig, um direkt erwähnt zu werden, schienen sich diese heimlichen Anrufe doch in Lilys Gedächtnis eingegraben zu haben und zweifellos waren sie symptomatisch für eine ganze Reihe anderer Irritationen zwischen den beiden Frauen. Denn auch Lotte Eisner war in ihren Memoiren von charakteristischer Schärfe was Lily betraf, bis hin zu der Feststellung, Lang hätte sich über ihre herrische Art beschwert: „Sie unterdrückte Fritz auf eine so feine Weise, dass ich es bis kurz vor seinem Tode gar nicht merkte, bis Lang mir einmal in verschwörerischem Ton zuflüsterte: ‚Du, ich muss Dir was von Lily Latté erzählen...‘ Aber er hat es nie getan, und ich habe ihn nicht dazu ge-

drängt.“<sup>17</sup> Die Sache mit den Telefonaten wird von Eisner indirekt bestätigt, wenn sie schreibt: „Fritz Lang [hat] stets Buch geführt über sein Tun und Lassen und auch seine Gäste gezwungen, jeden Anruf, jeden Besuch und jeden Ausgang schriftlich festzuhalten. Ich habe das, wenn ich bei ihm in Beverly Hills war, auch machen müssen, habe aber, unordentlich wie ich bin, die Notizbücher verloren oder weggeworfen; nur von Fritz Lang habe ich einen Briefblock aufbewahrt, auf dem er meinen Aufenthalt im März 1966 in seinem ‚Hügelhaus‘ skizziert hat. [Ein] trauriges Dokument (...).“<sup>18</sup>

Nebenbei sprach ich Lily auf Langs Tagebücher an. Sie reagierte offen, jedoch unerbittlich. Sie sollten verbrannt werden, unmittelbar nach ihrem Tod. Dan Seymour habe ausdrückliche Instruktionen, und er habe ihr hoch und heilig versichert, sein Versprechen zu halten. Die Geschäftsberichte von ‚Diana Productions‘, Fritz Langs und Walter Wangers vom Pech verfolgte Produktionsfirma, sollten noch zu ihren Lebzeiten vernichtet werden, sobald sie sich etwas besser fühlte und etwas mehr Zeit hätte. Nicht ohne eine Spur Sadismus führte sie mich sogar in den Keller und zeigte mir den Ofen (nicht aber die Akten).

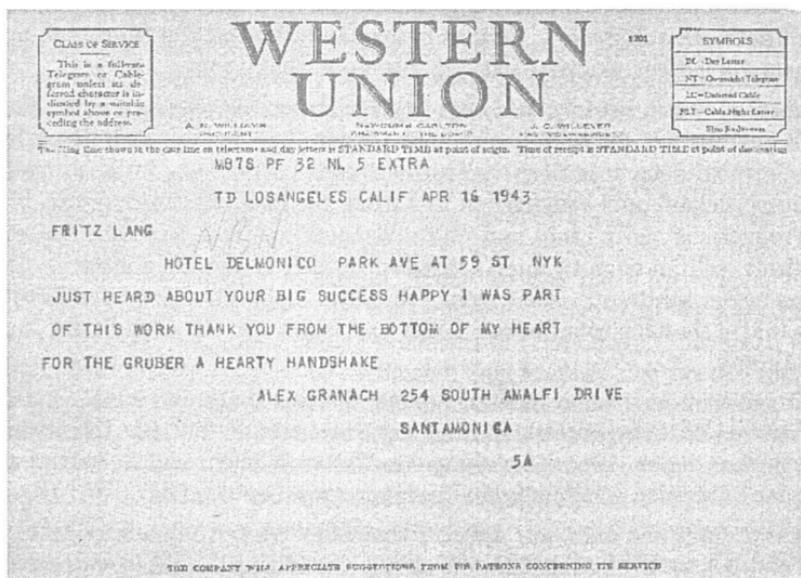
Wir sprachen über seine anderen Papiere, die laut Langs und ihres eigenen Testaments der Universitätsbibliothek der University of Southern California versprochen waren. Langs Sammlung von Westernbüchern und Andenken war von der University of Wyoming in Cheyenne erworben worden.

Sie war drauf und dran, mir mehr zu erzählen, von den Zahnarztrechnungen und den anderen Ausgaben, die sie vor das Dilemma stellten, was zu verkaufen und was wegzugeben wäre. Die Universitäten schienen das nötige Geld zu haben, wollten die Objekte und Dokumente aber trotzdem umsonst, und sie misstraute den Beweggründen der Universitätsprofessoren.

An einem Punkt, an dem sie meine Meinung über ein paar Leute, die sie angesprochen hatten, hören wollte, zögerte sie: aus Takt nahm ich an, aber auch, weil sie sich keine Blöße geben wollte. Schließlich war auch ich einer von der Sorte, und sie wusste, ich würde bald wieder nach England zurückkehren und nicht zur Stelle sein, sollte sie mich wirklich einmal brauchen. Damit hatte sie leider recht, denn sie starb im Jahr darauf, am 24. November 1984, von allen mehr oder weniger verlassen.

Wir sprachen über die wenigen Freunde, die nach Langs Tod ihr gegenüber loyal geblieben waren. Es stellte sich heraus, dass mehrere von ihnen Schauspieler waren und kleinere Rollen in Langs Filmen gespielt hatten, wie Howard Vernon und Dan Seymour. Jemand aus der ersten Exilzeit, an den sie sich mit besonderer Zuneigung erinnerte, war Alexander Granach, in den zwanziger Jahren Schauspieler bei Max Reinhardt (und ein Bekannter von Brecht, da er in der Erstinszenierung von „Mann ist Mann“ zusammen mit Peter Lorre auf der Bühne gestanden hatte). Granach war der unvergessliche Renfield in Murnaus *Nosferatu*, für Lang spielte er den Inspektor Gruber in

*Hangmen Also Die*. Es folgte eine angeregte Korrespondenz, die bis zu Granachs Tod im März 1945 andauerte. Lang schrieb ihm einen Nachruf, in dem er nicht nur den Schauspieler und Freund würdigte, sondern auch den politisch engagierten Antifaschisten, der sich seinen Unterhalt verdiente, indem er „die Show als Gestapo-Kommissar stahl“.<sup>19</sup>



Alexander Granach an Fritz Lang, 16. April 1943: Gratulationstelegramm nach dem erfolgreichen Kinostart von *Hangman Also Die* in den USA. (Sammlung Thomas Elsaesser)

## Gute Fee oder Engel mit dem Flammenschwert?

Noch ein weiteres Mal fuhr ich den Summit Ridge Drive hinauf, um mich, so dachte ich zumindest, nur für eine kurze Zeit von ihr zu verabschieden. Lily Latté bedeutete mir, ihr in Langs Büro zu folgen. Sie öffnete eine Schublade des Schreibtischs, in der verschiedene Mappen alphabetisch eingeordnet waren. Sie richtete sich wieder auf. Offensichtlich hatte sie beschlossen, die gute Fee zu spielen: ‚Sie können sich drei Mappen aussuchen und behalten, was immer Sie möchten.‘

Amüsiert, aber auch erfreut, entschied ich mich, das Spiel mitzuspielen.

Ich setzte mich in den Stuhl und fing bei ‚A‘ an und fand eine ‚Unabhängigkeitserklärung‘, von Joshua J. Jefferson unterzeichnet, auf Pergamentpapier und mit einem roten Band zusammengebunden. In diesem Dokument hält die Gattung der Hunde bestimmte Wahrheiten für „unmittelbar einsichtig“ und erklärt, dass unter den unverbrüchlichen Rechten aller Hunde „außer Essen, Trinken und Schlafen [auch] Schnüffeln, vom rechten Wege abir-

ren, Bellen, Beißen, Beine Heben, törichtes Spiel und ein vernünftiges Maß an allgemeiner Zerstörung sich befinden“. Der menschliche Verfasser dieses Dokuments ist niemand anderer als T. W. Adorno, das Dokument selbst gerichtet an Fritz Lang, „einem, dessen Mitgefühl mit allen leidenden Kreaturen so unbestritten ist, wie seine tiefe und einsichtsvolle Kenntnis der Humanität der Hunde. Diese Erklärung wurde niedergelegt in Los Angeles, Kalifornien, am fünften Tag des Monats Dezember im Jahre des Herrn eintausend neunhundert und sechsundvierzig“ – Langs 55. Geburtstag.

Das zweite Dokumenten-Los, das ich zog, war von Bert Brecht: das zweiseitige Original-Treatment zu *Hangmen Also Die*, in Brechts charakteristischem Schriftbild der Kleinbuchstaben. Einige Jahre später gab ich diesen mittlerweile vieldiskutierten Text an John Willett weiter.

Als Lily bemerkt hatte, dass ich meine drei Wünsche fast schon bei den ersten beiden Buchstaben des Alphabets gemacht hatte, schlug sie vor, die Reihenfolge umzukehren und ans Ende zu springen: in der XYZ-Mappe war überhaupt nichts – obwohl ich halb erwartet hatte, einen Briefwechsel zwischen Lang und Darryl F. Zanuck zu finden –, und so nahm ich mir ‚W‘ vor – um sofort auf ein internes Studio-Memo von Paramount an seine Regisseure zu stoßen, datiert 1938 und Bezug nehmend auf einen jungen Mann namens Orson Welles. Dort war folgendes zu lesen: „Welles is a husky fellow of 23, a little on the pudgy side, but with quite good height. I believe he would photograph not unattractively. His best features are his eyes, which are deep-set and quite striking. His worst features are his mouth and chin. His mouth is bowed like a child's and gives a somewhat effeminate appearance, although I understand he is thoroughly masculine, in fact, has a deep, resounding voice. His chin is too round and undeveloped, although not receding.“

Lang-Adorno-Brecht-Welles: gibt es da eine Verbindung außer der Kontiguität des Alphabets, dem Zufall der Wahl und der gutmütigen Kaprice Lily Latés?

Ich neige dazu, darin die Hand des Schicksals zu sehen, über die vielen Spielarten der tragischen und komischen Ironien hinaus, die diese Emigranten oder Selbst-Exilierte verbinden.

Die Missverständnisse zwischen Lang und Brecht betreffs *Hangmen Also Die* sind kaum weniger tragikomisch als der plötzliche Einblick, den das Paramount-Memo in das Bild gewährt, das Hollywood vor *Citizen Kane* von Orson Welles hatte, im Gegensatz zu Welles' Bild von Hollywood nach dem (Miss-)Erfolg von *Citizen Kane*: geht nicht im nachhinein die Ironie in beide Richtungen, genauso wie in Adornos Untersuchung des ‚autoritären Charakters‘ in der Weimarer Republik, die ihn so hellseherisch machte, als es darum ging, die ‚Kulturindustrie‘ in den USA zu analysieren?

Auch eine andere Verbindung zwischen den Vieren könnte weiter ausgeführt werden: verwoben zwischen diese Namen (und wofür ihr Werk steht) ist

vor allem ein Interesse an historischen Protagonisten als Bilder und Gesichter der Zeit. Oder anders ausgedrückt, eine Ambivalenz gegenüber der Geschichtsphilosophie der ‚großen Männer‘ und deren Aporien: die Massen, das Proletariat auf der einen, die Demagogen und Manipulatoren auf der anderen Seite. Dr. Mabuse, Galileo, Citizen Kane, Mr. Arkadin: Porträts der Macht, allerdings einer äußerst eigenartigen, zugleich individuellen und unpersönlichen Macht, eher im Sinne dessen zu verstehen, was Adorno die ‚Charakter-Maske‘ des aufkommenden Kapitalismus nannte, der Charisma braucht als Hohlform medialer Machtausübung im politischen wie ökonomischen Bereich, unterstützt von der Kulturindustrie.

Vielleicht findet Langs Zurückhaltung im Persönlichen, und die Bemühungen, es seinen Biographen nicht gerade leicht zu machen, in diesem Komplex von Assoziationen und Verweisen eine erste Erklärung.

Sich Lang zu nähern bedeutet unweigerlich, sich auch für Umwege offen zu halten: zum Entziffern seiner Lebensgeschichte bedarf es einer Hermeneutik, die ebenso scharfsinnig wie vorsichtig sein muss, wie es auch die Interpretation seiner Filme verlangt. Wenn Lang als ‚Autor‘ dem cinephilen Auge ein formal in sich geschlossenes Werk präsentiert, dabei aber das Inkognito seiner Person kaum lüftet, dann ist diese Geschlossenheit nicht von der Seite der Biographie her zugänglich, sondern eher bestimmt von einer gewissen Sicht auf die Geschichte und die Motive menschlichen Handelns. Dies war die Erkenntnis, zu der mich Lily Latté, indirekt und doch mit Nachdruck, geführt hat. Die Begegnung mit ihr, und durch sie mit diesen anderen, gleicht somit einem doppelten Umweg auf der Spurensuche zu Lang. Lily erwies dem Regisseur einen guten Dienst, und die ältere Dame mit dem aufrechten Gang, die uns im ‚Hügelhaus‘ begrüßte, war nicht nur Langs Witwe, loyal bis in ihr Grab. Sie war auch der Engel, der mit dem Flammenschwert den Weg versperrte, bis er meine Papiere geprüft und für gültig befunden hatte. Wer weiß, was Lang gemeint hat, als er sagte „die Toten verlassen uns nie“: Ich denke dabei vor allem an sie – Lily Latté, eine Figur aus *Liliom*, mehr Vermittlerin des Himmels als Nachlassverwalterin auf Erden, und selbst beim Tilgen und Vernichten noch zu gleichen Teilen Hüterin des Geheimnisses und Helferin der Filmgeschichte des Exils. Denn vieles wissen wir inzwischen; der Rest ist Schweigen und List.

---

<sup>1</sup> Eine kürzere Fassung dieses Texts ist erstmals auf französisch und italienisch erschienen in: Paolo Bertetto und Bernard Eisenschitz (Hg.): Fritz Lang. La mise en scène / La messa in scena. Paris / Turin: Cinémathèque Française / Museo Nazionale del Cinema / Filmoteca Generalitat Valenciana 1993. Aus dem Englischen übersetzt von Michael Wedel.

<sup>2</sup> Zu den frühesten umfassenden Studien und Dokumentationen zu Lang gehören Alfred Eibel: Fritz Lang. Paris: Présence du cinéma 1964; Peter Bogdanovich: Fritz Lang in America. London: Studio Vista 1967; und Paul Jensen: The Films of Fritz Lang. London: Zwemmer 1969.

- <sup>3</sup> Mary Blume: Fritz Lang Visits His Children. In: International Herald Tribune, 10.4.1969.
- <sup>4</sup> Lotte Eisner: Fritz Lang. London: Secker & Warburg 1976, S.8.
- <sup>5</sup> Georges Sturm: Fritz Lang. Films/Texts/Références. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1990; Cornelius Schnauber: Fritz Lang in Hollywood. Wien: Europa Verlag, 1986; Patrick McGilligan: Fritz Lang. The Nature of the Beast. New York: St Martin's Press 1997; Tom Gunning: The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity. London: BFI Publishing, 2000.
- <sup>6</sup> Gunning, a.a.O. (wie Anm. 5), S.479.
- <sup>7</sup> Leo Braudy: Entretien avec Virginia Gilmore. In: Positif, Paris, Nr. 365-366, August 1991. Für den Hinweis danke ich Alexander Sesonske.
- <sup>8</sup> Zur List des Zeigens als Verbergen bei Lang vgl. das Kapitel ‚Fritz Langs Fallen für Geist und Auge: Dr. Mabuse, der Spieler – und andere Verkleidungskünstler‘ in meinem Buch: Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig. Aus dem Englischen von Michael Wedel. Berlin: Vorwerk 8 1999, S.97-136.
- <sup>9</sup> Zur Lage des Nachlasses vgl. Schnauber, a.a.O., S. 176-185; McGilligan, a.a.O., S.505-535; sowie Werner Sudendorf: „Mein Leben geht niemanden etwas an“: The Fritz Lang Personal Papers. In: FilmGeschichte, Nr. 11/12 (Mai 1998), S.7-8.
- <sup>10</sup> Bertetto, Eisenschitz, a.a.O. (wie Anm. 1)
- <sup>11</sup> Bertolt Brecht: Arbeitsjournal. Erster Band 1938 bis 1942. Hg. von Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S.233.
- <sup>12</sup> Ebd.: „gab fritz lang einen glücksgott mit epigramm: ich bin der glücksgott, sammelnd um mich ketzer / auf glück bedacht in diesem jammertal. / bin agitator, schmutzaufwirbler, hetzer / und hiemit – macht die tür zu – illegal.“
- <sup>13</sup> James K. Lyon: Bertolt Brecht in America. Princeton: Princeton University Press 1980, S.58-71.
- <sup>14</sup> Klaus Eder und Alexander Kluge: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. München: Hanser 1980, S.31: „Lang schickte seine Mitarbeiterin und Lebensgefährtin Lilly [sic] Latté nach München und ließ sie mit den Filmemachern diskutieren“.
- <sup>15</sup> Lang heiratete Lily Latté kurz vor seinem Tode. Ohne seine Ehefrau zu sein, wäre sie weder krankenversichert gewesen, noch hätte sie Anspruch auf Langs (sehr bescheidene) Rente gehabt.
- <sup>16</sup> Lotte Eisner (mit Martje Grohmann): Ich hatte einst ein schönes Vaterland. Memoiren. Heidelberg: Wunderhorn 1985, S.286.
- <sup>17</sup> Ebd., S.116.
- <sup>18</sup> Ebd., S.114.
- <sup>19</sup> „Aber dann spieltest Du in einem Film der ‚Hangman also die‘ hieß den Kommissar Gruber, der sehr viel zu sprechen hatte und Du stelltest eine Nazi-Bestie auf die Beine die uns erschauern machte. Und wieder sagte die Industrie: ‚Granach as Gestapo commissar Gruber stole the Show!‘“ Fritz Lang: Nachruf Alexander Granach, 17. März 1945 [zweiseitiges Typoskript]. In: Bertetto, Eisenschitz, a.a.O. (wie Anm. 1), S.192.

# Flüchtlingsgespräche

## Die Briefe von Fritz Lang an Eleanor Rosé<sup>1</sup>

von Bernard Eisenschitz

Die Bibliothèque du Film (BiFi) hat, mit finanziellen Mitteln des Centre National de la Cinématographie (CNC), die von Fritz Lang an Eleanor Rosé adressierte Korrespondenz erworben.

Es handelt sich um ein Konvolut von 219 Dokumenten, von denen 205 Briefe und Postkarten von Lang selbst stammen und zwischen 1933 und 1976 geschrieben wurden.

Die Briefe von Eleanor Rosé an Lang befinden sich in der Lang-Sammlung des Filmmuseums Berlin – Deutsche Kinemathek.

Man kennt den Briefeschreiber Lang aus verschiedenen kleineren Beständen: den Briefen an Lotte H. Eisner und die Cinémathèque Française (insgesamt 33 von ihm selbst), der Korrespondenz von Lang und Thea von Harbou mit Norbert Jacques, dem Verfasser des „Dr. Mabuse“ (26 Briefe, davon 8 von Lang), einem langen Antwortschreiben aus dem Jahre 1939 an Grete Jacques, die Frau von Norbert Jacques, sowie den Auszügen, die in den Büchern von Lotte H. Eisner und Cornelius Schnauber zitiert werden.<sup>2</sup> Die „Sammlung Eleanor Rosé“ ist demgegenüber von außerordentlicher Reichhaltigkeit.

Eleanor Rosé ist den Büchern über Lang – die den Wunsch des Regisseurs respektieren, nur in seiner Arbeit zu existieren – ebenso unbekannt wie einer jüngst erschienen Sensations-Biografie, die überhaupt keine Achtung vor ihrem Gegenstand hat und deren Verfasser Lang offensichtlich verabscheut.<sup>3</sup>

Rosé begegnete Lang bereits vor dem Ersten Weltkrieg in München. (Brief vom 19. Februar 1945) Er erinnert in diesem Zusammenhang an „the days in the Tee Stube under the Arcades near the Opera House.“ (6. Dezember 1947)

Beide verband eine Beziehung, die stark genug war, um durch die Jahre des Exils bis zum Tod des Regisseurs zu dauern. Um die Enge des Verhältnisses anekdotisch zu erhellen, mag es genügen darauf hinzuweisen, dass er sie Cleopatra nennt und mit Cäsar zeichnet, später liest man jeweils nur noch die Kürzel C. und C. (als er sich einmal verschreibt und mit F.L. paraphiert, entschuldigt er sich dafür). Der imperiale Beiname ist nicht zufällig – Wien „turned out to be too small for the young Caesar“ (8. Oktober 1948) –, an gleicher Stelle schreibt sich Lang den Spitznamen zu, den die Wiener ihrem Kaiser gegeben hatten: „der alte Herr“.

Zum Zeitpunkt des ersten Briefes hatte Eleanor Rosé wie Lang soeben Deutschland verlassen und lebte mit ihrer Mutter, die ebenfalls Eleanor hieß, in Südfrankreich. Sie nimmt an der französischen Widerstandsbewegung teil. Nach dem Tod ihrer Mutter lässt sie sich 1948 in England nieder. Eine Toch-

ter, ebenfalls Eleanor („Eleanor III“), wird in den Briefen regelmäßig erwähnt. Der Autor von *Der müde Tod* spricht seine Briefpartnerin in einem herzlichen, liebevollen, nicht selten mitfühlenden Ton an, wie in seinem allerletzten Brief wenige Monate vor seinem Tod: „As usual, our two last letters have crossed each other. (...) To think that two people who have a fondness for each other feel at the same time though separated by about 5000 miles that they have to write each other... – one of the mysteries of the world!“ (21.-29. Januar 1976)

Bei der Lektüre der Briefe kann zunächst der Eindruck entstehen, in die Intimsphäre einer Person einzudringen, die das nicht wünscht.

Es ist bekannt, dass Lang seiner Partnerin Lily Latté befohlen hat, alle seine persönlichen Dokumente nach seinem Tod zu zerstören – eine Aufgabe, der sie nur zum Teil nachkam (die persönlichen Papiere wurden bei Dan Seymour zwischengelagert und kürzlich vom Filmmuseum Berlin / Deutsche Kinemathek angekauft; sie versprechen, die Entdeckung der dem Regisseur gewidmeten Ausstellung zur Retrospektive der Berliner Filmfestspiele 2001 zu werden). Lang wollte alle Hinweise auf sein Privatleben auslöschen, war er doch der Meinung: wenn etwas von ihm die Zeit überdauern sollte, dann einzig und allein seine Arbeit als Regisseur.

Langs Ansicht über Biographien ist in einer Bemerkung versteckt, mit der er seine Briefpartnerin bittet, ihre Tochter von ihm zu grüßen: „Tell her some nice lies about me“ (19. Februar 1945) – eine Sentenz oder Moral, die aus *Moonfleet* stammen könnte. Lang hat wenig Achtung vor einzelnen Personen, für ihn zählen die Spuren ihres Lebensweges. Er bleibt damit der perfekte Wiener (wie auch in der charmanten Balance seiner Formulierungen, aus denen man dessen berühmten Akzent heraus zu hören glaubt). Die biographische Untersuchung, wenn sie auch von der Formel der heute dominierenden amerikanischen Biographik entwertet wurde, kann durchaus einen ergiebigen Zugang zum Werk erlauben. Im Fall Langs haben dies – neben der offiziellen Version von Lotte H. Eisner und zahlreichen anderen Analysen<sup>4</sup> – die Arbeiten von Georges Sturm bewiesen.<sup>5</sup>

Was die Briefe an Eleanor Rosé zu einer wertvollen Offenbarung des Künstlers Lang werden lässt, ist dessen sich unermüdlich manifestierendes Bedürfnis, klarzustellen, wer er ist und was er tut: warum er lebt und arbeitet. Er ist fest entschlossen, sich seiner selbst und anderen mit einer absoluten Ehrlichkeit zu erklären (was eine gewisse Koketterie nicht ausschließt). Da die Briefe nur für seine Brieffreundin gedacht sind, widerlegen sie spielend all jene, die dazu neigen, seine Koketterie für Heuchelei oder seine Offenheit für eine Pose zu halten.

Ein Kommentator hat einmal versucht darzulegen, dass Lang kein großer Denker gewesen sei. Ein Unterfangen, das von vornherein töricht und dem eigentlichen Thema völlig äußerlich ist: was die Filme denken, hat – nach ei-

ner Formulierung von Jacques Aumont – nichts mit der Philosophie der Philosophen zu tun. Lang, der gestand, Heidegger „nur oberflächlich“ zu kennen (17. März 1963), weist dies allerdings zurück, nachdem er T. W. Adorno die Frage „Was hat die Philosophie zum Glück der Menschheit beigetragen“ gestellt und darauf folgende Antwort erhalten hatte: „Das ist nicht die Aufgabe der Philosophie.“ (20. April 1970)

In dieser Art zu fragen, aus redlicher Intellektualität heraus, jedoch an die Grundfragen der Weltweisheit rührend, kann man nach einem Schlüssel zum Wesen seiner Arbeit suchen. Es gibt keinen Grund, die Definitionen, die er sich selbst gibt, für bare Münze zu nehmen, jedoch verleihen das jeweilige Datum und die Intimität des Gedankenaustauschs bestimmten Aussagen weit- aus mehr Gewicht als jenen weniger glaubwürdigen, die an professionelle Interviewer gerichtet waren (aus letzteren spricht vielmehr, wie sehr das Geben von Interviews Lang mit den Jahren körperlich ermüdet hat, wie umgekehrt gewisse Begegnungen auf ihn aber auch eine stimulierende Wirkung haben konnten).

Der Briefwechsel erstreckt sich über drei quantitativ sehr unterschiedliche Zeitspannen: drei Briefe zwischen 1933 und 1938, acht zwischen 1945 und 1948, die übrigen aus der Zeit nach 1961.

Da es sich um einen freundschaftlichen Dialog handelt, bleibt die Arbeit an den Filmen (das einzige, was Langs Urteil nach unbedingt überleben sollte) im Hintergrund.

Natürlich beinhalten die Briefe einige Einzelheiten, die den Biographen bisher entgangen sind. Es finden sich gelegentlich Hinweise auf wichtige Entscheidungen: „Einmal werde ich Dir erzählen, wie ich gefordert habe, dass mein Leben rasen soll, um sich zu erfüllen.“ (2. Februar 1934)

Es ist keineswegs von geringer Bedeutung festzustellen, dass Lang aus der katholischen Kirche um 1920 ausgetreten ist (auch wenn diese Bemerkung damit abgeschwächt wird, dass er die deutsche Kirchensteuer nicht mehr bezahlen wollte. [25. Juli 1938]); ebenso, dass er freiwillig Deutscher geworden ist – meines Wissens nach der einzige ausdrückliche Hinweis auf seine Einbürgerung nach dem Ersten Weltkrieg und dreizehn Jahre vor 1933. (8. Oktober 1933) Die ersten beiden Briefe fallen mit den Dreharbeiten zu *Liliom* und deren Abschluss zusammen. Sie erlauben somit eine genauere Datierung der Entstehung des Films. Wie Pierre Billard bereits bei seinen Recherchen über René Clair angenommen hatte, muss man die Dreharbeiten ungefähr um zwei Monate vordatieren. Sie wurden nicht im Dezember 1933 begonnen, sondern waren vielmehr zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossen („Gegen 10-15 Dezember ist die ärgste Arbeit vorbei“, 14. November 1933).

Die Briefe zwischen 1945 und 1948 müssen zwischen den Zeilen gelesen werden und setzen voraus, dass man Langs damalige Lebensumstände kennt,

die er „a rather turbulent time – privately, in business, and otherwise“ nennt. (6. Dezember 1944)

Noch bedeutsamer sind die Briefe aus den Jahren 1961 bis 1963, die sich mit denen vergleichen lassen, die er an die Cinémathèque Française geschrieben hat, und die nützliche Hinweise über die Phase seiner letzten großen Projekte geben – eine Zeit, in der Lang ständig auf Reisen durch Europa und nach Amerika war sowie mindestens einmal nach Indien fuhr. „Mir steht also wieder das verfluchte Packen vor, das mich wie ein Alptraum verfolgt.“ (25. April 1963) Die Chronologie des Lebens eines Fremden, der von Hotel zu Hotel zieht, wie sie Claudia Dillmann für die unmittelbar vorhergehende Periode tabellarisch zusammengestellt hat, erhält somit einen Sinn.<sup>6</sup>

Die Dreharbeiten zu *Le Mépris* stehen parenthetisch inmitten der „anstrengend[en]“ Arbeit in München an einem deutschen Projekt („...und morgen Mord!“), dessen Scheitern im Anschluss an, wie er sich ausdrückte, „das Bardot-Abenteuer“ (25. April 1963) einen Bluterguss im Auge des Regisseurs hervorrief (27. Juni 1963) und für ihn das Ende seiner Karriere markierte (trotz zweier späterer Arbeitsmöglichkeiten, die er mit den größten Vorbehalten ankündigte). Die Unterschiede zwischen den verschiedenen Filmentwürfen dieser Jahre lassen sich so besser einschätzen, indem man die wirklichen Filmprojekte von einfachen Stories unterscheidet, die eher symptomatischen Wert haben.

Ab dem dritten Brief antwortet der Filmemacher auf die Kritik am Ende von *Fury* und reflektiert seine neue Situation als Studio-Regisseur. „Ich habe gelernt, dass man Konzessionen machen muss. (...) Ich meine es in dem Sinne, wie ein Arzt eine[m] Schwerkranken, der sich in einer Krisis befindet, nicht die Wahrheit sagt, um ihn nicht zu entmutigen, sondern ihn bewusst über seinen Zustand täuscht, um seine Lebens- und Aufbauenergie nicht zu schwächen. Bei den Filmen, die ich mache, mache ich bewusst Konzessionen in diesem Sinne, weil ich Filme für ein Millionen-Publikum mache, und wenn ich will, dass verschiedene Dinge in meinen Filmen diskutiert werden sollen, dann muss ich schmackhaft servieren.“ (25. Juli 1938)

Weit davon entfernt, sich rechtfertigen zu wollen, kann er zu dieser Zeit seine Karriere als einen Erfolg einschätzen („Professionally, I have nothing to complain about“, 12. November 1945) und sogar – noch dazu mitten in seinem Kampf gegen die Zensurbehörden – feststellen, dass *Scarlet Street* „(my American soul is speaking) (...) makes a lot of money.“ (27. August 1946) Deswegen weist er jede Etikettierung eines inspirierten Künstlers zurück: „My darling, there’s no genius in me. It is just that the honest work of a man is taken by other people under more than friendly consideration.“ (6. Juli 1946)

Das wichtigste für ihn ist, dass seine Filme einen Nutzen haben: was er zuerst, aber nicht nur, in seinem Beitrag zur anti-nationalsozialistischen Be-

wusstseinsbildung fand. (19. Februar 1945) „My task would only be that of a small cog on the smallest wheel that would help to turn bigger wheels in that tremendous mechanism of this ungodly world of ours.“ (27. August 1946)

Bis zuletzt fühlt sich Fritz Lang zutiefst in sein Jahrhundert verstrickt: „I have the same hatreds and I see many things going on which I don't like at all“, schreibt er zu Beginn des Kalten Krieges. (6. Dezember 1947) Seine Ansichten bleiben im übrigen sehr allgemein, etwa wenn der Tag des Kennedy-Attentats ihn ausgesprochen schockiert und eine rapide Verschlechterung seines Sehvermögens nach sich zieht: „Kennedy war ein Kämpfer für viele Dinge, für die ich selbst mein ganzes Leben gekämpft habe, für Freiheit, Toleranz, Frieden und guten Willen.“ (22. November 1963)

Der klassische Humanist verwandelt sich jedoch in einen Rebellen, wenn er konstatiert, sein enger Freund Theodor W. Adorno hätte nicht verstanden, „dass seine Studenten das taten, was er sie die letzten 20 Jahren [sic] gelehrt hat, nämlich zu rebellieren.“ In ihren letzten Zusammenkünften hatte Lang versucht, den Philosophen davon zu überzeugen, dass die Jugend mit allen sexuellen Tabus aufgeräumt hätte; doch, wie er mit bewundernswerter Unbefangenheit schreibt, „irgendwo kann man wohl Menschen, die sehr eitel sind, von nichts überzeugen.“ (5. September 1969)

Man sinnt über diese Flüchtlingsgespräche nach, und das kraftvollste Bild, das dieser Briefwechsel hinterlässt, ist zweifellos das der Entwurzelung, dieses vorrangigen Phänomens des 20. Jahrhunderts, dessen Schauspieler, Zeuge und Emblem Lang an erster Stelle war. Als ständig unzufriedener Skeptiker und Wiener Verführer vermag er weder die Wunden, die ihm das Exil 1933 zugefügt hat, zu schließen, noch kann er zugeben, dass er in seiner neuen Heimat ein Gastland, in Hollywood einen friedlichen Zufluchtsort gefunden hat. Seine giftigen Kommentare über die Filmstadt – „a town where youth is very much overrated and old age is feared like nothing in this world“, schreibt er am Tag nach seinem 75. Geburtstag – ähneln jenen von Raymond Chandler, denen sie in ihrer Autorität und Schärfe durchaus vergleichbar sind.

Die acht Briefe der Jahre 1945 bis 1948 sind auf Englisch geschrieben (die meisten von ihnen auf dem Briefpapier seiner Firma Diana Productions). Lang versucht also zu dieser Zeit, sich von der deutschen Sprache zu lösen, die seiner Meinung nach von den Nazis zerstört wurde, und er weigert sich, mit Schauspielern wie Lilli Palmer während der Dreharbeiten zu *Cloak and Dagger* zu sprechen.

Seine Abscheu vor Deutschland geht merkwürdigerweise Hand in Hand mit einem gewissen Zugehörigkeitsgefühl: „If I ever was proud of being an Austrian and not a German it was in the last years“, schreibt mit einiger Ironie, einige Zeilen weiter allerdings fügt er hinzu, dass er, nunmehr amerikanischer Staatsbürger, versuchen würde, „to forget that I belong to a race which

brought so much misfortune upon this earth of ours.“ (19. Februar 1945) Seine Rückkehr nach Deutschland verläuft nicht viel glücklicher, mit ihren vielen nicht gehaltenen Versprechungen und abgebrochenen Projekten. Aber in den wenigen klaren Momenten der letzten Monate seines Lebens schreibt Fritz Lang, dass er wieder und wieder zu deutschen Gedichten wie der Ballade vom König von Thule in Goethes „Faust“ und Ludwig Uhlands „Bertram von Born“ zurückkehrt. (8. Januar 1976)

Ohne Zweifel verfügt also auch Lang, wie er am Ende von *Le Mépris* sagt, über „den ersten Blick, den der heimkehrende Odysseus auf sein Vaterland wirft.“

---

<sup>1</sup> Dieser Text erschien erstmals am 21. November 2000 unter dem Titel „Dialogues d'exilés. Les lettres de Fritz Lang à Eleanor Rosé“ in *Ciné-regards*, dem Filmmagazin der Internetseite der Bibliothèque du Film (<http://www.bifi.fr>). Aus dem Französischen von Milena Gregor und Michael Wedel (mit Dank an Georges Sturm und Ulrich Gregor).

<sup>2</sup> Die Briefe an Lotte H. Eisner und die *Cinémathèque Française* (Original und Fotokopie) werden im BiFi aufbewahrt; ein von Isabelle Delsus erstelltes Verzeichnis dieses Bestandes ist veröffentlicht in Paolo Bertetto und Bernard Eisenschitz (Hg.): *Fritz Lang. La mise en scène / La messa in scena*. Paris / Turin: *Cinémathèque Française / Museo nazionale del cinema / Filmoteca Generalitat Valenciana* 1993, S.481-492. Die Korrespondenz Jacques-von Harbou-Lang liegt, eingeleitet von Günter Scholdt, vor in Michael Farin und Günter Scholdt (Hg.): *Dr. Mabuse. Medium des Bösen*, Bd. 3. Hamburg: Rogner & Bernhard 1994, S.217-256. Die beiden Briefe von und an Grete Jacques sind abgedruckt in *FilmGeschichte*, Nr. 11/12, Mai 1998, S.9-12. Zitate aus im Original bislang nicht wieder aufgefundenen Briefen an Lotte H. Eisner finden sich in Eisers Buch über Fritz Lang (London: Secker & Warburg 1976) sowie in Cornelius Schnauber: *Fritz Lang in Hollywood* (Wien, München, Zürich: Europa Verlag 1986).

<sup>3</sup> Patrick McGilligan: *Fritz Lang. The Nature of the Beast*. New York: St. Martin's Press 1997.

<sup>4</sup> Zuletzt die beachtliche Arbeit von Tom Gunning: *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. London: BFI Publishing 2000.

<sup>5</sup> Vgl. Georges Sturm: *Fritz Lang, une ascendance viennoise*. In: *Cinémathèque*, Nr. 5, Herbst 1994; sowie ders.: *Die Circe, der Pfau und das Halbblut. Die Filme von Fritz Lang 1916-1921*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2001.

<sup>6</sup> Claudia Dillmann: *Treffpunkt Berlin. Artur Brauners Zusammenarbeit mit Emigranten*. In: *Filmexil*, Nr. 3, 1993, S.18.

## **Pauschaler Propaganda-Verdacht?**

**Die Tagung „Triumph der Bilder“, Berlin, 1. und 2. 12. 2000**

**von Patrick Vonderau**

Rund 140 Teilnehmer zählte die Fachtagung, die im Rahmen des von Peter Zimmermann (Stuttgart), Martin Loiperdinger (Trier) und Klaus Kreimeier (Siegen) geleiteten DFG-Forschungsprojekts „Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland, 1895-1945“ ausgerichtet wurde [siehe FILMBLATT 13, S.57]. Im Mittelpunkt der Veranstaltung stand die Frage nach den nationalen Spezifika des deutschen Kulturfilms. Zwei Vorannahmen orientierten dabei das Erkenntnisinteresse der Organisatoren. Zum einen die These, der deutsche Kulturfilm sei „weit stärker als bisher angenommen internationalen Genrekonventionen und Filmstilen“ verpflichtet. Zum anderen die Überzeugung, er habe bereits in der Weimarer Republik dazu gedient, „neben Sachwissen auch mentale und ideologische Dispositionen [zu] vermitteln, auf denen dann die faschistischen Verführungsstrategien aufbauen konnten.“ (Programmblatt) Peter Zimmermann bezeichnete diese Annahmen in seinem Vortrag zum „Kulturfilm im Dritten Reich“ und sich daran anschließenden Diskussionsbeiträgen auch als Ausgangspunkte des Forschungsvorhabens. Der Leiter des Gesamtprojekts identifizierte den deutschen Kulturfilm als einen historischen „Sonderweg“ des internationalen Dokumentarfilmschaffens, der stilistisch und ideologisch schon in der Weimarer Zeit etabliert gewesen sei.

Dieser vorgegebene Deutungsrahmen vermochte indes weder der Thematik der Tagung noch der Vielfalt der vertretenen Arbeitsansätze und -interessen ganz gerecht zu werden. Zunächst mangelte es an einer einvernehmlichen Bestimmung des „Kulturfilms“, die sich der Frage seines ‚spezifisch deutschen‘ Charakters auch stärker über den Verweis auf seine zeitgenössische Konzeption geöffnet hätte. Weniger als der dokumentarische Bezug auf soziale Realität scheint zumal in den zwanziger Jahren dabei der Bezug auf ‚Kultur‘ im Sinne eines nationalkulturellen Themen-, Werte- und Motivfeldes gattungskonstituierend gewesen zu sein – Märchenfilme galten bekanntlich als wichtiges Subgenre. Klaus Kreimeier verwies in seinem Vortrag zum „Kulturfilm in der Weimarer Republik“ auf den Zusammenhang von Spiel- und Kulturfilm, aber auch auf den von Filmproduktion und dem ‚Modernisierungsprojekt‘ der Weimarer Zeit. Er zeichnete am Beispiel der Ufa die Geschichte der kommerziellen Kulturfilmproduktion seit ihren Anfängen nach und beschrieb dabei den ihr zugrundeliegenden „volkspädagogischen Aufklärungswillen“ ebenso wie die Formen der „Feuilletonisierung“, die vor allem durch Oskar Kalbus‘ Engagement prägend für die Arbeit der Ufa-Abteilung Kulturfilm wurden. Auch die Publikumsdiskussion zum Abschluss der Tagung gab Anregungen zur Bestimmung des ‚deutschen‘ am Kulturfilm, die unter anderem auf

eine stärkere Berücksichtigung des historischen Zuschauers und des Aufführungsereignisses sowie eine Wirtschaftsgeschichte des Kulturfilms abzielten.

Wäre es angesichts des vorgegebenen Erkenntnisinteresses aufschlussreich gewesen, diese induktiv differenzierenden Definitionsversuche des Kulturfilms zum Ausgangspunkt zu wählen, schien es für den internationalen Vergleich doch offenbar unvermeidbar, a priori eine Gleichsetzung von Kultur- und Dokumentarfilmbegriff vorzunehmen. Die dadurch ermöglichten Beobachtungen von Parallelen – etwa im Blick auf die historischen Anlässe, Finanzierungsmodelle, Adressierungsmodi, Vertriebsformen und Programmplätze des frühen Non-Fiction-Films – waren jedoch ihrerseits wiederum zu vielschichtig, als dass sie sich auf eine spezifische (deutsche) Problematik von ‚Propaganda vs. Dokumentation‘ hätten reduzieren lassen. Dies gilt für jeden der informativen Tagungsbeiträge.

Uli Jung (Trier) entwarf in seinem Eröffnungsvortrag „Städtebilder im deutschen Film vor 1918“ ein „generisches Modell“ für die zeitgenössische dokumentarische Produktion, das dazu nutzbar gemacht werden kann, Filme über Auswertungsverfahren und Funktionen der Adressierung zu erfassen [siehe FILMBLATT 14, S.9ff]. Thomas Elsaesser (Amsterdam) entwickelte seine Überlegungen zum Thema „Dokumentarfilmstile der zwanziger und dreißiger Jahre im internationalen Vergleich – Zwischen internationalen Genrekonventionen und nationalen Besonderheiten“ ausgehend von methodologischen Reflexionen, etwa zu der Frage, inwiefern die anfänglichen technischen Einschränkungen der Gattung für den Stilbegriff zu berücksichtigen seien.

Leonardo Quaresima (Udine/Bologna) skizzierte in seinem Vortrag „Der italienische Dokumentarfilm und die Moderne im Faschismus“ Anknüpfungspunkte zur deutschen Avantgarde bzw. zur Ästhetik des NS-Dokumentarfilms, arbeitete andererseits im Vergleich von Wochenschau und Dokumentarfilm eine für die italienische Produktion typische, ‚realistische‘ Tendenz heraus.

Unter dem Titel „Das realistische Bild im Dienste des Staates. Der britische Dokumentarfilm, 1927-1939“ setzte sich Brian Winston (London) kritisch mit der Programmatik von Griersons ‚Schule‘ auseinander und verwies dabei auf die Differenz zwischen deren Anspruch und Finanzierungsmodell. William Uricchio (Boston/Utrecht) beschrieb am Beispiel von *The River* (USA 1937, R: Pare Lorentz) den „Dokumentarfilm der USA im Zeichen von Weltwirtschaftskrise und New Deal“. Er charakterisierte ihn als Symptom einer zu diesem Zeitpunkt medienübergreifend entstehenden nationalen Populärkultur und belegte diese These, indem er den Film in Beziehung zu politischer und administrativer Situation, anderen Medientexten und den sich wandelnden Formen ästhetischer Repräsentation setzte. In breit angelegten Überblicksvorträgen gingen Nico de Klerck (Amsterdam), Guy Gautier (Paris) und Hans-Joachim Schlegel (Berlin) schließlich auch auf die Situation in den Niederlanden, Frankreich und der Sowjetunion ein.

# Der hohe Preis

Kurt Maetzig zum 90.

von Günter Agde

Kurz nach der Wende fragte der Fernsehpublizist Günter Gaus den DEFA-Spielfilmregisseur Kurt Maetzig, ob der Preis zu hoch gewesen sei, den er, Kurt Maetzig, gezahlt habe, um die Spannung zwischen den eigenen demokratischen Idealen und der Anpassung an die Realität der DDR auszuhalten: Ja, so Kurt Maetzig, der Preis sei zu hoch gewesen. Da war es für einen Augenblick sehr still zwischen den beiden in dem ohnehin ruhigen Studio der Reihe „Zur Person“, weil in dieser sehr offenen Antwort ein Anflug von Lebenstragik lag, die man bei dem sonst stets souverän und gelassen auftretenden Filmregisseur nicht vermutet hatte.

Nun ist er 90 Jahre alt geworden, und diese Frage und diese Antwort wollen einem nicht aus dem Kopf, gerade, wenn man sich lange mit dessen Werk beschäftigt hat und den Urheber gut zu kennen glaubt.

Maetzig erhielt 1946 – zusammen mit Gleichgesinnten – die Lizenz für die DEFA, die erste deutsche Filmproduktion nach dem Kriege. Die Lizenzgeber waren hohe sowjetische Kulturoffiziere, denen Maetzig lebenslang ob ihrer Bildung und ehrenhaften Gesinnung ein fast rührendes, gutes Andenken bewahrte. Hinter ihrem Bild sah er lange nicht (oder wollte oder konnte nicht?) die stalinistischen Verkrustungen, die das sozialistisch gemeinte Modell einer Gesellschaftsalternative in der Sowjetunion und dann auch im Osten Deutschlands, der DDR, paralyisierten. Und er musste vierzig Jahre danach erleben, dass dieses Modell scheiterte, dass die Filmfirma, mit der er wie nur sonst einer verbunden war, aus dem Handelsregister gestrichen und dass auch überhaupt allerlei Ungutes mit den künstlerischen Hinterlassenschaften „seines“ Alternativ-Versuchs in Staat und Filmproduktion angestellt wurde.

Der Mann hat durch seine Filme und sein öffentliches Wirken in der DDR ganz wesentlich den immerhin vierzigjährigen ostdeutschen Part deutscher Filmgeschichte geprägt, auch dort noch, wo er sich irte – stilistisch, in Filmstoffen, in Personen, in Projekten, in Thesen. Seine Filme hatten zu ihrer Zeit ihre Wirkung, oft nicht geringe, immer sehr verschiedene, gewiss. Dass einer seiner besten Filme, *Das Kaninchen bin ich* (1965), von den eigenen Leuten unter schlimmen Beschimpfungen verboten wurde, hat er nie verwunden. Eine furchtbare Anzahlung auf den zu hoch bezahlten (Lebens-)Preis.

In dem „abgeschlossenen Sammelgebiet“ DEFA-Spielfilm erkunden mittlerweile Filmwissenschaftler, auch außerhalb Deutschlands, vielerlei Auskünfte über einen versunkenen, kleinen Staat. Die Spielfilme dieses Staates – und gerade auch die von Kurt Maetzig – können Stefan Heyms Bemerkung über die DDR als einer Fußnote in der Geschichte aufräumen, differenzieren, an-

schaulich machen helfen. Wiewohl fabulierte Geschichten fürs Kino, so gewinnen auch Maetzigs Filme immer mehr den Charakter von Dokumenten, die auf besondere Weise über eine Zeit, einen Staat und seine Menschen Auskunft geben, nicht das Schlechteste, was man über Werke des doch noch eigentlich jungen Mediums sagen kann.

Neunzig Jahre sind ein wahrhaft biblisches Alter und bilden in der Filmbranche einen Solitär. Von den deutschen Filmregisseuren ist nur Leni Riefenstahl älter - aber was für ein Vergleich! Oder doch nicht so absurd und grotesk, nimmt man beider jeweilige Verwobenheiten mit „ihren“ politischen Machtpartnern hinzu? Über Anziehungen und Abgrenzungen beider in ihren Sphären sollte und müsste man schon mal nachdenken, aber entfernt und anders und nicht nur durch Genealogien gefärbt.

Zum 90. Kurt Maetzigs gelten ihm allemal Respekt und Achtung, so oder so.

Wer will, kann auch eine kleine Verbeugung machen.



Kurt Maetzig (Karikatur von Harald Kretschmar, mit Dank für die Genehmigung zum Nachdruck)

Folgende Filme Kurt Maetzigs sind auf Video bei Icestorm Entertainment erhältlich:  
*Der Rat der Götter* (1950), *Roman einer jungen Ehe* (1952), *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954), *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955), *Schlösser und Katen* (zwei Teile, 1957), *Das Lied der Matrosen* (1958), *Der schweigende Stern* (1960), *Das Kaninchen bin ich* (1965) sowie, in der Edition „Aufbau Ost 1946“, die Dokumentarfilme *Berlin im Aufbau* und *Leipziger Messe 1946*. Angekündigt für Ende Januar 2001: *Die Bundkarierten* (1949).

### Carl Laemmle (1867-1939) – Von Laupheim nach Hollywood Ausstellung über den Hollywood-Filmpionier

Am 28. Januar 1884 bestieg ein junger Mann von gerade 17 Jahren in Bremerhaven den Dampfer „Neckar“. Die „Neckar“ war eines jener kleinen, unbequemen Auswandererschiffe, in deren Bauch Hunderttausende von Europäern ihre Heimat auf der Suche nach einer besseren Zukunft verließen. Der junge Reisende kam aus Laupheim im Königreich Württemberg und hatte gerade seine kaufmännische Lehre beendet. Er hieß Karl Lämmle und wurde begleitet von seinem Schulfreund Leopold Hirschfeld. Ziel ihrer Reise war New York, wo das Schiff am 13. Februar anlegte.

In New York arbeitete er als Laufbursche für einen Drugstore, zog kurze Zeit später aber nach Chicago, wo sein älterer Bruder Joseph lebte. Carl nahm eine Reihe von Gelegenheitsjobs an, bis er schließlich als Buchhalter arbeiten konnte. 1894 wechselte er zur „Continental Clothing Company“ nach Oshkosh, Wisconsin, einer kleinen Stadt nördlich von Chicago mit einer starken deutschsprachigen Minderheit. Mit Fleiß und kaufmännischem Geschick brachte er es dort bis zum Geschäftsführer.

Nach 12 Jahren Textilgeschäft beschloss er, sich selbständig zu machen. Auf der Suche nach einem geeigneten Ladenlokal in Chicago geriet er zufällig in ein Nickelodeon. Carl war fasziniert und wenige Wochen später eröffnete er sein eigenes Nickelodeon, das „White Front Theater“, bereits zwei Monate später sein zweites, das „Family Theater“. Das war sein Einstieg ins Filmgeschäft.

Innerhalb von sechs Jahren arbeitete er sich mit Intelligenz und sicherem Gespür für die Bedürfnisse des Marktes und die Sehnsüchte und Träume der Menschen ganz nach oben: vom Kinobesitzer über den Filmverleih bis zum Filmproduzenten. 1909 produzierte er mit *The Song of Hiawatha* nach Henry Wadsworth Longfellow's Versepos seinen ersten Film. 1912 gehörte Laemmle zu den Gründern der Universal-Filmgesellschaft, deren Hauptanteilseigner er 1920 wurde. Laemmle schuf in Hollywood die erste große Studio-Stadt, Universal City, die im März 1915 glanzvoll eröffnet wurde.

Carl Laemmle war überzeugter Amerikaner, Demokrat und Liberaler, der für das freie Spiel der wirtschaftlichen Kräfte eintrat. Für diese Überzeugungen kämpfte er an verschiedenen Fronten: gegen die Monopolstellung des die Filmindustrie beherrschenden Edison-Trusts mit Ironie, Druckerschwärze und Papier, während des Ersten Weltkriegs gegen das megalomane kaiserliche Deutschland mit antideutschen Filmen, in den 1930er Jahren gegen die restriktive amerikanische Einwanderungspolitik, um jüdischen Flüchtlingen aus Nazi-Deutschland eine Zuflucht in den USA zu verschaffen: Laemmle rettete an die 300 deutsch-jüdische Flüchtlinge, indem er ihnen Bürgschaften (Affidavits) für die Einreise in die USA ausstellte.

Carl Laemmle war aber auch einer der ersten, die nach dem Ersten Weltkrieg wieder Kontakt zu Deutschland aufnahmen. Schon während des Krieges hatte er Hilfslieferungen nach Laupheim geschickt. In den schwierigen Jahren der Weimarer Republik unterstützte er seine Heimatstadt immer wieder mit Geld und Hilfsgütern. In jener Zeit kam er mit Freunden und Familienmitgliedern nahezu jedes Jahr nach Laupheim. 1927 wurde zum Dank für seine großzügige Hilfe eine Straße nach ihm benannt, die aber im

Juni 1933 in „Schlageter-Straße“ umbenannt wurde. Carl Laemmle, als „antideutscher jüdischer Hetzfilmbrikant“ verhöhnt, durfte nicht mehr nach Deutschland einreisen, hielt aber bis zu seinem Tod am 24. September 1939 die Verbindung zu seinen jüdischen Freunden aufrecht.

Mit dem neuen Museumsbereich „Carl Laemmle“ erfährt der gebürtige Laupheimer erstmals eine umfassende Würdigung in seiner Heimatstadt. Konzipiert wurde die Ausstellung von Dr. Anna-Ruth Löwenbrück vom Haus der Geschichte Baden-Württemberg, in Szene gesetzt hat sie der Münchener Gestalter Michael Hoffer. Zahlreiche Exponate wie Fotos, Filmausschnitte, Briefe, Widmungen sowie persönliche Gegenstände aus dem Besitz der Familie Laemmle illustrieren, durch Bühnenbilder in Szene gesetzt, den Lebensweg des Filmpioniers und Philanthropen.

Museum zur Geschichte von Christen und Juden, Schloss Großlaupheim

Kirchberg 11, 88471 Laupheim

Tel.: 07392 - 968000 / Fax: 07392 - 9680018 / E-Mail: loewenbrueck@hdgbw.de

Öffnungszeiten: Donnerstag, Freitag, Samstag: 14 bis 17 Uhr, Sonn- und Feiertage: 13 bis 17 Uhr

## **Ludwig Hirschfeld-Mack – Bauhäusler und Visionär** **Jüdisches Museum, Frankfurt am Main, bis zum 22. April 2001**

Ludwig Hirschfeld-Mack (1893-1965) war einer der wichtigsten Vertreter der jüngeren Generation des Weimarer Bauhaus. Durch die Erfahrung des Ersten Weltkriegs geprägt, erweiterte er die Sozialutopie des Bauhauses zu einer spiritualistisch-universalistischen Vision eines künftigen Weltfriedens.

Hirschfeld-Mack war als Geselle der Kunstdruckerei des Bauhauses maßgeblich an dessen Grafik-Editionen beteiligt. Ein von ihm 1922/23 initiiertes Farbenseminar etablierte sich rasch als vielbeachtete Diskussionsrunde. Es fand seinen praktischen Niederschlag u.a. in den „Farbenlichtspielen“, die Hirschfeld-Mack als bedeutenden Avantgardisten des bewegten Bildes ausweisen. Seine „Dreitellige Farbensonatine“ eröffnete am 3. Mai 1925 die berühmte Matinee „Der absolute Film“ in Berlin. Eine Apparatur zur Aufführung der Farbenlichtspiele wurde für die Ausstellung rekonstruiert.

Aufgrund seiner jüdischen Herkunft – Hirschfeld-Mack wurde als Sohn eines Lederwarenfabrikanten in Frankfurt am Main geboren – emigrierte er 1936 nach England. 1940 wurde er als „feindlicher Ausländer“ nach Australien deportiert. Aus der Internierung entlassen, stieg er zu einem der einflussreichsten Kunstpädagogen Australiens auf. Von ihm entworfene Musikinstrumente fanden und finden in der pädagogischen Arbeit Verwendung.

Diese Retrospektive, eine Gemeinschaftsproduktion des Museums für Moderne Kunst Bozen, des Jüdischen Museums Wien und des Jüdischen Museums Frankfurt, ist die erste Gesamtschau des vielfältigen Werkes von Ludwig Hirschfeld-Mack (Kurator: Peter Stasny, Wien). Zur Ausstellung ist ein umfassender Katalog bei Hatje Cantz erschienen.

Jüdisches Museum

Untermainkai 14-15, 60311 Frankfurt am Main

Öffnungszeiten: Dienstag bis Sonntag: 10-17 Uhr, Mittwoch: 10-20 Uhr

<http://www.juedischesmuseum.de> / E-Mail: <http://www.juedischesmuseum.de>

### 3 x Nebenzahl

#### Eine deutsch-amerikanische Produzentenfamilie zwischen Europa und Hollywood

#### 14. Internationaler Filmhistorischer Kongress

Sichtung: 24. bis 27. Mai 2001 im Berliner Filmkunsthaus Babylon

Kongress: 15. bis 18. November 2001 in Hamburg

Im November 2000 hat CineGraph, Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V., einen neuen inhaltlichen Schwerpunkt der jährlichen Internationalen Filmhistorischen Kongresse etabliert. Nach der Beschäftigung mit unterschiedlichen Genres des populären Weimarer Kinos eröffnete „Deutsche Universal – Transatlantische Verleih- und Produktionsstrategien eines Hollywood-Studios in den 20er und 30er Jahren“ die Auseinandersetzung mit Produzenten, Verleihern und Produktionsgesellschaften. Diese Ausrichtung findet in diesem Jahr ihre Fortsetzung. Der 14. Internationale Filmhistorische Kongress, der wieder gemeinsam mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv veranstaltet wird, widmet sich den Produzenten Heinrich, Seymour und Harold Nebenzahl.

Der Epochenbogen umspannt drei Generationen und ist vom Wechsel zwischen Europa und den USA geprägt. Als individuelle Biografie einer deutsch-amerikanischen Produzenten-Familie liefert sie zugleich weiterführende Einblicke von der frühen deutschen Filmgeschichte über die Höhepunkte gegen Ende der Weimarer Republik bis ins französische und amerikanische Exil und darüber hinaus in die Entwicklung sowohl europäischer als auch transatlantischer Kooperationen.

Bevor sich Heinrich Nebenzahl – einer der jüdischen Remigranten aus Amerika, die sich um 1900 in Berlin geschäftlich etablierten – dem Filmgeschäft zuwandte, betrieb er mit seinem Bruder die Firma Gebrüder Nebenzahl, die sich auf den europaweiten Handel mit Eiern spezialisiert hatte. Der nicht eben klassische Weg vom Eierhandel zur Filmproduktion begann für Heinrich Nebenzahl in den zehner Jahren: 1917 wurde er Geschäftsführer der Natur-Film Friedrich Müller, zwei Jahre später übernahm er von Alfred Leopold die Metro-Film GmbH, 1922/23 produzierte er als Geschäftsführer der Berliner Niederlassung der Apex Film Company Ltd, London, die Harry Piel Filme *Rivalen* und *Der letzte Kampf*. Nachdem Piel und Nebenzahl auch bei *Abenteuer einer Nacht* (1923) erfolgreich zusammengearbeitet hatten, gründeten sie gemeinsam die Hape-Film Company GmbH, die bis zu ihrer Auflösung 1925 sechs Filme herstellte.

Schließlich gründete Heinrich Nebenzahl 1925 in Berlin mit seinem 1897 in New York geborenen Sohn Seymour die Heinrich Nebenzahl & Co GmbH, aus der dann – in Partnerschaft mit Richard Oswald – die Nero-Film GmbH (später AG) entstand. Diese widmete sich zunächst der Herstellung von Publikumsfilmen, u.a. mit Harry Piel, ehe Seymour Nebenzahl eine ambitioniertere Firmenpolitik anstrebte und 1928 erstmals mit G. W. Pabst zusammenarbeitete. Es entstanden Klassiker wie *Die Büchse der Pandora* (1928/29) und *Tagebuch einer Verlorenen* (1929).

Zu weiteren Meilensteinen des deutschen Kinos dieser Zeit, an denen die Nebenzahls beteiligt waren, gehören u.a. Robert Siodmaks *Menschen am Sonntag* (1929/30), *Die 3-Groschen-Oper* (1930/31) und *Die Herrin von Atlantis* (1932) von Pabst sowie Fritz Langs *M* (1930/31) und *Das Testament des Dr. Mabuse* (1932/33).

Mit dem Negativ dieses von Goebbels verbotenen Films floh Seymour Nebenzahl 1933 nach Paris. Im französischen Exil arbeitete er mit anderen Exilanten zusammen. Unter

dem durch Mehrsprachen-Versionen international etablierten Namen Nero-Film produziert er u.a. Siodmaks *La Crise est finie!* (1934), Anatol Litvaks *Mayerling* (1935/36) und Max Ophüls' *Werther* (1938). Anschließend wirkte Seymour Nebenzahl (wie er seinen Namen amerikanisierte) als Produzent in den USA, wo er ab 1940 z.B. mit Douglas Sirk *Hitler's Madman* (1942/43) und *Summer Storm* (1943/44) realisierte und sich neben einigen B-Movies um Wiederverfilmungen seiner Welterfolge bemühte, so Joseph Loseys Lang-Remake *M* (1950/51). 1961 produziert er in Deutschland den Fernsehfilm *Bis zum Ende aller Tage*. Sein 1922 in Berlin geborener Sohn Harold setzte schließlich die Familientradition fort – als Produzent oder Drehbuchautor war er an Filmen wie Bob Fosses *Cabaret* (1971/72), Ralph Nelsons *The Wilby Conspiracy* (1974/75) und Billy Wilders *Fedora* (1977/78) beteiligt.

Aufgrund der wechselhaften Geschichte der Nebenzahl-Firmen und der Heterogenität der daraus entstandenen Produktionen ergeben sich für den Kongress eine Fülle von möglichen Fragestellungen und Ansätzen. Wie sich der u.a. durch das politische Zeitgeschehen erzwungene Wechsel zwischen Berlin, Paris, New York und Hollywood auf Form und Qualität der Filme auswirkte wäre ebenso zu diskutieren wie die Frage, welchen Anteil die Nebenzahl an der innovativen Kraft der Filme von Siodmak (einem engen Verwandten), Pabst und Lang gehabt haben.

Die produktiven Verbindungen der Nebenzahl zu den Emigranten der deutschen Filmindustrie können ebenso beleuchtet werden wie die Besitzverhältnisse und Strategien der Nero-Produktionsfirmen, an denen die Nebenzahl unter verschiedensten Bedingungen in Deutschland, Frankreich und den USA beteiligt waren. Insgesamt ist hier ein spannender Weg zu rekonstruieren, der von Harry Piel und Augusto Genina über Pabst und Lang bis zu Douglas Sirk, Edgar Ulmer und Gregg G. Tallas reicht und der von Europa nach Hollywood führt.

CineGraph. Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.

Gänsemarkt 43, D-20354 Hamburg

Tel: 49 (0)40 - 35 21 94 / Fax: 49 (0)40 - 34 58 64 / E-Mail: kongress@cinagraph.de

Ansprechpartnerin: Erika Wottrich

Über den aktuellen Stand der Vorbereitungen informiert [www.cinagraph.de](http://www.cinagraph.de)

## Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main

### Die Industrialisierung des Sehens – Lebende Bilder von Ottomar Anschütz

11. April bis 24. Juni 2001

Der Photograph Ottomar Anschütz (1846-1907) widmete sich in seiner Arbeit zunächst den Bewegungsabläufen von Sportlern und Tieren. Als er 1882 seine brillanten Aufnahmen der Bewegungsphasen fliegender Störche vorstellte, war er in Fachkreisen bereits als Erfinder eines Schlitzverschluss vor der Bildplatte bekannt, mit dem sich die Belichtungszeiten bis auf eine Tausendstel Sekunde verkürzen lassen. Zu seinen bekanntesten Erfindungen zählt der Schnellseher, mit welchem er den Bildern „das Laufen“ beibrachte. Die Ausstellung über das photographische und chronophotographische Werk von Ottomar Anschütz entstand unter der Leitung von Deac Rossell in Zusammenarbeit mit dem Filmmuseum Düsseldorf und dem Deutschen Filmmuseum [siehe FILMBLATT 14, S.40f].

## Neuerwerbungen aus dem Archiv

**Nachlass Horst Frank.** Das Deutsche Filmmuseum erhielt jüngst den Nachlass des am 25.5.1999 verstorbenen Schauspielers Horst Frank. 1929 in Lübeck geboren, schlug Horst Frank zunächst eine Laufbahn am Theater ein, bevor er 1956/57 seine erste Filmrolle in Alfred Weidenmanns Kriegsfilm *Der Stern von Afrika* erhielt. 1957 spielte er in Frank Wisbars Film *Haie und kleine Fische*, 1958 in Rolf Thieles *Das Mädchen Rosemarie*. In den sechziger Jahren war der Schauspieler zunehmend auf die Rolle des Schurken festgelegt und trat in Abenteuer- und Actionfilmen sowie in mehreren Germano- und Italo-Western auf. Den jüngeren Fernsehzuschauern ist er vor allem als Teufel aus der Serie „Timm Thaler“ bekannt. Ab 1973 war Horst Frank neben umfangreicher TV- und Bühnenarbeit vorwiegend auf Tourneen, u.a. mit eigenen Inszenierungen von Noël Cowards „Fröhliche Geister“ und Peter Ustinovs „Das Leben in meiner Hand“. Der Nachlass enthält u.a. Fotos zu Filmen und Bühnenauftritten, Fanpost, Personalunterlagen sowie Alben, in denen seine Sekretärin Fotos, Einladungskarten, Programmhefte, Zeitungsausschnitte und andere Dokumente sammelte.

## ARTE: Hommage an Fritz Lang

### Restaurierte Fassungen

ARTE präsentiert parallel zur Fritz-Lang-Retrospektive bei den Berliner Filmfestspielen 2001 eine Auswahl seiner Filme in restaurierten Fassungen. Cineastische Höhepunkte sind *M* und *Das Testament des Dr. Mabuse*, zwei Tonfilmklassiker, die bisher nur in gekürzten und unzulänglichen Fassungen überliefert waren. Mit den neuen Restaurierungen – zustandegekommen in Kooperation von KirchMedia und ARTE/ZDF – sind beide Filme erstmalig seit ihrer Uraufführung wieder in Originalqualität und in einer nahezu kompletten Szenenfolge zu sehen.

Sendetermine auf ARTE:

Montag, 12.2.2001: *The Big Heat* (USA 1953; dt. Fassung: *Heißes Eisen*)

Dienstag, 13.2.2001: *Die Nibelungen, Teil 1: Siegfried* (D 1924, dt. ZT)

Donnerstag, 15.2.2001: *Die Nibelungen, Teil 2 Kriemhilds Rache* (D 1924, dt. ZT)

Freitag, 16.2.2001: *Fury* (USA 1936; dt. Fassung: *Blinde Wut*)

Montag, 19.2.2001: *M* (D 1931)

Freitag, 26.2.2001: *Das Testament des Dr. Mabuse* (D 1933)

Anfang 2002: *Metropolis*

### Zur Restaurierung von *M*

*M* war lange Zeit nur in einer verstümmelten Nachkriegsfassung zu sehen. Die Neuaufführung des Films im Jahr 1960 unter dem Titel *M – Dein Mörder sieht dich an* war um zwanzig Minuten kürzer als die Originalfassung. Schon vor einigen Jahren wurde eine Kopie von *M* vom Filmmuseum München mit Materialien aus verschiedenen Archiven ergänzt. Dem Nederlands Filmmuseum ist es nun gelungen, das im Bundesfilmarchiv erhalten gebliebene Originalnegativ mit Klammerteilen von Nitrokopien aus Amsterdam und der Cinémathèque Suisse so zu vervollständigen, dass nicht nur die (fast) komplet-

te Szenenfolge des Films wiederhergestellt werden konnte, sondern dass erstmals seit 1931 auch eine dem original entsprechende Bild- und Tonqualität wieder erlebbar werden. (In Zusammenarbeit mit KirchMedia und ZDF/ARTE mit Unterstützung der Mondriaan Stichting. Konzeption: Martin Koerber. Kopierwerk: L'Imagine Ritrovata. Länge der restaurierten Fassung: 3024 m)

### **Zur Restaurierung von *Das Testament des Dr. Mabuse***

Nach dem Aufführungsverbot, das Goebbels am 29. März 1933 über *Das Testament des Dr. Mabuse* hatte verhängen lassen, konnte die deutsche Erstaufführung dieses Films erst am 24. August 1951 stattfinden. Die Fassung jedoch, in der *Das Testament des Dr. Mabuse* dann in mehreren deutschen Städten anlief, war um mehr als zehn Minuten gekürzt und ohne Absprache mit Fritz Lang erheblich verändert worden. Das Originalnegativ galt lange Zeit als verloren. Erst spät wurde es, wenngleich stark gekürzt und beschädigt, im Deutschen Filminstitut in Wiesbaden entdeckt. Ausgangsmaterial für die Restaurierung war ein 1951 gezogenes Lavendelpositiv der gekürzten Fassung. Die fehlenden Szenen wurden mit Hilfe von Material aus anderen Archiven ergänzt, wobei die im Bundesfilmarchiv bereits vorhandene Sicherungskopierung des vollständigen Films zur Ergänzung und als Schnittvorlage herangezogen werden konnte. Rekonstruktion und Tonrestaurierung erfolgten mit Unterstützung von KirchMedia AG und ZDF/ARTE. (Konzeption: Martin Koerber. Kopierwerk: L'Imagine Ritrovata. Länge der restaurierten Fassung: 3270 m)

## **Neu auf VHS und DVD**

### **... bei Icestorm**

*Karl Liebknecht, Teil 1 – Solange Leben in mir ist* (DDR 1965, R: Günter Reisch)

*Karl Liebknecht, Teil 2 – Trotz alledem!* (DDR 1972, R: Günter Reisch)

- VHS (ca. 113' / ca. 130') Erscheinen Ende Mai 2001

*Der Fall Gleiwitz* (DDR 1961, R: Gerhard Klein)

- VHS (ca. 69') Erscheint Ende April 2001

### **... bei Edition Salzgeber**

*Havanna mi amor* (D 2000, R: Uli Gaulke)

- DVD (ca. 80', 16:9, Dolby Digital, Ländercode 2, PAL. Extras: Slideshow, Crew Biographien, kommentierte Original-Drehsequenzen. Sprachen: spanisches Original, Deutsch, Englisch, französische Untertitel)

### **... bei Arthaus**

*Die Blechtrommel* (BRD/FRA 1979, R: Volker Schlöndorff)

- VHS (ca. 144', Mono, 1:1,66)

## ... bei absolutMEDIEN

*Schwarze Sonne* (D 1998, R: Rüdiger Sünner)

- DVD (90', Extras: Untertitel in englisch, französisch, spanisch. Regisseur Rüdiger Sünner im Interview mit Alexander Kluge, Dokumente zum Film, Datenbank, Literaturverweise, Kritiken zu Buch und Film.) Ab 04/2001

*Die Jungfrauenmaschine* (BRD 1988, R: Monika Treut)

- VHS (s/w, 86')

- DVD (s/w, 86' + Extras: Untertitel in englisch, französisch, holländisch, spanisch und portugiesisch, Trailershow aller Treut-Filme, Interview mit Monika Treut, Essay „The Queer Utopia of Monika Treut“ von Gerd Gemünden, Bio/Filmografie Peter Kern, Kritiken und internationale Reviews, Treuts privates San Francisco Foto-Album und Videoaufnahmen von der Recherche in San Francisco.)

*Gendernauts* (D 1999, R: Monika Treut)

- VHS (Farbe, 86', engl. mit dt. UT)

- DVD (Farbe, 86' + Extras: Englische Originalfassung mit Untertiteln in deutsch, französisch, spanisch und portugiesisch, Kritiken/Reviews, der Ars-Electronica-2000-Essay von Monika Treut in deutsch und englisch, ein Vortrag von Sandy Stone, Portraits von Annie Sprinkle und Max Valerio, Fotogalerie, Links, Trailershow aller Treut-Filme, Interview mit Monika Treut, Essay „The Queer Utopia of Monika Treut“ von Gerd Gemünden.)

*Krücke* (D 1994, R: Jörg Grünler)

- VHS (Farbe, 99')

- DVD (Farbe, 99' + Extras: Hauptfilm in 12 Sequentierungen, Audio-Dokumente, Fotos und Graphiken, PC-Dateien für die Bildungsarbeit)

*Zeitsprung* (D 1999, R: Benjamin Geissler)

- VHS (Farbe + s/w, 96')

*Der Hauptmann von Muffrika* (D 1997, R: Paul Meyer und Rudolf Kersting)

- VHS (s/w, 70')

*Wege in die Nacht* (D 1999, R: Andres Kleinert)

- VHS Filmgalerie 451 (s/w, 95')

*Otomo* (D 1999, R: Frieder Schlaich)

- VHS Filmgalerie 451 (Farbe, 82')

*Die 120 Tage von Bottrop* (D 1997, R: Christoph Schlingensiefel)

- VHS Filmgalerie 451 (Farbe + s/w, 60', lautes Mono)

# Neue Filmliteratur zu Fritz Lang

vorgestellt von... Horst Claus

■ Tom Gunning: *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. London: British Film Institute 2000, 528 Seiten, Ill.  
ISBN 0-85170-742-4 (Hb), £ 42.50, 0-85170-743-2 (Pb), £ 14.99

Tom Gunning, bislang vor allem als herausragender Kenner und Erforscher des frühen Kinos bekannt, legt mit dieser umfangreichen Studie die Ergebnisse einer praktisch lebenslangen Beschäftigung mit Fritz Langs Filmen vor, die er zu den wichtigsten Dokumenten des Zwanzigsten Jahrhunderts zählt. Bemerkenswert ist dabei, dass er trotz seines enormen Wissens und detaillierter Analysen weit davon entfernt ist, den Anspruch zu erheben, das letzte Wort zum Werk des deutschen Regisseurs zu verkünden.

Gunnings Arbeit erwächst vielmehr – und damit geht er neue Wege – aus einem Dialog zwischen dem Zuschauer und dem, was Lang auf die Leinwand gebracht hat. Der Betrachter Gunning assistiert dem Leser seines Buches dabei zusätzlich mit souveräner Kenntnis bestehender Untersuchungen zu Lang und dessen Filmen. Im Gegensatz zu herkömmlichen *auteur*-Ansätzen versucht er nicht, das Leben Fritz Langs durch die Filme oder die Filme aus der biographischen Kenntnis ihres Regisseurs zu erklären bzw. zu interpretieren. Ihm geht es vielmehr darum, der vielschichtigen – wie er es nennt – „Figur Fritz Lang“ und ihrer Gegenwart in den Filmen nachzuspüren.

Obgleich Gunning auf biographische Details verweist, lehnt er es ausdrücklich ab, Beziehungen zwischen ihnen und den Filmen herzustellen: „Die Figur Langs, die ich versuche nachzuzeichnen, ergibt sich aus der Wechselbeziehung zwischen dieser real existierenden historischen Person und den Filmen, die sie gemacht hat. Im Endeffekt gehen Lang und diese Filme ineinander über und werden sowohl ein Mehr als auch ein Weniger als die biologische, biographische Person.“ Gunning verdeutlicht seinen Ansatz unter Hinweis auf Godards Film *Le mépris* (1963), in dem Lang sowohl als „der berühmte Regisseur Fritz Lang“ wie auch als fiktionale Person erscheint.

Nach Langs eigenen Angaben trat er in seinen Filmen selbst auf. Dennoch ist seine Person – im Gegensatz zu der Hitchcocks in dessen Filmen – nie erkennbar, bleibt anonym, ist physisch nicht stärker präsent als leicht zu übersehende Einzelperson unter vielen oder nur durch eine Hand. Obgleich Lang sich wie kaum ein anderer Regisseur die Kontrolle über seine in Europa gedrehten Filme gesichert hat, geht Gunning davon aus, dass Langs Präsenz sich nicht in simplen, eindeutigen Signaturen niederschlägt, sondern in vielschichtigen Zeichen (beispielsweise der Hand – möglicherweise Langs eigener – mit dem bekannten Kreidezeichen in *M*), die danach trachten, aus ihrer Anonymität hervorzutreten.

Ausgehend von den theoretischen Überlegungen Michel Foucaults und Roland Barthes über den Begriff des Autors und die komplexen Beziehungen zwischen Autor und Leser sieht Gunning den *auteur*-Regisseur als jemanden, der an der Schwelle zum Film positioniert ist. Einerseits steht er außerhalb des Films, andererseits ist er im Film gegenwärtig – gegenwärtig allerdings nur insofern, als er ihm seinen Stempel aufgedrückt hat. Ähnlich sieht Gunning die bekannte letzte Begegnung zwischen Lang und Goebels nicht nur als teilweise fiktionalsierte und von Lang verschiedentlich ausge-

schmückte Episode aus dem Leben des Regisseur. Für ihn ist sie ein Emblem für die Situation des modernen Autors (und Filmregisseurs), das über den unmittelbaren zeitgeschichtlichen und politischen Kontext hinausweist. Für Gunning ist der „Kampf zwischen dem Machtanspruch einer dem Autor ähnlichen Figur und der wirklichen Macht eines unpersönlichen Systems“, das er als „Schicksals-Maschine“ umschreibt, ein wesentlicher Teil des Dramas, das Langs Filme durchspielen: „In fast allen Fällen zeigt sich, dass der scheinbare Herrscher nie mehr als nur Werkzeug gewesen ist.“

Neben der Analyse von Emblemen, die auf die „Figur Lang“ verweisen, identifiziert Gunning als zentrale Themen, die sich durch das gesamte Filmschaffen des Regisseurs ziehen: Fragen der Identität in einer zunehmend automatisierten, unpersönlichen Welt, Mehrdeutigkeit der Gesten, Körper als Zeichen, Übertragung von Schuld, Wechselbeziehungen zwischen Individualität und Universalität, zwischen dem Einzelnen und der Masse. Dargestellt wird dies alles durch eine detaillierte Auseinandersetzung mit den einzelnen Filmen, die den Leser mitreißt und an der zukünftige Arbeiten (nicht nur über Lang, sondern über Filmregisseure allgemein) kaum vorbeikommen werden. Kurz: Ein Modell und Standardwerk.

## vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Anton Kaes: *M*. London: British Film Institute 1999 (= BFI Film Classics), 87 Seiten, Ill. ISBN 0-85170-370-4, £ 7,99

■ Thomas Elsaesser: *Metropolis*. British Film Institute 2000 (= BFI Film Classics), 87 Seiten, Ill. ISBN 0-85170-777-7, £ 7,99

Die Ansätze der beiden Bücher könnten unterschiedlicher nicht sein.

Während Anton Kaes Fritz Langs *M* in den zeitgenössischen kulturellen Kontext einbettet, spielt dieser in Thomas Elsaessers Analyse von *Metropolis* nur eine untergeordnete Rolle, geht es ihm doch vor allem um das Weiterleben des Films und seine post-moderne Referentialität in der Gegenwart. Die wissenschaftlichen Untersuchungen zu *Metropolis* ansprechend, schreibt Elsaesser: „Their U-turns in the course of time as well as the anachronisms cheerfully risked by pop appropriations suggest that any critical (ideological, political, gender-based) reading misses its target...“ (S.68)

Fest verankert im Jahr 1931 sieht Kaes dagegen *M*, dessen postmodernistische Echos ihn kaum interessieren: „I want to reconstruct the discourses which circulated through the film, energising it and, in turn, being energised by it. The price of *M*'s canonisation as a singular work of art has been its gradual unmooring from its historical base; the film's powerful referentiality has faded from view - in my judgement, wrongly so.“ (S.7)

Kaes gibt präzise an, dass er seine Analyse auf die restaurierte Fassung von *M* mit der digital bearbeiteten Tonspur stützt und nennt Firma und Bestellnummer der Video-Edition.

Bei Elsaesser fehlen Angaben, auf welche der verschiedenen Restaurierungen von *Metropolis* (und die noch zahlreicheren Video-Veröffentlichungen) er seine Analyse stützt – ihm geht es weniger um eine genaue Lektüre einzelner Szenen als vielmehr um die mythische Dimension des Films als Gesamttext. Die Überlieferungsgeschichte von *Me-*

*tropolis* ist Teil seines Mythos geworden (wenn sie ihn nicht wesentlich ausmacht) und so wundert es nicht, dass ihr Elsaesser 12 Seiten widmet, allerdings ohne aus dieser breiten Darstellung wesentliche Schlüsse zu ziehen, während Kaes eine knappe Seite ausreicht, um auf die Überlieferungssituation von *M* hinzuweisen.

Kaes analysiert *M* als Zeitfilm und Ausdruck einer Gesellschaft, die den Weltkrieg weder politisch noch psychologisch verarbeitet hatte und sich in einem permanenten Krieg mit sich selbst befand. Die organisierte Kriminalität und die ohnmächtige Polizei spiegeln diese Unsicherheit. Die Serien- und Massenmörder (wie z.B. Fritz Haarmann und Peter Kürten) waren Teil einer auf Massenfertigung aufgebauten Gesellschaft, deren Taten von der Massenkultur gierig aufgegriffen und gespiegelt wurden. Peter Lorres außergewöhnliche Schauspielkunst und sein fremder Akzent markieren ihn nebst seinem Aussehen als Fremden, gleichermaßen psychisch krank und kriminell.

*M* – so Kaes – untersucht die Spannung zwischen der Moderne und den gegenläufigen Kräften, zwischen Ordnung und Unordnung, ohne eine Lösung anzubieten – außer dem Ruf nach Wachsamkeit, von Elsie Mutter vor dem Gerichtssaal geäußert. In *Metropolis* noch hatten Lang/Harbou ein Lösungsrezept parat: das Herz, das zwischen Hand und Hirn vermitteln soll. Das Motto des Films wird von Elsaesser ausgeklammert, schließlich ist es nicht in den *Metropolis*-Mythos eingegangen – aber ist es deswegen bedeutungslos?

Kaes übersetzt Fritz Langs Charakterisierung von *M* als „Tatsachenbericht“ mit „documentary“. An anderer Stelle beschreibt er den Film sogar als „at once a documentary of Berlin's underworld and a modernist art film“ (S.17, vgl. auch S.52). Leider wird dieser Ansatz nicht weitergeführt, denn er hätte zu einem weiteren wichtigen Element von *M* geführt, das Kaes zwar gelegentlich anspricht, aber nicht als konstitutiv bewertet: Langs Ironie und gelegentlichen Zynismus. Denn während die Polizeiarbeit akribisch und präzise dokumentiert wird, ergeben sich aus dem gleichen Gestus, auf die Organisation der Verbrecher angewandt, eine Fülle von Analogien, die eben nicht nur analytisch und kritisch, sondern wesentlich auch ironisch gemeint sind.

Unbedingt hervorzuheben ist Kaes Lektüre von *M* als Tonfilm. Hier erscheint *M* „in its sparing and expressive use of sound“ als ein weiteres Beispiel jener Filme, die die Errungenschaften den stummen Films in den Tonfilm retten wollten.

Nicht nur der den Film einleitende Gong, sondern auch viele andere Toneinsätze erinnern an das zeitgenössische Hörspiel, insbesondere an Walter Ruttmanns *Weekend* (1930), aber auch an konventionellere Inszenierungen. So ausdrücklich hat sich noch keiner mit der Tongestaltung in *M* beschäftigt, und es ist schade, dass Kaes diesen Aspekt im Laufe seiner Analyse etwas aus den Augen (und Ohren) verliert.

Auch Elsaesser nimmt die Musikbegleitung zu *Metropolis* sehr wichtig, allerdings berücksichtigt er nur jene Musik, die von Moroder 1982 unterlegt wurde, da sie den Mythos *Metropolis* neu belebte und den Film als Kult installierte: „The desire to ‚perform‘ *Metropolis*, instead of putting it in a critical or historical perspective, is largely responsible for lending new life to the vision of Lang and von Harbou.“ (S.58)

Natürlich kennt Elsaesser auch die Originalmusik von Gottfried Huppertz, die von dem Berliner Stummfilmspezialisten Berndt Heller in den 80er und neunziger Jahren in „spectacular stage shows“ (S.63) wiederaufgeführt wurde – er behandelt sie aber nicht, denn auch sie floss nicht in den Mythos *Metropolis* ein. Warum Teile eines kollektiven Kunstwerks zum Mythos werden, andere dagegen nicht, wird nicht diskutiert.

In Elsaessers Reflexionen über *Metropolis* im Kontext der kinematographischen Postmoderne werden viele Thesen aufgeworfen, aber nicht detailliert ausgeführt, etwa dass auf dem Hintergrund der deutsch-amerikanischen Filmbeziehungen und des Parufamet-Abkommens der Stil von *Metropolis* bewusst und absichtlich inszeniert worden sei:

„(The) avant-garde accents from the contemporary fine and applied arts confirm just how conscious the makers of *Metropolis* were of their attempt to build on previous Pommer export successes such as *The Cabinet of Dr Caligari* (1920), and how deliberately they set about pioneering a recognisably German prototype of a ‚designer-block-busters.‘“ (S.22) Oder auch diese: „*Metropolis* illustrates the UFA style at its best and worst.“ (S.27)

Die Rezeptionsgeschichte von *Metropolis* wird von Elsaesser weniger im jeweiligen Zeitkontext analysiert; die zahlreichen gegensätzlichen und widersprüchlichen Einschätzungen werden dem Mythos *Metropolis* vielmehr als Leistung angerechnet:

„Perhaps one reason why Lang’s film weathered so well the contradictory treatment it recieved across the decades is that it has the robustness of a fairy-tale.“ (S.51) In den achtziger und neunziger Jahren sei die Stadt zur Hauptdarstellerin von *Metropolis* avanciert, neuer Held des Films sei nun der Roboter als Replikant und Cyborg, „prototype of the female rock star and the pop-performer.“ (S.57) Folgerichtig erscheint nun auch Fritz Lang als Popstar und Rocker, „content to join in the fun“ (S.69): dem Spiel mit dem Mythos, mit den Stücken und Versatzstücken von *Metropolis*, immer der Fahne des *anything goes* folgend. So verflümmert *Metropolis* in den Clips von Madonna und Freddy Mercury, so verflümmert aber auch Filmgeschichte.

■ **Metropolis. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur. A Cinematic Laboratory for Modern Architecture.** Hg. von Wolfgang Jacobsen, Werner Sudendorf. Stuttgart, London: Edition Axel Menges 2000, 239 Seiten, Ill. ISBN 3-930698-85-4, DM 133,00, Euro 68,00

„Keine der in dieser Publikation verwendeten Abbildungen stammt direkt aus dem Film“ – so die Herausgeber in ihrer Vorbemerkung (S.6). Zum Abdruck kommen vor allem die Standfotos, die Horst von Harbou während der Dreharbeiten zu *Metropolis* aufnahm. Die Herausgeber, Mitarbeiter des Filmmuseums Berlin, konnten dabei auch auf die Schätze ihres Hauses zurückgreifen. Darüber hinaus wurde, laut Klappentext, „ein Konvolut von über 300 bislang nicht veröffentlichten Photos aus dem Nachlass eines deutschen Emigranten in Australien einbezogen.“

Es handelt sich somit bei diesem großformatigen Bildband um eine einzigartige Dokumentation der künstlerischen Leistung des Standphotographen Horst von Harbou am Beispiel des *Metropolis*-Films.

Leider ergreifen Jacobsen/Sudendorf die Chance nicht, die ihnen dieser einmalige Nachlass bietet, um zum einen auf die fotografische Qualität dieser Aufnahmen einzugehen, zum anderen aber auch einmal Arbeit und Aufgabe des Standfotografen innerhalb einer großen Filmproduktion zu spezifizieren. Kein Wort außerdem über die Biografie Horst von Harbous, dem Bruder Thea von Harbous. Welche Gelegenheit ferner, über die prägende Kraft von Standfotos in der Filmwerbung, im Bereich des „Imagebuilding“ sowie im filmwissenschaftlichen Diskurs nachzudenken. Denn auch heute noch sind es vorwiegend die Standfotos, die unser Bild von einem Film nachhaltig bestimmen – man sehe sich nur die Vitrinen der Filmmuseen und die Abbildungen in den

meisten Filmbüchern an. Das gilt umso mehr für einen Film wie *Metropolis*, der damals wie heute mehr mit seinen *production values* als mit seiner dünnen Geschichte wirkt.

Ihren *Metropolis*-Essay leiten Jacobsen/Sudendorf mit sicher ausgewählten zeitgenössischen Kritiken ein und verankern so den Film im Text der intellektuellen Filmdebatten Mitte der zwanziger Jahre. An einigen Stellen versuchen sie auch, *Metropolis* in die bisherige Filmgeschichte einzuordnen, etwa wenn sie die aus Lichtringen geborene Maschinen-Maria mit den Serpentin tänzerinnen des frühen Films vergleichen oder *Die Brüder Schellenberg* (R: Karl Grune, 1926) als „Referenzfilm“ für *Metropolis* ausmachen.

Die Hauptthese der Autoren lautet: „Manches in Langs und Harbous Film entpuppt sich nicht so sehr als Sciencefiction, sondern als direkter Reflex auf politische und kulturelle Zeitströmungen.“ (S.18) Insbesondere arbeiten Jacobsen/Sudendorf Reflexe auf das Neue Bauen heraus und beschreiben die Architektur in *Metropolis* als „ein Konglomerat von Stilen, uneinheitlich und unausgewogen, positiv und negativ gleichermaßen besetzt: Tradition und Moderne, Starre und Bewegung, heidnisch und christlich definiert.“ (S.20) Daneben schöpft Lang aus dem Bilderschatz des Alten und des Neuen Testaments – die Autoren bringen hierzu prägnante Bibelzitate und entschlüsseln zahlreiche Symbole. Fritz Langs filmische Phantasien sehen die Autoren „in der Postmoderne angekommen“ (S.38), *Metropolis* „wird wahrgenommen als eine gigantische filmische Choreographie. Nicht Thea von Harbous naive Vision hat überlebt, sondern Fritz Langs Bilderarrangements haben die Zeit überdauert.“ (S.32) Hier kommen wieder die Standphotos Horst von Harbous ins Spiel, die Langs Bilderarrangements in der Entwicklung der Handlung fixiert haben. Sie greifen Langs Hang zum Ornamentalen und Monumentalen auf, halten Schlüsselszenen in markanten Posen fest, bedienen aber auch die Erwartung der Laufkundschaft vor den Schaukästen der Kinos. Harbou bevorzugt den dunklen Hintergrund, um seine Motive optimal im Vordergrund zu plazieren und zu präsentieren, vorzuzeigen. So wundert es auch nicht, dass er die außergewöhnlichen Perspektiven, extremen Drauf- oder Untersichten, Fragmentierungen und Lichtspiele des Neuen Sehens meidet.

Aus verschiedenen Quellen rekonstruiert Martin Koerber eine Inhaltsangabe der Premierenfassung des Films und steuert „Notizen zur Überlieferung des Films *Metropolis*“ bei – noch kein Rekonstruktionsbericht, aber ein wichtiger Einblick in die Werkstatt des Filmrestaurateurs, vorbildlich in seiner sachlichen Präzision, die zwangsläufig in die Einsicht mündet: „Und es wird auch dieses Mal nicht die Originalfassung von *Metropolis* entstehen können, sondern ‚nur‘ eine synthetische Fassung aus den überlieferten Bruchstücken.“ (S.216)

Eine Chronik und umfangreiche filmo-bibliographische Daten (Zusammenstellung: Yvonne Rebhahn) ergänzen das Buch. Ein großzügig ausgestatteter Bildband mit vielen hochwertigen Fotos – ein wichtiger Beitrag zur Ikonographie von *Metropolis* und sicher das schönste Buch im Vorfeld der Fritz Lang-Retrospektive zur Berlinale 2001.

■ Enno Patalas: *Metropolis in/aus Trümmern. Eine Filmgeschichte*. Berlin: Bertz 2001, 176 Seiten, Ill.  
ISBN 3-929470-19-5, DM 29,80

Spannenste Filmarchäologie bietet dieses Buch zu Fritz Langs *Metropolis* aus der Feder von Enno Patalas, dem wir die Wiederauferstehung dieses Films aus zahlreichen zertrümmerten Filmkopien verdanken. Der Untertitel des Hauptteils gibt präzise wieder,

was den Leser erwartet: „Die Premierenfassung, den erhaltenen Varianten und Fragmenten, Drehbuch, Partitur, Zensurkarten, Kritiken, Fotos in kritischer Abwägung nacherzählt von Enno Patalas (Film) und Rainer Fabich (Musik).“ Wenn schon die Premierenfassung von *Metropolis* wohl endgültig verloren ist, so kann man sie doch jetzt wenigstens vor seinem geistigen Auge und seinem inneren Ohr wieder auferstehen lassen.

Patalas und Fabich fügen die erhaltenen Einstellungen, die Zwischentitel der Premierenfassung sowie die materiell nicht überlieferten, aber aus den unterschiedlichsten Quellen recherchierten Teile zu einer postmodernen Collage, weder Drehbuch noch Nacherzählung; sie annotieren und kommentieren, verweisen auf Abweichungen, Tonungen, Varianten in Kopien und Texten, belegen und dokumentieren mit Abbildungen aus den Filmkopien, aus den Stand- und Werkfotos von Horst von Harbou sowie mit Notenbeispielen aus der Partitur von Gottfried Huppertz. Dem Buchgestalter gelingt es, all diese verschiedenen Elemente lesefreundlich anzuordnen; unkomplizierte Lese- und Entdeckerfreude ist somit garantiert.

Kein anderes *Metropolis*-Buch geht so detailliert und kenntnisreich auf die Kinomusik von Gottfried Huppertz ein, die hier als vollwertiges Element des Films rezipiert wird: „Huppertz (...) stand vor und während der Dreharbeiten mit Autorin und Regisseur in Verbindung; seine Komposition war Bestandteil ihres Films.“ (S.9) Jeder, der den Film (in der von Patalas verantworteten Münchner Rekonstruktion) in einer Live-Aufführung mit der Huppertz-Musik erlebt hat, kann dies bestätigen.

In einer Vorbemerkung erzählen Patalas/Fabich knapp die Überlieferungsgeschichte von *Metropolis* und der erhaltenen Kopien. Leider sind hier nicht alle Angaben auch nachgewiesen, etwa der Hinweis, dass die 40 Verleihkopien der Premierenfassung vernichtet wurden. Auch hätte man gerne etwas mehr über Paul Reno erfahren, der die zweite deutsche Fassung bearbeitete.

Zu Recht weist Patalas auf die Rolle der Quellenkritik sowohl für den Restaurator als auch den Filmwissenschaftler hin: „Man taucht nicht zweimal in denselben Film. Jede Projektion ist ein anderer [Film], jede Kopie ein Original, ein Film vor, ein anderer nach der Zensur, *director's cut*, *producer's cut*, Premieren-, Verleih-, Exportfassungen, auf Technicolor gedreht – auf Eastmancolor kopiert, Kinofilme im Fernsehen, auf Video, als DVD – ein Film lebt als Serie.“ (S.7) Und so versteht er sein Buch auch als Fortschreibung dieser Serie: als Exposé zu einer DVD-Inszenierung, die dem Benutzer die Freiheit bietet, seinen eigenen Film mit Material aus dem filmischen Steinbruch *Metropolis* zu montieren.

■ **Fritz Lang's *Metropolis*. Cinematic Visions of Technology and Fear.** Edited by Michael Minden and Holger Bachmann. Rochester NY and Woodbridge, Suffolk 2000, 326 Seiten, Ill. (= Studies in German Literature, Linguistics, and Culture)  
ISBN 1-57113-122-1, £ 40,00, \$ 65.00

Das Buch gliedert sich in zwei Einführungen und vier Hauptteile. Der erste Teil bringt Texte (u.a. von Thea von Harbou, Alfred Abel, Theodor Loos, Günther Rittau und Otto Hunte) und Filmkritiken aus Deutschland, den USA, Großbritannien und Spanien (u.a. von Willy Haas, Herbert Ihering, Randolph Bartlett, H. G. Wells und Luis Bunuel). Der zweite Teil („Metamorphosis of *Metropolis*“) druckt drei Beiträge von Enno Patalas, Thomas Elsaesser und Giogio Bertellini über die Restaurierung und das Weiterleben des

Films nach, während der dritte Teil („Classic Texts and Context“) vier grundlegende Aufsätze zu *Metropolis* von Alan Williams (1974), Ludmilla Jordanova (1989), Andreas Huyssen (1986) und R. L. Rutsky (1993) als Reprint anbietet. Der vierte Teil („*Metropolis* Now“) schließlich bringt drei unveröffentlichte Essays. „Approximately one-half of the material in the book has never before appeared in print.“ (Klappentext) Unnötig zu streiten, ob das Glas nun halb voll oder halb leer ist – als Reader, der sich offenbar vor allem an Studenten wendet, erfüllt dieser Band so oder so seinen Zweck.

Die erste Einführung von Holger Bachmann über Produktion und zeitgenössische Rezeption von *Metropolis* bietet einen gründlichen und fundierten Einstieg, zumal er den Film im Kontext der Produktions- und Marketingstrategie Erich Pommers aufschlüsselt. „*Metropolis* was not only a creation of Lang’s sheer genius; it was also the product of studio policies, production techniques, representational paradigms, and not least marketing strategies (...). Similarly, the combination of technical brilliance with thematic kitsch (...) is rooted in the phenomenon that was Ufa.“ (S.4) Mit diesem Ansatz baut Bachmann den übrigen Beiträgen ein festes Fundament.

Die zweite, ebenso kompakte Einleitung von Michael Minden kommentiert die Rezeptionsgeschichte von *Metropolis* mit den Stationen: Siegfried Kracauer (1947), das strukturalistische Modell John Tullochs (1976), der psychoanalytische Ansatz von Roger Dadoun (1974), die feministische Lektüre von Patricia Mellencamp (1981), Thomas Elsaessers Neu-Lektüre Kracauers (1982/84) und Peter Wollens Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Technologie und Sexualität (1989). In welchem Kontext, so Mindens Leitfrage, lässt sich *Metropolis* adäquat lesen und kritisch bewerten? (S.47) Sowohl die Überlieferungsgeschichte als auch Moroders Rock-Video-Fassung von 1984 führten heute dazu, „that ‚context‘ irreversibly invades ‚text‘. (...) With this turn, Lang’s film (...) enters the postmodern culture of the proliferating appropriation, recombining and recirculating of images, sounds, effects and so forth.“ (S.55) Diese Lektüre (wenn es denn noch eine ist; vielleicht sollte man lieber von Zitieren oder Sampeln sprechen) sei, so Minden, schon in der Originalfassung mit ihrer Ungleichbehandlung von Charakteren und Maschinenwelt angelegt.

Auf die Originalbeiträge von Andrew Webber („Canning the Uncanny: The Construction of Visual Desire in *Metropolis*“) und Julia Dover („The Imitation Game: Paralysis and Response in Fritz Lang’s *Metropolis* and Contemporary Critiques of Technology“) soll hier nicht näher eingegangen werden; sie untersuchen Motive wie Angst/Schrecken auf psychoanalytischer Grundlage sowie das Verhältnis Mensch-Maschine.

Der letzte Originalbeitrag von Ben Morgan über „Sentimentality and Self-Control in the Reception of the Film“ stützt sich nicht auf Freud, sondern auf C. G. Jung. Morgan geht von der Beobachtung aus, dass die zeitgenössischen Kritiker die Sentimentalität des Drehbuchs negativ bewerteten und beiseite (bzw. Thea von Harbou in die Schuhe) schoben und baut darauf seine These auf: „Seventy years later, society is visible not only in the images of machines and class conflict, or in the architecture of Fredersen’s city, but in what the characters’ behaviour, the film’s formal devices, and indeed the reviewers’ responses reveal about the regulation of emotional life.“ (S.291)

Im Gegensatz zu der auch heute dominierenden Beschäftigung mit dem Vater setzt Morgan sich ausführlich mit Freder und Maria auseinander und arbeitet jene Facetten des emotionalen Spektrums heraus, die von der Kritik mit Vorwürfen wie Sentimentalität, Frauenfeindlichkeit und Präfaschismus verdeckt wurden. Insbesondere eine bestehende Detailanalyse der Katakomben-Szene (Marias Schwur und Freders „Verwand-

lung“), verbunden mit der Beschreibung von Fröhlichs androgynem Image und seinem expressiven Spiel, überzeugen hier. Fröhlichs Rolle als sowohl emotional wie auch männlich-aktiv Handelnder passte nicht in die zeitgenössische Rollentypisierung – wohl aber als Lösung zu Langs filmischem Problem, „that of inventing a fantastical form appropriate to the fantastical themes.“ (S.303) Aber nicht nur das Publikum und die Kritiker verdrängten diese emotionalen Momente in einer Art Selbstzensur, auch der Film selbst führte die Entwicklung des Plots nicht weiter und flüchtete statt dessen gegen Ende in reine Action: „a strategy for emotional control: a strategy of distraction.“

So hat Morgan denn auch eine überraschende Erklärung für die immer wieder kritisierte „falsche“ Versöhnung des Filmschlusses parat: „Its flaw is not that it is sentimental, but that it is not sentimental enough. It doesn't follow through the story of Freder's emotional transformation.“ (S.308) Vorbildlich zudem Morgans Hinweis, auf welcher Kopie von *Metropolis* – die vom Staatlichen Filmarchiv der DDR restaurierte Fassung, eingesehen im Deutschen Filminstitut DIF – seine Analyse beruht.

## vorgestellt von... Ralf Schenk

■ Guntram Geser: *Fritz Lang. Metropolis und Die Frau im Mond. Zukunftsfilm und Zukunftstechnik in der Stabilisierungszeit der Weimarer Republik*. Meitingen: Corian Heinrich Wimmer 1999 (2. Auflage; 1. Auflage: 1995), 184 Seiten, Ill. ISBN 3-89048-310-0, DM 39,80

In vier Haupt- und zahlreichen Unterkapiteln trägt der Autor Details zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der beiden Fritz Lang-Werke *Metropolis* und *Die Frau im Mond* zusammen – und bereits hier stützt der Rezensent, weist Geser doch ausdrücklich darauf hin, dass es sich bei beiden Arbeiten (wie überhaupt im Medium Film) nicht um ausgesprochene Produkte eines einzelnen Künstlers handelt, sondern um Ergebnisse einer „Spezialistengemeinschaft“, zu deren Kern zumindest auch die Filmarchitekten, die Kameramänner und vor allem die Autoren – hier: Thea von Harbou – gezählt werden müssen.

An sich ist das eine Binsenweisheit; da aber Filmgeschichte häufig auf Regisseure zentriert geschrieben wird, mag das explizite Aufbrechen dieser ritualisierten Sicht durchaus seine Bedeutung haben.

Freilich untersucht Geser nicht im Detail, wer nun genau was zu den beiden Filmen beigetragen hat, das dürfte auch kaum zu machen sein. Er skizziert viel mehr oft nur Passagen der entsprechenden Lebensläufe (etwa von Produzent Erich Pommer) und benennt Schnittstellen zu Fritz Langs Filmen. Ausführlicher geht er vor allem auf Thea von Harbous Drehbuch-„Bilder“ ein, untersucht ihre Tiefenschichten und ihre Verwandlung in Filmbilder. Ein wesentliches Teilkapitel ist dabei den sozialen und religiösen Elementen in *Metropolis* gewidmet, etwa dem von Geser als „äußerst fragwürdig“ (S.69) bezeichneten Schlussbild, das die einst aufputschenden „Arbeiter wieder in Reih und Glied“ vor der Kathedrale zeigt.

Gesers Arbeit, die sich mit der zeitgenössischen Interpretation Siegfried Kracauers ebenso auseinandersetzt wie mit der Bedeutung zukunfts technischer Entwürfe in der deutschen Science-fiction-Literatur der zwanziger Jahre, mit dem Übergang vom

Stumm- zum Tonfilm ebenso wie mit der „Kluft zwischen Filmtechnik und Stummfilmschauspiel“ (S.111ff), mit dem „Phantasma einer baldigen wirklichen Weltraumfahrt“ (S.129) wie mit dem deutschen Filmmarkt 1923 bis 1930, wirkt insgesamt leider nicht wie ein in sich geschlossener Text, sondern mehr wie eine Sammlung einzelner, auf verschiedener vorhandener Literatur aufbauender und sie zusammenführender Exkurse. Keine Frage, dass der Blick des Lesers dadurch geweitet wird, dass viele Bezüge wenn schon nicht ausführlich behandelt, so doch zumindest ins Spiel gebracht werden. Derjenige aber, der eine stringente Analyse von Inhalten und ideologisch-politischen Implikationen erwartet hatte, kommt nicht voll auf seine Kosten.

Das Buch enthält ein ausführliches Quellenverzeichnis, übrigens auch zum „Fordismus“, der mit seinen Rationalisierungs- und Automatisierungsideen wichtige Parallelen zu Sujetlinien der Lang-Filme enthält.

Neben dem üblichen Film- und Personenregister hat Geser überdies auch ein Sachregister zusammengestellt, in dem Begriffe wie „Arbeitslosigkeit“, „Bauhaus“, „Kathedrale“, „Zukunftsstadt“, „Fließbandarbeit“ und viele andere nachgewiesen sind.

## vorgestellt von.... Michael Wedel

■ Agnes Michaux: *Ich werde sie jagen bis ans Ende der Welt. Fritz Langs Abschied von Berlin*. Roman. Hamburg, Wien: Europa Verlag 2000, 192 Seiten  
ISBN 3-203-80060-8, DM 32,50

Im Blick zurück aufs Weimarer Kino entzündet sich die Phantasie längst nicht mehr nur an Dr. Caligari und Dr. Mabuse, Nosferatu und Metropolis, M, Lola Lola und Lulu. Die Modernisten des Weimarer Kinos sind selbst zum Spielball postmoderner Zitier- und Einbildungsfreude geworden. Ansatzpunkt des Experiments am gelebten Objekt ist dabei nicht selten, wie löslich der Kern historischer Existenz im Gemisch imaginierter Identitäten und populärer Mythenbildung sich erweisen würde.

Im Gegensatz zu F. W. Murnau, der erst jüngst im Schatten Nosferatus als Roman- (in Jim Shepards „Nosferatu in Love“, 1998) und Filmfigur (in Elias Merighes *Shadow of the Vampire*, 2000) entdeckt wurde, scheinen Leben und Werk Fritz Langs Filmemacher und Romanciers seit jeher zu Fiktionalisierung und Mythologisierung herauszufordern.

Noch zu Lebzeiten bekam Lang die Gelegenheit, sich in Jean-Luc Godards *Le Mépris* als Odysseus-Regisseur selbst zu spielen.

Bereits Mitte der zwanziger Jahre wurden Lang und Thea von Harbou Gegenstand eines Schlüsselromans von Wolfgang Goetz, der unter dem Titel „Das Gralswunder“ ein satirisches Porträt der gemeinsamen Arbeit an *Die Nibelungen* vor dem Hintergrund eines banalen, sich lediglich in der Arbeit am Mythos transzendierenden Ehealltags zeichnete. In der Schere zwischen Banalität und Mythos konnte der Zeitgenosse Goetz noch lustige Pointen ansiedeln; in „LANGopolis“, dem 1982 erschienenen Roman des amerikanischen Filmkritikers Howard A. Rodman, öffnete sich diese Schere dann so weit, dass, einmal ans mittlerweile überlebensgroß erstarrte Lang-Bild angesetzt, von letzterem nicht viel mehr übrig blieb als Zahnschmerzen, Eifersucht und Gewichtsprobleme.

Wie „LANGopolis“ als Psychoroman angelegt und die Umstände und Beweggründe für

Langs Weggang aus Deutschland auslotend, erzählt der Lang-Roman der Französin Agnes Michaux (zuerst 1999 in Paris erschienen) den Ablauf von Langs vermeintlich letztem Tag in Berlin, bevor er, der eigenen Legende zufolge, nach einem Gespräch mit Goebbels Deutschland überstürzt verlassen haben soll. In zwölf Kapiteln, einem Pro- und einem Epilog folgt die Autorin ihrem Romanheld an diesem 30. März 1933 auf dessen letzten Wegen durch die Stadt: von Langs Wohnung in der Schorlemmer Allee nach Babelsberg, in die Bar des Hotel Adlon und in Goebbels' Büro im Propagandaministerium am Wilhelmplatz, zur Reichsbank und zu Langs getrennt lebender Noch-Ehefrau Thea von Harbou in die Gelfertstraße 52, auf Spaziergänge Unter den Linden und durchs Scheunenviertel, schließlich zurück in Langs Wohnung und von dort zum Anhalter Bahnhof, wo Lily Latté ihn aus Deutschland verabschiedet.

So genau Schauplätze und persönliches Umfeld auch von der Autorin ins Bild gerückt werden, eine neue Dimension der Subjektivität Langs an diesem kritischen Punkt seiner Biographie vermag sie nicht zu erschließen. Zu besichtigen sind auf diesem imaginären Rundgang lediglich die Abziehbilder dessen, was einem Filmregisseur auf dem Schritt in die Emigration durch den Kopf zu gehen habe: Erinnerung an die jüdische Mutter und Erfahrungen mit dem grassierenden Antisemitismus, Abschied von Ehefrau und Freundinnen, Misstrauen gegenüber Mitarbeitern und Angestellten, Verfolgungsangst und Fremdheit in vertrauter Umgebung.

Der Zwang, die Eckpfeiler einer Existenz an einem Tag abklappern zu müssen, erhöht die Erfahrungsdichte des Textes leider kaum; eher führt er dazu, die Summe eines halben Lebens zum Pflichtprogramm erstarren zu lassen, deren Anfangs- und Endpunkte (Patrick McGilligan sei Dank) der gewaltsame Tod von Lisa Rosenthal, Langs erster Frau, und die Begegnung mit Goebbels bilden. Sich in die biographischen Legenden einer historischen Figur einzunisten, mag für die Gattung des Romans legitim sein; wenn aus der Überblendung von Fiktion und Faktizität jedoch lediglich das Bild eines geläuterten Frauenhelden und politisch abrupt wachgerüttelten Künstlers destilliert wird, dürfte dies weder der Persönlichkeit Langs noch den ästhetischen Ansprüchen der literarischen Gattung gerecht werden.

So steuert Michaux ihren Text unweigerlich in beide Fallen, die das Genre des biographischen Romans offenhält: Die Hauptfigur funktioniert weder als Doppelgänger ihres historischen Vorbilds noch als voll entwickelter Romanheld. Selbst, wo sie mit Charakterzügen und Empfindungen aus Langs Filmen angereichert werden soll, fallen Michaux leider nur in ihrer Zitierbarkeit allzu leicht durchschaubare Szenen und Bilder ein: „Im Schaufenster eines Kurzwarenladens begegnete er seinem Spiegelbild. Es hielt ihn einen Moment fest. Sein Gesicht zeigte kein Lächeln. Dabei war dies genau das richtige Wetter, um glücklich zu sein. Ein lauer Frühlingstag. Aber kannte er diese Stadt, in der die Lindenbäume blühten, immer noch? Dieses düstere, eingesunkene Gesicht... Eine Verkäuferin und ihre Kundin starrten ihn aus dem Laden heraus vorwurfsvoll an. Genau das war nämlich verdächtig, dieses Nicht-Lächeln, dieser hartnäckige Mangel an Fröhlichkeit. Er ging schnell weiter. Sicher hatten ihn die beiden Frauen für ein unerwünschtes Subjekt gehalten.“ (S.134f) So liegt die Enttäuschung, die die Rede von der „fesselnde[n] Illusion von Authentizität“ im Klappentext für den Leser bereithält, am Ende weniger an der fehlenden Authentizität als an der misslungenen Illusion. „Ich kann es auch ganz einfach sagen“, endet Michaux' bei der Ich-Form angelangter Text, um ein letztes zum Klischee erstarrtes Bild an den Leser zu bringen: „Ich lebe in einem Wartesaal. Und jetzt stört mich bitte nicht mehr.“ (S.190)

# Neue Filmliteratur

## vorgestellt von... Margit Voss

■ **apropos: Film 2000. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung.** Berlin: Das Neue Berlin 2000, 320 Seiten, Ill.  
ISBN 3-360-00926-6, DM 29,90

Es gibt Bücher, die man anliest, noch bevor man zu Hause ist und sie dann in einer Nacht verschlingt. Und es gibt Bücher, die man als Pflichtlektüre begreift, sie auf einem Haufen anderer wichtiger Editionen ablegt und den Bogen der Entschuldigung um sie schlägt, wenn man sich ihnen noch nicht genähert hat. Dieses Schicksal hätte – was meine Person betrifft – um ein Haar das DEFA-Jahrbuch ereilt, wäre ich nicht auf den Begriff der „Ofensau“ gestoßen, den Jürgen Böttcher auf Seite 12f erklärt. Ob dies wirklich ein terminus technicus der Metallurgie ist, wage ich zu bezweifeln, aber es handelt sich bei diesem Ausdruck auf so unnachahmlich sinnliche Weise um einen sowohl auf den Vorgang als auch auf den Menschen übertragbaren Zustand – noch dazu auf einen, der garantiert unverbraucht ist – dass ich in ihm das Bindeglied für die naturgemäss unterschiedlichen Beiträge des Bandes sehe.

Was also ist die „Ofensau“? Der Dokumentarfilmer Jürgen Böttcher, der 1962 den Film *Ofenbauer* drehte, hat dies im Gespräch mit Erika Richter so erklärt: „Ein Hochofen funktioniert etwa sieben Jahre, dann, ausgeglüht und innen ausgemergelt, muss er durch einen neuen ersetzt werden. Im Innern dieses riesigen Ofenleibs muss all die Jahre der Produktion ununterbrochen der riesige untere Glutkern aus flüssigem Roheisen am Leben erhalten werden. Also, oben müssen Tag und Nacht Alteisengeröll, Erze und bestimmte Salze reingeschüttet werden. Weiter oben wird immer nur der obere Bereich abgestochen. Diese ewig brodelnde Roheisenmasse der Basis nennen sie „die Ofensau“, die darf eben niemals erkalten, gerinnen. Das wäre eine unvorstellbare Katastrophe...“ Böttcher überträgt im Gespräch diesen „derben“ Begriff auf sich selbst: „...und wenn einem ab und zu mal was gelingt, hat es wohl mit diesem quasi glühenden Kern tief drinnen zu tun, scheint mir...“ (S.13)

Böttcher erklärt damit die eigene Zähigkeit, trotz vieler Hindernisse in seiner Karriere bei der DEFA weitergemacht, in seinen Sujets das Eigene gefunden und durchgesetzt zu haben. Das Gespräch mit Jürgen Böttcher, das am 16.3.2000 in Berlin geführt wurde, soll im nächsten Band fortgesetzt werden. Übrigens eine gute Methode, den nun interessierten Leser bei der Stange zu halten.

Aber wer ist dieser „interessierte Leser“? Zweifellos der, dessen Leben in irgendeiner Weise mit der Geschichte der DEFA, ihren Filmen und ihren Mitarbeitern in Berührung kam. Darüberhinaus derjenige, den Filmgeschichte in Gänze anzieht. Dennoch scheint mir dieser Adressatenkreis zu eng gegriffen. Bei diesem ersten Jahrbuch der DEFA-Stiftung handelt es sich nämlich um die Widerspiegelung eines eigenen Stücks deutscher Geschichte des 20. Jahrhunderts, wie man sie so nirgendwo nachlesen kann.

Das Gespräch mit Jürgen Böttcher wurde beispielsweise sowohl durch eine von ihm eingereichte Konzeption zu einem Spielfilm mit dem Titel „Das Urteil der Aphrodite“ (der nie gedreht wurde) ergänzt als auch durch einen Briefwechsel, der im Zusammenhang mit seinem, noch vor der Premiere verbotenen Film *Jahrgang 45* geführt wurde.

Dr. Franz Jahrow, damals Mitarbeiter in der Hauptverwaltung Film, schrieb am 11. Oktober 1966 eine „Stellungnahme“ zur Ablehnung, in der er das Milieu des Films als „trist, unfreundlich, schmutzig und ungepflegt“ (S.21) charakterisiert. Mehr noch als das um den Bahnhof Ostkreuz angesiedelte Milieu des Kraftfahrzeugschlossers Al ärgerte Dr. Jahrow ausgerechnet die Mogul-Figur, „ein, wie das Buch es ausweist, alter Antifaschist, der sich als Rentner den jungen Leuten (insbesondere Al) freundschaftlich zugewandt hat und der seinem Bedürfnis nach gesellschaftlicher Aktivität durch Arbeit im Wohngebiet nachkommt. In dem Film erscheint Mogul jedoch als ein alter Mann, ohne Profil, ärmlich gekleidet und ohne jede Ausstrahlungskraft. Seine Freundschaft zu Al beschränkt sich auf das Erteilen ‚abgeklärter‘, ‚unprofilierter‘ und ‚kumpelhaft‘ vorgetragener ‚Lebensregeln‘ eines alten Mannes, der in nichts die gesunde parteiliche Strenge und Güte eines im Klassenkampf gereiften und gestählten Genossen erkennen lässt.“ (S.20f) Vier- oder fünfmal benutzte Franz Jahrow in seiner Philippika das Wort „gesund“ als künstlerisches Werturteil. Von welcher Häme dieser Mann sich aber leiten ließ, wird erst in einem zweiten Brief deutlich.

Pikanterweise hatte Böttcher die Mogul-Figur mit einem Laien namens Paul Eichbaum besetzt. Dieser, von dem Verbot des Films ebenso betroffen wie die Filmemacher, schrieb in vollem Vertrauen auf den Arbeiter- und Bauernstaat dem Genossen Staatsratsvorsitzenden, Walter Ulbricht, einen Brief, in dem er seinerseits um Beistand Höchstselbst bat. Wie jederman weiß, landen Briefe solcherart immer in den falschen Händen, in diesem Fall wiederum in denen des Genossen Jahrow. Und dieser – nicht faul – fand nun Gefallen daran, den unbescholtenen Mann anzuklagen: „...dass wir es nicht für richtig halten, wenn Sie in diesem Zusammenhang nicht von sich aus den Vorsitzenden des Staatsrats der DDR davon informierten, dass Sie der Darsteller dieser Filmgestalt gewesen sind. (...) Wir müssen Ihnen offen sagen, dass Sie dieser Aufgabe nicht gerecht geworden sind.“ (S.27)

Im Jahrbuch sind übrigens einige Entdeckungen ungewöhnlicher Art zu machen.

Eine davon betrifft „Die Fabrik oder Der Fall Lindemann“, eine Spurensuche, die Günter Jordan betrieben und zu spannender Lektüre verdichtet hat. Die Geschichte des ersten DEFA-Direktors kann man getrost als Abenteuerroman erleben, anzweifeln sollte man sie nicht. Und so manches, was sich aus diesen Anfängen entwickelte, führte später zu den Erfolgen der DEFA, ohne die es weder den DEFA-Filmstock noch den Almanach gäbe. Diese Mischung aus eigener Begeisterung, Mobilisierung der Kräfte, Anerkennung und Selbstwertgefühl der Gründungsjahre übertrug sich auf die Mitarbeiter aller Gewerke. Und wenn man auch in Babelsberg für Geld arbeitete, glühte immer irgendwo eine „Ofensau“.

Vielleicht ist dies der Grund, warum Autoren, die sich von außen der DEFA-Geschichte nähern, dem eigentlichen Phänomen so selten auf den Grund kommen. Selbst Georg Seeßlen hat mit seiner Untersuchung „Faschismus, Krieg und Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm“ Schwierigkeiten, alle Facetten von Motivation und künstlerischer Umsetzung zu berücksichtigen.

Deutlich wird immerhin, wie die politische Entwicklung in beiden Deutschlands auf filmische Prozesse Einfluss nahm, mehr vielleicht, als man heute zugeben will.

Danken sollte man den Herausgebern, Erika Richter und Ralf Schenk, aber auch, dass sie Autoren wie Leonie Naughton gefunden und damit beauftragt haben, Filme der deutschen Wiedervereinigung unter die Lupe zu nehmen. „Wiedervereinigung als Siegesgeschichte“ lautet der Titel ihrer zwölffseitigen Arbeit, in der sie überraschende Ent-

deckungen veröffentlicht. [siehe FILMBLATT 12, S.25ff] „Spielfilme, die die Wiedervereinigung und ihre Folgen ansprechen, spielen unweigerlich im Osten. Nur im Osten kann die Wende ein verheißungsvolles Spektakel werden. (...) Im Westen bleiben Lebensstil, Freizeit, Telekommunikation, Medien und soziale Ordnung im Großen und Ganzen, wie sie vorher waren.“ (S.243) Untersucht hat die Autorin Filme der neunziger Jahre wie *Go Trabi Go*, *Wir können auch anders*, *Burning Life*, *Abschied von Agnes*, *Der Kontrolleur*, *Adamski*, *Engelchen*, *Herzsprung*, *Bis zum Horizont und weiter*, *Das Leben ist eine Baustelle* und *Wege in die Nacht*. Dabei kommt sie zu dem Schluss, dass – nach Aussage der Filme – die Anpassungskrise im Osten Diebstahl und Kriminalität hervorgebracht, Familienzwickigkeiten heraufbeschworen und Opfer existentieller Art gefordert hat. Interessant ist, dass sie auf eine neue Verwendung des Begriffs Heimat gestoßen ist. In beiden deutschen Staaten durch das nazistische Erbe negativ besetzt, dann durch Heimatfilme im Westen diskreditiert, im Osten verleugnet, neigt man nach der Wiedervereinigung im Westen dazu, „den Osten als Heimat zu identifizieren (...) der Osten wird definiert als das ‚Vorher‘, als ein Punkt mythischen Ursprungs für den Westen, der als das ‚Danach‘ definiert wird. Der Osten erscheint als der Ort von so vielem, was der Westen verloren hat.“ (S.248)

Als „die größte Ironie der Wendefilme“ bezeichnet die Autorin, dass in ihnen Beziehungen zwischen ost- und westdeutschen Paaren nicht funktionieren und man dies als völlig normal akzeptiert. Eher tun sich Ostdeutsche mit Polen und Westdeutsche mit Franzosen zusammen als Osis mit Wessis. „Der fremde Blick“ sieht demnach so manches, was dem Einheimischen nicht aufgefallen wäre.

Dieses erste Jahrbuch der DEFA-Stiftung hat sich bestens eingeführt. Mit 320 Seiten, ein umfangreiches Register eingeschlossen, hat der solide Pappband ein Format, das den Vergleich mit anderen Filmpublikationen nicht zu scheuen braucht. Sein Informationswert ist enorm und ausbaufähig, so dass er als Ergänzung zu den bekannten DEFA-Kompendien verstanden und gelesen werden kann. Ich kann dieses Jahrbuch nur jedem empfehlen.

## vorgestellt von... Kay Hoffmann

■ Irmbert Schenk (Hg.): *Erlebnisort Kino*. Marburg: Schüren Verlag 2000. 216 Seiten, Ill. ISBN 3-89472-320-3, DM 29,00

Das Kino steht durch Digitalisierung, Konzentration und Kommerzialisierung mitten in fundamentalen Veränderungen. Seine Zukunft wird entscheidend davon abhängen, ob es ihm gelingt, sich als visuelle Alternative zu anderen Medien zu positionieren. Dazu ist ein Bewusstsein für historische Entwicklungen und seiner Funktion für das Publikum wichtig.

Sieht man einmal von den zahlreichen lokalen Kinogeschichten und einigen Prachtbänden zur Kinoarchitektur ab, so gibt es kaum Studien zum Kino.

Von daher kann dieses Buch, herausgegeben von Irmbert Schenk, als interessanter Versuch verstanden werden, eine Lücke zu füllen – Versuch deshalb, weil einige der Beiträge doch wieder Filme in den Mittelpunkt stellen. Doch Fragen der Rezeption korrespondieren für Schenk mit der Wirkung von Filmen, wie sie Lebensstile propagieren und durchsetzen. Gerade mit diesem Anspruch liefert der Band, der das IV. Bremer

Symposium zum Film dokumentiert, das von der Universität Bremen und dem Kommunalen Kino Bremen im Kino 46 organisiert wurde, wichtige Anregungen zur Auseinandersetzung über das Kino.

Einer der spannendsten Aspekte des Buches ist, dass es historische Entwicklungen mit aktuellen kontrastiert. Alfons Arns stellt beispielsweise die Renaissance des Kinopalastes der neunziger Jahre Konzepten der Lichtspielpaläste gegenüber und arbeitet sehr kenntnisreich wesentliche Unterschiede heraus. In der Regel hatten die Großkinos der zwanziger und fünfziger Jahre z.B. nur einen großen Saal, das Foyer hatte hauptsächlich die Funktion einer Schleuse zwischen der Welt draußen und dem Zuschauer-raum. Bei modernen Multiplexbauten wird das Foyer zum zentralen Ort der Kommunikation mit gastronomischen Angeboten usw. Architektonisch wird dies durch Glasfasaden betont, die den Blick von außen auf das Foyer freigeben und die dadurch ein Konkurrenzverhältnis zum Film aufbauen.

Einen Wandel des öffentlichen Raums konstatiert auch Thomas Elsaesser. Geschichtlich sieht er einen entscheidenden Moment bei der Durchsetzung des amerikanischen Erzählkinos und der Normierung der Ware „Film-Erlebnis“ in den zehner Jahren, als das Publikum dazu erzogen wurde, sich ruhig sitzend auf den Film zu konzentrieren. Dies war vorher keinesfalls die Regel und zunächst musste den Zuschauern abgewöhnt werden, nach den Bildern zu greifen. Ben Brewster fand heraus, dass sich erst 1908 eine Projektion durchsetzte, die die Personen in Lebensgröße erscheinen ließ. Ab 1915 wird empfohlen, die Leinwandfläche im Verhältnis zur Größe des Saales zu variieren.

Eine Subgeschichte liefert Anne Paech, die verschiedene Verfahren vorstellt, als vierte Dimension den Geruch ins Kino zu bringen, ob nun als Duftorgel, über die Belüftung oder als Rubbelkarte.

Einen Vergleich des Kinobesuchs in England, Frankreich und Italien in den fünfziger Jahren unternimmt Pierre Sorlin und stellt bei Unterschieden im Detail eine Gemeinsamkeit fest: die Liebe zum amerikanischen Kino. Nach seiner Ansicht trugen die USA durch ihre Filme schon damals zu einer Vereinheitlichung des Lebensstandards in Westeuropa bei.

Mit dem bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre beschäftigt sich Irmbert Schenk, wobei er sich für eine Neueinschätzung dieser Produktionen einsetzt. Er verweist beispielsweise auf Momente der Modernität und Modernisierung in diesen

Filmen und bettet sie ein in den politischen und gesellschaftlichen Rahmen des Wiederaufbaus. Laura Mulvey stellt dar, wie sich die Einschätzung von Filmen verändern kann und lässt in konzentrierter Form zentrale Entwicklungsschritte der feministischen Filmtheorie und deren Zuschauer-Positionen Revue passieren. Für die zwanziger Jahre stellt sie fest, dass Hollywood das weibliche Publikum als neue Zielgruppe entdeckt habe und sich das Publikum in der Tat überwiegend aus weiblichen Zuschauerinnen rekrutierte, die sich in Mode und Lifestyle von den Filmen beeinflussen ließen.

Das Buch geht ferner ausführlich auf aktuelle Tendenzen im Kino ein und behandelt auch das Kino in China, Ägypten und Indien. Bei aller Unterschiedlichkeit der Beiträge und Herangehensweise stellt Irmbert Schenk im Vorwort eine erstaunliche Gemeinsamkeit fest: „die explizite oder implizite Feststellung eines Rückbezugs der Filme und des Kinos der Gegenwart auf die kinematographische Frühgeschichte, auf das Zeigen und das Spektakel statt der Narration und der Kontemplation.“ (S.14) Gerade dies macht das Buch so spannend.

## vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Harro Segeberg (Hg.): *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. München: Wilhelm Fink Verlag | 1999 (= Mediengeschichte des Films, 3), 356 Seiten, Ill.  
ISBN 3-7705-3310-0, DM 78,00

Der dritte Band der Mediengeschichte des Films (siehe FILMBLATT 5, S.38f und FILMBLATT 8, S.58ff) präsentiert das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste.

Als „Rahmen“ für die in diesem Band versammelten Aufsätze versucht Klaus Kreimeier eingangs, eine „Gesamtsituation des deutschen Kinos in den zwanziger Jahren“ (S.17) zu entwerfen – ein Unterfangen, das er selbst in Anführungszeichen setzt. Er konzentriert sich daher auf die These, dass die deutschen Filme der zwanziger Jahre „in erster Linie die *Vorgeschichte* der zwanziger Jahre“ (S.18) verarbeiten, also das „Vorangegangene“, das „unverarbeitete Material des Gestern und Vorgestern“ (S.19) aufgreifen. Damit geht er auf dem Weg weiter, den er 1997 in seinem Pabst-Essay eingeschlagen hatte (siehe FILMBLATT 4, S.44) und der gleich doppelt „den Deutungsmustern Kracauers diametral entgegengesetzt ist. Bei Kracauer phantasieren und träumen die deutschen Filme immer *voraus* ...“ (S.19) Zugleich wendet sich Kreimeier auch gegen Deutungsmuster, die den Film als Zeitbild untersuchen. Seine Hypothese ist, dass beispielsweise auch die Straßenfilme der Weimarer Republik „nicht die Lage der Republik reflektieren (dies ist Kracauers großes Thema)“. (S.25) Kreimeier ist sich dabei bewusst, dass sein Ansatz, den Dispositionen des Kaiserreichs in der Kinematographie der zwanziger Jahre nachzuspüren und diese als späte Antworten auf zurückliegende, unverarbeitete Erfahrungen zu verstehen, über die Filmgeschichtsschreibung hinausreicht, berührt dieser Ansatz doch „Alltags- und Sozialgeschichte ebenso wie die Unterströmungen der Geistes- und Kulturgeschichte.“ (S.31)

So geht Filmgeschichte in der Kulturgeschichte auf – ein breiterer Ansatz jedenfalls als die jetzt abgeschlossen vorliegende dreibändige „Mediengeschichte des Films“, die sich, programmatisch zumindest, auf das weit engere Feld seiner Nachbarkünste konzentrierte.

Aus einer Vorlesungsreihe entstanden, kann man bei diesen Sammelbänden mit keinen auch nur annähernd einheitlichen Grundthesen rechnen, wie man sie etwa als Ergebnis eines Forschungsprojektes verlangen muss. Der in seiner radikalen Zuspitzung provozierende Beitrag Kreimeiers kann diese Grundpositionen natürlich nicht nachliefern und so steht er zwar am prominenter Stelle, aber doch etwas verloren zwischen dem Vorwort des Herausgebers und den Einzelbeiträgen – keine Klammer, aber ein Ausrufungszeichen und eine Wegmarke.

Zu den einzelnen Beiträgen: Jürgen Kasten versteht den Ausdruck „expressionistischer Film“ auch als Verwertungsbegriff und Markenartikel insbesondere vor dem Hintergrund von Exportüberlegungen. Film und Expressionismus fanden erst dann zusammen, als die Bewegung ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte und ihre Formen so akzeptiert wie sinnentleert waren. Die Schnittstelle zwischen Expressionismus und Film lag dabei in den bizarren Motiven: „In ihrer Verwendung als Bildformen des Absonderlichen gelang einerseits eine ungemein eingängige Verbindung von gehobener Populärdramatik und -Ikonographie. Die expressionistische Verzerrung wurde dabei zur geläufigen Chiffre des Wahns, der grotesken schauerromantisch-phantastischen Über-

steigerung oder des bizarr-dekorativen Bösen.“ (S.48f) Marketing-Überlegungen und populäre Vorurteile standen so an der Wiege der Marke „expressionistischer Film“, die sich von anderen Filmen durch eine gewisse Stilkohärenz abheben und unterscheiden.

Militärschwänke betrieben laut Knut Hickethier und (dem im bio-bibliographischen Anhang nicht aufgeführtem) Marcus Bier meist „eine Legitimationsarbeit für das alte Militär, arbeiteten auf verdeckte Weise dem Konservativen und Nationalen zu“ (S.92), um sich dann aber im Dritten Reich als „störend“ (S.93) zu erweisen.

Den Autoren gelang es leider nicht, einen dieser Filme in einem Filmarchiv aufzufinden. „Von 15 aufgrund von Filmkritiken nachweisbaren und in den Filmarchiven Deutschlands gesuchten Filmen war kein einziger zu erhalten.“ (S.68) Das heißt aber nicht, dass keiner dieser sehr populären und an den Kinokassen besonders erfolgreichen Schwänke erhalten ist – die Titelliste mag zu klein gewesen sein oder die Nachfrage bei den Archiven nicht insistierend genug. Denn dass ein Film nicht zu erhalten ist, bedeutet nicht, dass er tatsächlich auch nicht mehr erhalten ist.

Zurecht weisen Hickethier/Bier darauf hin, dass die deutsche Filmgeschichtsschreibung die Masse der jährlichen Filmproduktion „vergessen, verdrängt, für unwichtig gehalten“ hat. (S.67) Ohne eine intensive Zusammenarbeit mit den Archiven sind diese Filme aber nicht zu lokalisieren und schließlich auch benutzbar zu machen.

Auch Georg Seeßlen beschäftigt sich mit einem in der Filmgeschichtsschreibung „ausgesprochen schlecht vertretenen“ (S.95) Genre: die deutsche Stummfilmkomödie – der einzige Beitrag, der ohne Anmerkungen auskommt. Leider verzichtet der Autor auch weitgehend auf Filmverweise, so dass man seinen Thesen – etwa dass die deutsche Stummfilmkomödie in der Regel „entweder von einer virtuellen Luxusklasse oder von einer ebenso virtuellen Klasse ländlicher Zurückgebliebenheit“ handle und am wenigsten die „soziale Wirklichkeit der (...) Arbeiter und des unteren Kleinbürgertums“ handle (S.106) – entweder glauben kann oder nicht. Denn auf welche Filme er seine Analyse stützt – er sagt es uns nicht. Es mag sein, dass das deutsche Lustspiel nach dem Weltkrieg „eher langsamer“ (S.101) wurde – wir hätten aber gerne gewusst, woher der Autor diese Einsicht nimmt. Seine dezidiert vorgetragenen Thesen können ja nur aus der Kenntnis zahlreicher deutscher Stummfilmkomödien gewonnen worden sein – umso unverständlicher, dass er uns seine Quellen vorenthält.

Den frühen deutschen Avantgardefilm situiert Christine N. Brinckmann in der zeitgenössischen bildenden Kunst; ihre Lektüre von Eggelings *Symphonie Diagonale* (1924/25) und Ruttmanns *Lichtspiel Opus 1* (1921) und *Opus 3* (1924) vor dem Hintergrund von Kandinsky und Woringer ist in ihrer präzisen Einsicht vorbildlich – umso unverständlicher die schwachen „Abbildungen“ aus den Filmen, die nur noch entfernt an das Original erinnern. „Die kurzen, ungegenständlichen, malerisch-musikalischen Experimentalfilme der frühen deutschen Avantgarde traten nicht in Konkurrenz zum kommerziellen Filmschaffen, sondern begriffen sich als bildende Kunst.“ (S.111) Als Konkurrenz sicher nicht – wohl aber als Alternative bzw. Avantgarde: bei Eggeling als eine vollständig neue Kunst, bei Ruttmann als Versuch, elementare Formgesetze des Films auszuloten. Zwar brachten sie als bildende Künstler ihre spezifischen Fragestellungen mit an den Tricktisch – es scheint aber alles dafür zu sprechen, dass Ruttmann und vielleicht auch Eggeling ihre Filme als Film ansahen und eben nicht mehr als bildende Kunst.

Brinckmann untersucht Ruttmanns *Opus 1* und *Opus 3* anhand von Kopien des Pariser Verleihs LightCone (S.128, 132) vermutlich auf Video (S.140). Welche Kopie von Egge-

lings Films ihr vorlag, erfahren wir dagegen nicht. Die Farbe von *Opus 1* stelle eine „Annäherung“ an die von Enno Patalas 1977 wiedergefundene Fassung dar. (S. 37) Was heißt das genau? Vermutlich stammt diese Kolorierung von Bill Moritz, der sich dabei an den farbigen Zeichnungen in Max Buttings Partitur zu *Opus 1* orientierte – aber es sind nachträgliche, moderne Farben, nicht die Originalfarben der Münchner Kopie. Moritz benutzte eine unzureichende, zum Teil seitenverkehrt kopierte Schwarzweiß-Kopie, die zudem noch kürzer ist als die ohnehin nicht vollständige Kopie aus München. Das mindert nicht die Aussagekraft von Brinckmanns Schlussfolgerungen – nur wären diese noch präziser ausgefallen, wenn sie sich nicht auf ein Video unklarer Provenienz verlassen hätte.

Video lässt uns heute leicht und scheinbar problemlos auf viele Filme zurückgreifen – die Gefahr dabei ist aber, dass nur wenige Hersteller bzw. Verleiher angeben, was es mit der vertriebenen Fassung auf sich hat. Bei Zweifeln und fehlenden Hinweisen sind die Fachleute in den Archiven zu befragen. Es kann schließlich nicht sein, dass wir jedes Zitat aus einem Buch oder einer Zeitschrift akkurat nachweisen, vor einer VHS aber jeden quellenkritischen Blick einbüßen.

Thomas Brandlmeier diskutiert die „Revolution“ (S.152) der entfesselten Kamera als einer neuen Zeiterfahrung am Beispiel von *Variété*. Im Gegensatz aber zu Jürgen Kasten lässt er den Expressionismus im Film bereits weit vor *Caligari* beginnen – mit der Kamera von Carl Hoffmann, der „ganz im expressionistischen Stil der Zeit die Filme *Der Feldarzt* (Paul Leni / 1916) und *Homunculus* (Otto Rippert / 1916)“ dreht. (S.145) *Caligari* selbst lasse dagegen „keinen Raum für expressionistische Kameraführung und Lichtgebung.“ (S.145) Karl Freunds entfesselte Kamera in *Der letzte Mann* (1924) wurde zu Recht berühmt. „Und die Entfesselung entspricht nachweislich einer expressionistischen Vision. Umso bemerkenswerter und auffälliger ist, dass die Realisierung dieser Vision (...) nur sehr bedingt als expressionistisch zu beschreiben ist.“ (S.146) Dagegen wird in Murnaus *Faust* „jetzt endlich die große expressionistische Vision von der allseitigen filmischen Dynamik wahr. Der *Faust*-Film ist der Höhepunkt – und gleichzeitig der Endpunkt – des expressionistischen Films.“ (S.148)

So schlängeln sich durch den 3. Band der Mediengeschichte des Films unterschwellig auch Elemente einer (neuen?) Expressionismus-Debatte, etwa noch bei Weihsmann (S.190ff) und Kappelhoff (S.311ff).

Die Filmmusiker in der Weimarer Republik, so Ulrich Rügner in seinem Beitrag, waren alle geprägt von anderen musikalischen Erfahrungen und Zusammenhängen, mit denen sie dann die Kino- und Filmmusik befruchteten.

Auf die Wechselwirkungen zwischen Film und Architektur geht Helmut Weihsmann insbesondere anhand einer präzisen Lektüre von *Golem*, *Metropolis*, *Hintertreppe* und *Der letzte Mann* ein. „Im Kino wird usurpiert, ausprobiert und propagiert (...) es werden allerdings auch alternative Positionen formuliert.“ (S.215) Insbesondere am Beispiel von *Metropolis* weist der Autor nach, dass die Ausstatter „bewusst abgekupfert“ (S.203) und sich zahlreiche Anleihen aus dem Fundus der Architekturgeschichte geholt haben.

Die Bildberichterstattung in den illustrierten Zeitschriften der Weimarer Republik sieht Brigitte Werneburg stark durch den Film beeinflusst: „Durch den Film wurde der pressefotografische Apparat daran gewöhnt, im Film das strukturelle Modell der fotografischen Berichterstattung zu erkennen“ (S.221) – eine These, die an den Produktions- und Verwertungsstationen Bildredakteur, Kamerabauer, Fotograf und Leserschaft

verdeutlicht wird. Die Verbindungen zwischen Fotojournalismus und Dokumentarfilm bleiben aber noch ebenso zu erforschen wie die Arbeit der Standfotografen.

Jürgen Kasten weist in seinen Beitrag über das Drehbuch im Stummfilm darauf hin, dass die arbeitsteilige Produktion eines Films von fast allen theoretischen und historischen Abhandlungen vernachlässigt werde – und versucht daher das Drehbuch innerhalb dieses hoch arbeitsteiligen Prozesses historisch und theoretisch zu verorten. Die Unzufriedenheit des individualistisch arbeitenden Autors ist damit vorprogrammiert, zugleich aber auch produktiver Teil „einer von allen angestrebten Werkoptimierung.“ (S.274)

Christian Jürgens situiert Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“ als „letzte Erkundung der Möglichkeit von Dichtung im Zeitalter ihrer technischen Konkurrenz.“ (S.280), da er „weder von den Dingen noch der Welt, sondern von Zeichen und Diskursen handele.“ (S.292) In einer hochkomplexen Analyse stellt Hermann Kappelhoff die *Geheimnisse einer Seele* von G. W. Pabst in eine veränderte ästhetische Disposition der Weimarer Moderne, definiert durch ein neues Denken der Bilder sowie ein dehumanisiertes, konstruiertes Sehen. Harro Segeberg versucht schließlich, die Diskussionen zwischen Pabst und Brecht im „Dreigroschenkomplex“ aufzulockern und legt dar, wie „Pabst auf seine Weise mit dem Problem eines in seiner Medienwirkung abermals gesteigerten Tonfilms umging.“ (S.329)

Mit diesem 3. Band ist die Mediengeschichte des Films abgeschlossen, soweit sie aus der 1995 begonnenen fächerübergreifenden Vorlesungsreihe an der Hamburger Universität hervorging. Anregungen brachten die drei Bände reichlich, auch wertvolle Positionierungen. Angetreten, um die Wechselwirkungen des Films mit anderen Medien herauszuarbeiten, bleibt als Fazit dieser Reihe, dass es den Veranstaltern leider nicht immer gelang, die Referenten auch auf diesen Zugriff festzulegen. Und nur selten wurde Film als komplexes Produkt künstlerischer und kommerzieller Strategien im Wettbewerb der Massenmedien begriffen und analysiert. Insgesamt aber drei wichtige Bände mit zahlreichen Anregungen zu Ausbau und Fortschreibung einer Mediengeschichte im Rahmen der Filmforschung.

## **vorgestellt von... Martin Loiperdinger**

■ Markus Spieker: **Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich** (= Filmgeschichte International. Schriftenreihe der Cinémathèque Municipale de Luxembourg, 6). Trier:WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, 394 Seiten ISBN 3-88476-361-X, DM 54.50

In der von dem Trierer Filmhistoriker Uli Jung herausgegebenen Schriftenreihe der Luxemburger Cinémathèque liegt mit Band 6 wiederum eine Arbeit vor, die auf dem Themenfeld des programmatischen Reihentitels „Filmgeschichte International“ ein essentielles Forschungsdesiderat erfüllt. Die Gießener Dissertation des Historikers Markus Spieker ist nicht nur vom Umfang her gewichtig, ihre Forschungsleistung ist ein Meilenstein in der von literaturwissenschaftlichen Betrachtungsweisen dominierten deutschen Filmgeschichtsschreibung, welche die mediengeschichtlichen Arbeiten der ‚New Film History‘ kaum zur Kenntnis nimmt und Kinogeschichte nach wie vor mit dem Werke-Kanon eines nationalen Filmproduktionskorpus verwechselt.

Markus Spieker gibt erschöpfend Auskunft über die deutsch-amerikanischen Filmbeziehungen in den Jahren 1933 bis 1940 – gegliedert in drei Phasen der nationalsozialistischen Hollywood-Politik: Berufsverbot für Mitarbeiter jüdischer Herkunft, Kontingentverordnungen und Zensur 1933/34, Publikumserfolge und Vorbildfunktion der amerikanischen Konkurrenz auf deutschen Leinwänden 1935/36 sowie die Zurückdrängung 1937/38, die schließlich 1939/40 in den Boykott von Hollywood-Filmen mündet. Neben den rassistisch um moralische Hygiene besorgten sowie wirtschaftspolitisch motivierten Initiativen der nationalsozialistischen Filmbehörden werden auch die Reaktionen der Hollywood Majors ausführlich dargestellt und analysiert.

Während sich Warner, Universal und United Artists frühzeitig aus Deutschland zurückziehen, sind MGM, Paramount und Fox bis zum Kriegseintritt der USA im nationalsozialistischen Deutschland tätig. Der Autor vermag überzeugend zu zeigen, dass in beiden Fällen schlicht wirtschaftliche und nicht, wie später gern behauptet wird, politische Motive für die Entscheidungen der Firmen maßgeblich sind.

Dritter Akteur auf dem Feld der deutsch-amerikanischen Filmbeziehungen ist das Publikum, in dessen Gunst die Hollywood-Filme mindestens so hoch stehen wie die Eigenproduktionen, die unter der „Schirmherrschaft“ des Filmministers Joseph Goebbels gefertigt werden. Gemessen an den Laufzeiten in den prestigeträchtigen Berliner Premierenkinos haben die Filme aus Hollywood eindeutig die Nase vorn (vgl. Tabelle 3, S.339f), was für die Provinz, aus der keine vergleichbaren Statistiken überliefert sind, nicht im gleichen Maß zutreffen muss.

Die zahlreichen Zensurverbote treffen vor allem Gangster- und Horrorfilme sowie Filme mit jüdischen Hauptdarstellern. Dennoch werden in den Kinos des „Dritten Reichs“ immerhin rund 250 Hollywood-Spielfilme in einer Auflagenhöhe von 40 bis 80 Kopien eingesetzt.

Filmangebot und Publikumspräferenzen verweisen auf eine überraschend hohe Integration amerikanischer Unterhaltungsware in die Freizeitaktivitäten des Alltag im nationalsozialistischen Deutschland. Die Vorlieben der großstädtischen Kinobesucher, welche amerikanische Stars wie Greta Garbo, Marlene Dietrich, Clark Gable und Gary Cooper den heimischen Leinwandgrößen eindeutig vorziehen, wollen so gar nicht zum herkömmlichen Bild einer hermetisch abgeschlossenen völkischen Diktatur passen. Ebenso wenig wie die ausgeprägte Ablehnung von Hollywood-Filmen in der Weimarer Republik und anfänglich in der Bundesrepublik dazu passen will, dass Weltoffenheit gemeinhin als Attribut von Demokratien gehandelt wird.

Gerade weil sich der Autor auf die faktographische Darstellung konzentriert, vermögen seine empirischen Forschungsergebnisse wichtige Hinweise für eine weitgreifende Mentalitätsgeschichte des Publikumsgeschmacks der deutschen Bevölkerung zu geben: Entscheidend für die Präferenzen der Kinobesucher war offenbar nicht das politische System, sondern der moralische Gefühlshaushalt von Subjekten, die sich auch in der privaten Wahl des kommerziellen Freizeitangebots nach ihrem Empfinden als Deutsche richteten. Dieses ist in der Weimarer Republik und in den Wiederaufbaujahren der Bundesrepublik geprägt von militärischen Niederlagen.

Die reservierte Haltung des Kinopublikums gegenüber Hollywood-Filmen ist eine Ablehnung der Unterhaltungskultur der amerikanischen Siegnation. Umgekehrt ist das nationale Selbstbewusstsein Mitte der dreißiger Jahre durch die außenpolitischen Erfolge der nationalsozialistischen Revisionspolitik (Besetzung der entmilitarisierten Rheinlande), durch die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht und die Olympischen Spiele so weit gestärkt, dass der Unterhaltungswert amerikanischer Filme vorbehaltlos gou-

tiert wird. 1936 und 1937 sind ebensoviele amerikanische wie deutsche Produktionen unter den Top Ten der Berliner Premierentheater, wobei die Hollywood-Filme insgesamt besser platziert sind.

Ausgerechnet die internationale Anerkennung des nationalsozialistischen Regimes zeigt dem Filmminister Joseph Goebbels die Grenzen der Propaganda auf. Aus „Erfolgsneid“ und im Zuge der unmittelbar nach der Olympiade einsetzenden Verschärfung der antisemitischen Rassenpolitik werden Hollywood-Filme nun bereits im Vorfeld einer „Unbedenklichkeitsprüfung“ unterzogen. Dabei geht es um die Mitwirkung von Filmschaffenden jüdischer Herkunft – nicht mehr nur wie bisher um Hauptdarsteller, sondern um die gesamte Stabliste (S.167 und 232ff, vgl. Tabelle 9, S.343). Dem Verleih der zugelassenen Hollywood-Produktionen werden durch die Verstaatlichung der Ufa zahlreiche Premierentheater entzogen. Trotzdem rangieren 1938 ausländische Spielfilme, davon drei Hollywood-Filme, auf den ersten fünf Plätzen der Berliner Kinohits.

Erst der vollständige Boykott von Hollywood-Filmen, der 1939/40 nicht zuletzt durch fingierte Meldungen zu Publikumsreaktionen in den geheimen Lageberichten des Sicherheitsdienstes der SS betrieben wird, bereitet den amerikanischen Kinoerfolgen ein Ende.

Spiekers umfassend recherchierte Monographie ist eine vorzügliche Gesamtdarstellung des amerikanischen Films im Kino des nationalsozialistischen Deutschlands – nicht nur für Filmhistoriker, die den Band über Tabellen, Filmlisten und Personenindex auch als Nachschlagewerk nutzen können, sondern für alle, die sich mit dem Alltagsleben der deutschen Bevölkerung unter nationalsozialistischer Herrschaft befassen.

## vorgestellt von... **Gottfried Eberle**

■ Martin Schüssler: **Karol Rathaus**. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2000 (= Perspektiven der Opern-Forschung, 6), 445 Seiten  
ISBN 3-631-35382-0, DM 118,00

Wer war Karol Rathaus? Auf diese Frage haben selbst Musikkennner nur ein ratloses Achselzucken. Und das rührt einmal mehr nicht daher, dass Rathaus ein unbedeutender Komponist gewesen wäre, sondern seine Laufbahn vom NS-Regime zerbrochen wurde.

Karol Rathaus wurde 1895 in Tarnopol als polnischer Jude geboren, war in Wien und Berlin Schüler von Franz Schreker, dem seinerzeit neben Richard Strauss populärsten Opernkomponisten, und hatte sich als Komponist in allen musikalischen Gattungen – Opern, Sinfonik, Kammermusik, Lied, Schauspiel- und Filmmusik – Anfang der dreißiger Jahre bereits einen Namen gemacht, ehe er sich zur Emigration gezwungen sah und über Frankreich und England in die USA gelangte, wo er eine Stellung als Kompositionslehrer am neu gegründeten Queens College in New York fand, die er bis zu seinem Tod im Jahr 1954 bekleidete.

Die Tatsache, dass er selbst und seine posthumen amerikanischen Propagandisten von seinen europäischen Werken nichts mehr wissen wollten, hat, wie Schüssler darlegt, zu einer Verzeichnung des Rathaus-Bildes geführt, einem ungebührlichen Gewicht auf den amerikanischen Kompositionen, die den europäischen im Rang nachstehen. So wurde Rathaus unterschätzt.

In seiner Rathaus-Biografie, der ersten überhaupt, geht Schüssler diesen Rezeptionsproblemen sorgfältig abwägend nach.

Wenn Rathaus vor seiner Emigration bereits Berühmtheit erlangt hatte, so beruht das zu einem wesentlichen Teil auf seiner Filmmusik, die an dieser Stelle im Mittelpunkt stehen muss, zumal Schüssler ihr den gebührenden Platz in seiner Arbeit einräumt.

Schon die erste Filmmusik von Karol Rathaus war ein einmaliger Glücksfall. Der russische Regisseur Fedor Ozep, mit dem Rathaus zeitlebens verbunden blieb, drehte 1930 den Film *Der Mörder Dimitri Karamasoff*. Hier, am Anfang der Tonfilm-Ära, wurden von Ozep und Rathaus noch grundsätzliche Fragen des Verhältnisses von Ton und Bild diskutiert. Rathaus' Forderung „nach größeren musikalischen Aufgaben“, die für ihn „die Voraussetzung für die Mitarbeit an einem Tonfilm“ war, wurde von Ozep erfüllt, der fand, dass Musik nun nicht länger illustrative, naturalistische Untermalung zu sein habe, wie in der Stummfilm-Ära, sondern: „Der Ton, also Sprache, Musik und Geräusche, müssen stilisiert, in Tempo, Rhythmus und Reihenfolge derart gestaltet werden, wie es der Komponist bei einer Komposition macht.“ (S.218) Das „lasse nun den Komponisten zu einer Hauptperson der Filmproduktion werden: zum engsten Verbündeten des Regisseurs.“ (S.219) Darum wählte Ozep einen Komponisten aus dem Bereich der „ernsten Musik“ – ein nahezu einmaliger Vorgang. So wurde, so eine zeitgenössische Stimme, „die Musik nicht zu einer nur untergeordneten Begleitung, sondern zu einer der Bild- und Wortgestaltung des Tonfilms völlig adäquaten Ausdrucksform, die den ideellen Grundgehalt des Films in der Musik festhält.“ Das hieß, wie Rathaus berichtet, „primäre Konzipierung der Musik, was praktisch ausgedrückt die Notwendigkeit ergab, zuerst das Tonband aufzunehmen, auf welches später das Bild montiert wurde.“ (S.219)

In *Der Mörder Dimitri Karamasoff* gibt es nach Rathaus drei Kategorien von Musik: „1. größere sinfonische Gebilde, die dort einsetzen, wo Raum für musikalische Expansion war; 2. musikalisch geschlossene, den Dialog begleitende Stücke meist lyrischen Charakters; 3. geschlossene Stücke, Lieder und Tänze.“ (S.221) Zu den „größeren sinfonischen Gebilden“ zählt gleich die Eingangsszene, ein Abschied auf dem Bahnhof, der von schnell wechselnden Aufnahmen aus der Bahnhofssphäre durchsetzt ist. Rathaus ist sich klar, dass er hier nicht ganz ohne naturalistische Momente – etwa die Trillerpfeife – auskommt: er lagert sie collagenhaft in den sinfonischen Zusammenhang ein. Eine lange Troikafahrt wird zu einem sinfonischen Stück für 15 Schlaginstrumente. Zentrale Musikszene ist ein Zigeunerfest, in dem Rathaus alle Register ziehen kann und seine profunde Kenntnis von Folklore offenbart. Mit diesem Film war der erst zögerlich ans neue Genre herantretende Rathaus zum engagierten Filmkomponisten geworden.

Aus den ersten Erfahrungen mit dem Tonfilm resultierte Rathaus' Schrift „Musik im Tonfilm. Ein Versuch“, die im Herbst 1933 fertiggestellt wurde; sie blieb unveröffentlicht. Hier kritisierte er, dass die Tonfilmmusik zumeist nur die illustrierende Art der Stummfilmmusik fortsetze. Hier forderte er „die Schaffung des Tonfilms aus dem Geist der Musik“ und deklarierte: „Der Musiker komponiert den Film.“ (S.220f)

Dieses Ideal, dem er in seinem ersten Film nahe war, konnte Rathaus freilich im weiteren nicht verwirklichen.

Sein nächster Film war *Die Koffer des Herrn O.F.*, den der Theaterregisseur Alexis Granowsky, für den Rathaus bereits Bühnenmusiken geschrieben hatte, im Herbst 1931 drehte. Zwar war die Zusammenarbeit mit Granowsky nicht so eng wie mit Ozep. Aber Rathaus durfte drei Viertel der 75 Filmminuten mit Musik versehen, und die wurde von der glänzenden Lewis-Ruth-Band und dem Orchester Barnabas von Géczy eingespielt.

Die Liedtexte schrieb Erich Kästner, Ernst Busch lieferte einen agitpropartigen Song auf die Weltwirtschaftskrise ab und Margo Lion interpretierte das „Chanson von der modernen Kultur“ (das in dem Band abgedruckt ist). Die geschlossenen, zündenden Musiknummern machten dann auch die Stärke dieses Films aus, der aber nicht mehr die Resonanz des Karamasoff-Films erntete.

Durch die Mitarbeit an der französischen Fassung dieses Films gelangte Rathaus nach Paris – und an einen neuen Auftrag, der ihn mit Julien Duvivier in Kontakt brachte. „Diese Arbeit macht mir keinen Spass“ stöhnte Rathaus (S.234), machte seine Sache dennoch gut, etwa im Stil des vorigen Films. In *Hallo Berlin – ici Paris* hatte Rathaus Gelegenheit, französischen Ton, französische Atmosphäre zu treffen.

In Paris spielt auch *Mirages de Paris (Großstadtnacht)*, der Rathaus wieder mit Ozep zusammenführt. Es ist ein Lustspiel und Rathaus' Musik ist hier leichter als zuvor. Die Liedtexte schrieb Walter Mehring, der jedoch als politisch Linker in der Notenausgabe der Universal-Edition nicht genannt wurde.

Rathaus war durch den Film reich geworden. Er, der dieses Geschäft eigentlich als Nebenwerk betreiben wollte und lieber seiner „absoluten Musik“ wegen geschätzt werden mochte, sah hier doch eine Möglichkeit, seriöse Musik einem breitem Publikum nahe zu bringen, wurde freilich bald gewahr, dass der Tonfilm eher dazu tendierte, den Komponisten zum „Musiklieferanten“ zu degradieren.

Dass Schüssler die Filmmusik der Berliner und Pariser Zeit so eingehend diskutiert (und dementsprechend breiten Raum musste sie hier einnehmen), ist höchst verdienstvoll, zumal er ausführliche Entstehungsbedingungen, Inhaltsangaben und Musikbeschreibungen liefert.

1932 arbeiten Rathaus und Granowsky wieder an der deutsch-französischen Gemeinschaftsproduktion *Les aventures du roi Pausole* zusammen. Ein verrücktes Stück: Der Flieger Giulio entdeckt auf einer Insel das Reich des Königs Pausole, der sich 365 junge und hübsche Haremsdamen hält. Dieser wird zur Monogamie bekehrt, Giulio bekommt nach vielen Abenteuern die Tochter des Königs. Hier ging es vor allem um viele Feste und Aufmärsche, so dass Rathaus mehr Musik komponieren konnte denn je. Schüssler stuft sie ein als „adäquat gefällig“, als Musik, „die Merkmale des musikalischen Kitsches“ besitze und „wenig eigenes Profil“ entwickle. (S.263)

Frankreich wird nach Hitlers Machtergreifung für kurze Zeit der Wohnsitz von Rathaus. Eine Dozentur in der Film- und Rundfunkabteilung am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin nimmt er nicht mehr an.

Mit Fedor Ozep zusammen entsteht 1933 *Amok* nach der Novelle von Stefan Zweig, eine tragische Geschichte um eine Abtreibung, die allerhand Probleme mit der Zensur hatte, dann aber offizieller Beitrag Frankreichs bei den Filmfestspielen in Venedig wurde. Bei diesem anspruchsvollen Film konnte Rathaus an seine erste Tonfilmarbeit anknüpfen, hier war wieder Psychologie, feinere Zeichnung, Dramatik gefragt. Schüssler konstatiert „einheitlichen musikalischen Charakter“, die Musik sei „nicht so zerklüftet wie die Karamasoff-Musik (...) eine Komposition von fast symphonischer Geschlossenheit.“ (S.275)

Doch diese gute Arbeit war schon der Abschied von Frankreich. Die französische Kinetematographie war in der Krise, zudem mehrten sich antisemitische Stimmen.

Im Herbst 1934 bietet sich Gelegenheit, bei zwei englischen Filmproduktionen mitzuwirken und Rathaus zieht nach London. *Broken Blossoms* war die erste Filmregie von

John Brahm, dem Neffen des Wiener Burgtheaterleiters Otto Brahm. Das Stück ist eine tragische Romanze zwischen einem jungen Chinesen und einem armen misshandelten englischen Mädchen, gespielt von Dolly Haas. Rathaus steuert eine „wirkungsvolle Komposition“ bei, die „insbesondere solche Episoden dramatisch verstärkt, in denen es zu Aggressionsausbrüchen kommt. Pittoresk muten die ‚Chinaiemen‘ an...“ (S.283)

Weitere Filmmusiken entstehen für *The Dictator* (1934), *A Woman Alone* (1935) mit Anna Sten und *Pique Dame* (1937) unter der Regie von Fedor Ozep. Die Zusammenarbeit mit ihm aber war eine andere geworden. Rathaus schrieb, wie für alle seine englischen Filme, die Musik nach dem fertigen Drehbuch; sie wurde den Filmsequenzen angepasst. Schüssler wertet die englischen Filme als „künstlerisch wenig ambitioniert“ und behandelt sie deshalb wohl nur summarisch, sieht Rathaus in ihnen als „geschickten musikalischen Illustrator, der sein Handwerk beherrscht.“ (S.283) Neugierig macht der Hinweis, Rathaus habe hier, den Stoffen gemäss, „über weite Strecken historisierende Musik komponiert“ (S.283) – davon hätten Kostproben interessiert.

1938 emigriert Rathaus weiter in die USA. Für Hollywood entstand nur eine einzige Filmmusik, zu *Let us Live* mit Henry Fonda und Maureen O'Sullivan unter der Regie von John Brahm, den er ja aus Europa kannte. Die Musik fand immerhin beim Komponisten George Antheil Beachtung: „Rathaus is one of the best movie composers alive and should be used for better things.“ (S.322)

Rathaus wurde aber nicht für bessere Dinge gebraucht, sondern schrieb in den USA ansonsten nur Musik für kürzere Dokumentar-, Werbe- und Propaganda-Filme, so 1942 für *Jaguas*, zu dem keine musikalischen Materialien aufzufinden waren (auch nicht der Film selbst? Die Handlung fehlt bei Schüssler). Filme im Dienste des in Gründung befindlichen Staates Israel waren *Builder of a Nation* (1945), *Gateway of Freedom* (1946) und *Out of Evil* (1950). Schüssler diagnostiziert da „einen simplen musikalischen Stil, der als eine Art Agitationsmusik (...) mit gelegentlichen folklorisierenden Färbungen bezeichnet werden könnte.“ (S.378) Ein Musikbeispiel belegt das.

*Clearing the Way* (1947) war ein Propaganda-Film für das geplante UN-Hauptquartier, *Preface to Life* (1949) ein Ratgeber für Kindererziehung, *The Truth about Angela Jones* (1949) und *Before your Telephone rings* (1948) schließlich moralisierende bzw. werbende Filme im Auftrag von Telefongesellschaften. Mehr als die summarische Abhandlung, die ihnen Schüssler angedeihen lässt, waren sie vielleicht wirklich nicht wert.

Mit Schüsslers Biografie haben wir erstmals eine vollständige und zum Teil sehr gründliche Darstellung des Filmmusikschaffens von Karol Rathaus.

## vorgestellt von... Jan Kindler

■ Ernest Giglio: ***Here's Looking at You: Hollywood, Film, and Politics***. New York u.a.: Peter Lang 2000, 280 Seiten (Politics, media and popular culture, Vol. 3) ISBN 0-8204-4421-9, \$ 25.95 (Paperback)

Das aus einem Reader für einen College-Kurs zum „politischen Film“ entstandene Buch untersucht die „Beziehungen zwischen Hollywood-Filmen und der Welt der realen Politik“ (Klappentext) von der Stummfilm-Ära bis zur Gegenwart. Die außergewöhnliche inhaltliche Breite ist dabei zugleich Stärke und Schwäche des Buches. Ausgehend von der These, dass Hollywood-Filme neben Unterhaltung auch politische Bedeutungen ver-

mitteln, werden in dem einleitenden Kapitel „The Marriage of Film and Politics“ die Beziehungen zwischen Hollywood und Washington auf der realpolitischen und gesellschaftlichen Ebene dargestellt. Dies geschieht auch in der historischen Perspektive gut nachvollziehbar und offenbart ein historisch gewachsenes, vielschichtiges Beziehungsgeflecht, das von Hollywood's Funktion als „fundraising-agent“ bis zur staatlichen Protektion globaler Wirtschaftsinteressen der Filmindustrie reicht. Bei der Ausdehnung seiner Untersuchung auf die Filme selbst muss sich der Autor dann aufgrund des gewählten Umfangs der Untersuchung mit einem sehr pragmatischen Ansatz begnügen. Ohne sich den „Absolutisten“ („alle Filme haben eine politische Bedeutung“) oder den „Skeptikern“ (nur manifest propagandistische Filme sind „politisch“) in dieser Frage anzuschließen, beschränkt er sich auf die Aspekte Intention (*intention*) und Wirkung (*effect*).

Die Probleme dieses Ansatzes werden dabei nur zum Teil gesehen. So wird eingeräumt, dass sich die Intention eines Films nur selten eindeutig bestimmen lässt (meist fehlende Belege in Form von mündlichen oder schriftlichen Aussagen; Film als Produkt einer Gruppe mit eventuell unterschiedlichen Intentionen). Bezüglich der Wirkung wird zunächst der Eindruck erweckt, als handle es sich um einen erneuten Versuch, trotz fehlender Primärdaten herauszufinden, wie einzelne Filme „tatsächlich“ auf ihr jeweiliges Publikum gewirkt haben. In der Anwendung wird dies jedoch schnell zurückgenommen und eine grobe Benennung der filmimmanenten Rezeptionsangebote versucht. Hierbei wird das wesentliche Problem zwar gesehen, das in der Ambivalenz audiovisueller Darstellungen liegt und gerade bei nur flüchtiger Betrachtungsweise kaum eine eindeutige Bedeutungszuweisung erlaubt. Auf detailliertere Analysen der in den Filmen angelegten Lesarten wird jedoch zugunsten der Breite der Untersuchung verzichtet.

In insgesamt sieben Kapiteln werden so relativ flüchtig einzelne thematische Aspekte auf ihre Präsentation im Hollywood-Film hin untersucht (Gewalt und Sexualität, Kalter Krieg und McCarthy, Politikerfiguren, Rechtswesen, Weltkriege, Vietnamkrieg und „Nuclear Holocaust“). Diese Kapitel geben einen guten Überblick über die amerikanische Filmproduktion zu einzelnen Themen, der oft strittige politische Gehalt einzelner Filme wird dabei lediglich zur Diskussion gestellt.

Der häufige Perspektivwechsel zwischen Filmebene und Filmpolitik wirkt sich dabei durchweg erhellend aus (besonders in Bezug auf das Rechtswesen, Gewalt und Sexualität).

Ein eigenes Kapitel zum „nonfiction film“ („From Riefenstahl to the *Three Stooges*) muss als problematisch bezeichnet werden. Neben einer groben Übersicht über die Entwicklung der Gattung in Amerika wird zunächst versucht, „Propaganda“ auf eine Gattung des „nonfiction films“ zu reduzieren, um hier schließlich doch noch Spielfilme hinzuzuziehen.

Im Ganzen gesehen eine zwiespältige Arbeit, deren Fazit sich mit allgemein gehaltenen Thesen begnügen muss, die jedoch für weiterführende Arbeiten anregend sein können. So wird etwa Hollywood-Filmen bescheinigt, dass sie keine Analysen politischer Probleme liefern, sondern lediglich formelhafte Lösungen personalisierter Scheinkonflikte im Rahmen standardisierter Handlungsverläufe. (S.209) Detaillierte Untersuchungen hierzu bietet das Buch zwar nicht, in Kontextualisierung, Eingrenzung des Filmmaterials und Thesenformulierung zum politischen Gehalt einzelner Filme wurde jedoch beachtliche Vorarbeit geleistet.

## vorgestellt von... Ralf Forster

■ Dieter Wolf: *Gruppe Babelsberg. Unsere nichtgedrehten Filme*. Berlin:Verlag Das Neue Berlin 2000, 256 Seiten  
ISBN 3-360-00941-X, DM 29,90

Dieter Wolf, von 1964 bis 1990 Leiter der Produktionsgruppe „Babelsberg“ im DEFA-Studio für Spielfilme, *erzählt* in dieser leicht lesbaren Publikation von jenen Projekten der Arbeitsgruppe, die im Gegensatz zu den neunzig zwischen 1964 und 1990 fertiggestellten Langmetrage-Filmen nicht umgesetzt wurden. Wolf führt zunächst aus, dass die Gründe für das Verwerfen von Filmstoffen vielfältiger Natur und nicht nur der Allmacht politischer Zensur zuzuschreiben waren; schließlich gelangen „in jeder Filmproduktion der Welt die Mehrzahl der Entwürfe ins Archiv.“ (S.8)

Genau fixiert Wolf den Beruf des Dramaturgen, einer im Filmwesen der DDR installierten Vermittlungs- und Beratungsinstanz zwischen Autoren, Regisseuren und den Studios. Der Verfasser, selbst in der Produktionsgruppe als Gastdramaturg tätig, schätzt die finanzielle Ausstattung der verpflichteten Autoren für alle Phasen der literarischen Spielfilmvorbereitung (Ideenskizze, Exposé, Szenarium, Buch in „drehreifer Fassung“ – S.13) als vorbildlich ein. Trotz der dramaturgischen Beratung und des hohen Finanzbudgets für die Arbeit am Filmstoff änderte das freilich wenig an der diktatorischen Entscheidungsmacht des DEFA-Generaldirektors, der jede Verfilmung eines Drehbuches zu genehmigen hatte. Sein Beschluss war nur durch Veto der Hauptverwaltung (HV) Film anzufechten – und nicht etwa durch die Dramaturgen.

Dieter Wolf gliedert seine Veröffentlichung thematisch nach Hauptgruppen der nicht-realisierten Drehvorlagen (Antifaschismus, Gegenwart, deutsche Geschichte, populäres Kino, etc.), widmet ein Kapitel den Filmstoffen bekannter Schriftsteller und schließt mit einem kurzen Abschnitt zu nicht umgesetzten Studioprojekten der Jahre 1990/91. Die detailreiche, mit anekdotischen Hintergrundinformationen aufgefüllte Schilderung manch eines Produktionsvorhabens birgt wichtige Facetten einer Erinnerungskultur, die sich besonders auf Zeitzeugenaussagen stützt und die durch solche Berichte nachhaltig gespeist wird. Bemerkenswert in diesem Sinne sind z.B. die Projekte mit Anna Seghers („Die Entscheidung“), Stefan Heym („Ein sehr guter zweiter Mann“), Günter Kunert („Einstein“) und der Witwe Lion Feuchtwangers („Der falsche Nero“). Für letzteres Projekt setzte sich besonders Walter Janka ein, der nach Ende seiner fünfjährigen Haft von 1964 bis 1972 Dramaturg der Produktionsgruppe „Babelsberg“ war. Konrad Wolfs *Goya* (1971) konnte er dagegen durchsetzen.

Amüsant lesen sich die *Ambitionen* des gealterten Alfred Kurella, 1970 seine Erfahrungen und Erlebnisse aus dem Zweiten Weltkrieg verfilmen zu lassen. Bei diesen kaum brauchbaren Versuchen war für Wolf, „um den selbstbewussten Nestor unter den Kulturpolitikern nicht zu kränken oder gar zu erzürnen, (...) ein diplomatisches Urteil angezeigt.“ (S.72). Kurellas Tod 1973 brach dieses Vorhaben ab.

Mit Verwunderung muss zur Kenntnis genommen werden, dass selbst in der DDR-Geschichtsschreibung integrierte Biografien von Persönlichkeiten wie Clara Zetkin keine filmische Umsetzung erfuhren. Die Schwierigkeiten mit Zetkin formulierte Erika Richter 1984 so: „Clara ist schließlich ein vitaler Mensch unserer Zeit, und wenn sie uns unverwechselbar und kraftvoll entgegentreten soll, wird es Momente geben, die uns im Jahr 1984 in der DDR Lebenden nicht vertraut sind.“ (zit. S.181)

Spielfilmvorhaben der achtziger Jahre standen und fielen oftmals mit devisenträchtigen Co-Produzenten – so auch die Verfilmung der Biografie Dietrich Bonhoeffers nach Hans-Jörg Rothers Materialsammlung „Christlicher Widerstand“, die nach der ZDF-Absage noch im August 1989 storniert wurde. (S.78-86)

Zahlreiche Einwände und Kompetenzen-Rängeleien begleiteten auch das Spielfilmprojekt „Die Kür / Der Preis“ über die Abwerbung von Sportlern bzw. „leistungsfördernde Mittel“. (S.121) Es stand im Kontext von Bemühungen, Phänomene der Populärkultur – in diesem Falle den Eislaufstar Katharina Witt – für die filmische Auswertung zu nutzen, um mehr Zuschauer für die DEFA-Produktionen zu gewinnen. Nicht ohne Ironie berichtet Wolf hier von einem Vorhaben, das thematisch von der Zeit überrollt wurde.

Die Auswertung abgebrochener Filmprojekte aus erster Quelle kann tiefe Einblicke in kulturgeschichtliche Dispositionen einer Gesellschaft vermitteln, weil Entscheidungsprozesse aus subjektiver Sicht berichtet werden. Das Buch erreicht dieses Ziel zunächst deshalb nicht, da es sich nicht um die wissenschaftliche Analyse einer definierten Auswahl von nichtrealisierten Filmvorhaben, sondern um ein *erzähltes* Gedächtnisprotokoll handelt. Das Thema lässt sich zwar auch als Zeitzeugenbericht bewältigen, wenn er mit nötiger Distanz zum Geschehen abgefasst ist, doch auch daran mangelt es leider. Durch die abgekürzte und saloppe Art der Beschreibung der steten politischen Indoktrinationen geraten diese schwerwiegenden künstlerischen Einschnitte, Gängelungen und Behinderungen zu einer nicht nachvollziehbaren Verharmlosung von in totalitären Systemen typischen kunstpolitischen Entscheidungsabläufen. Den „Bitterfelder Weg“ z.B. kommentiert Wolf lediglich mit einem amüsanten Scherz des Regisseurs Frank Vogel: Auf der Fahrt nach Bitterfeld habe dieser an einer Autobahnbrücke die Losung „Erstürmt die lichten Höhen der Kultur“ und daneben das Schild „Lichte Höhe 6,75 m“ gesehen und diese „ironische Warnung“ dann angeblich auf einer Versammlung des DEFA-Spielfilmstudios zum Gelächter der Anwesenden kundgetan. (S.10)

Die fehlende methodische Konsistenz ist dem Autor, da er seine Erinnerungen aufgeschrieben hat, sicher nicht anzulasten. Trotzdem seien einige Punkte vermerkt, da ohne eine Systematisierung das Forschungsfeld nicht mit wissenschaftlichem Gewinn aufzubereiten ist. So bleibt unklar, nach welchen Kriterien die 85 besprochenen Projekte für die Publikation ausgesucht wurden. Dass es um ein Vielfaches mehr stornierte Filmvorhaben innerhalb der DEFA-Gruppe „Babelsberg“ gab, wird augenfällig, da Wolf Statistiken bemüht, die z.B. bei Exposés eine Verfilmungsquote von 1:5 feststellen. (S.8) Also kamen auf die 90 realisierten Filme der Gruppe etwa 450 eingereichte Exposés. Eine homogene Basis fehlt auch insofern, bezieht doch Wolf scheinbar wahllos verschiedene Stufen der literarischen Bearbeitung gleichwertig in seine Beschreibungen ein. Auch ist der Versuch nicht erkennbar, Ablehnungsgründe zu systematisieren sowie Bezüge zu tatsächlich produzierten Filmen herzustellen. Quellenangaben fehlen ebenso wie eine exakte zeitliche Einordnung der geschilderten Beispiele.

Die Publikation gibt nur einen Eindruck von den Ursachen und Gründen, die in der DDR zum Scheitern von Drehbüchern führen konnten. Es wird ein Bild des umtriebigen Leiters Dieter Wolf gezeichnet, der sich im Spagat und ohne das Gesicht zu verlieren bzw. dem Studio politischen Schaden zuzufügen durch Instanzen schlängelte. Das eigene Tun bleibt dabei unhinterfragt, obwohl (oder gerade?) weil es einen autoritären Machtapparat unterstützte. Das Buch nimmt so den Charakter einer persönlichen Rechtfertigung an. Hier wäre eine höhere Selbstreflexivität des Autors zehn Jahre nach dem Zusammenbruch der DDR wünschenswert gewesen.

## vorgestellt von... Jörg Bochow

■ Frank Noack: *Veit Harlan. „Des Teufels Regisseur“*. München: Belleville 2000, 483 Seiten, Ill.  
ISBN 3-923646-85-2, DM 78,00

Zurecht bemängelt Frank Noack in seiner Einleitung sowie gegen Ende des Buches, dass eine sachliche Gesamtdarstellung von Veit Harlan und seinen Filmen bisher fehlt. Die vorliegende Biographie will diese Lücke schließen. Nötig wäre eine kritisch-analytische Gesamtdarstellung tatsächlich: Der überwiegende Teil der Publikationen zu Harlan beschäftigt sich zumeist nur mit den beiden Propagandastreifen *Jud Süß* und *Kolberg*. Es sind diese Filme, für die sich Harlan als einziger aus der Künstlerprominenz des „Dritten Reiches“ nicht nur vor der Entnazifizierungskommission, sondern auch vor Gericht auseinandersetzen musste. Unzweifelhaft ist Harlan nach 1945 zum Sündenbock gemacht worden, wurde verantwortlich gemacht für die Verstrickung des deutschen Films mit dem NS-Regime.

Die Aufgabe – vor jeder moralischen Verurteilung – die Filme noch einmal zu analysieren und sie dann historisch-wertend zu besprechen, liegt auf der Hand, gerade weil es so viele Überinterpretationen und einseitige Deutungen gibt. Dieser Ansatz, zu Beginn des Buches formuliert, ist also nur zu begrüßen. Leider kann Noack ihn nicht erfüllen.

In der Absicht, Harlan nicht als singulären Propagandisten erscheinen zu lassen, entfacht Noack eine moralische Schlammschlacht und sieht sich genötigt, mit dem Finger auf die ‚Sünden‘ der anderen zu zeigen. So ‚entlarvt‘ er den Rassismus in Griffiths *Birth of a Nation* (S.13f) und Viscontis „infame Geschichtsfälschung in *Die Verdammten*“ (S.371) Zu *Deutschland im Jahre Null* weiß er zu sagen: „Seine gerechte Strafe hat Rossellini leider nicht mehr erleben dürfen“, der Film wäre schließlich jetzt ein Pädophilen-Kultfilm. Dem deutschen Autorenfilm bescheinigt er Neid und Hass auf Harlan & Co. aus der Unfähigkeit heraus, selbst keine massenwirksamen, also verkäuflichen Filme fabrizieren zu können.

Vor allem aber schwingt Noack kräftig die antikomunistische Keule. Eisenstein macht er als Propagandisten von Stalins verbrecherischer Politik aus. Nach *Generallinie / Das Alte und das Neue* wäre der von Stalin verbotene und zerstörte Film *Beshin-Wiese* – über den man, nebenbei bemerkt, da es nur Naum Klejmans Standfoto-Rekonstruktion gibt, als Film auch nur bedingt urteilen kann – bloß „...ein weiterer Hetzfilm Eisensteins“. (S.404)

Nun kann niemand ernstlich die rassistischen Elemente in Griffiths Film oder den propagandistischen Charakter der Eisenstein-Filme leugnen. Aber wenn man den ernstgemeinten sozialistischen Utopismus der russischen Avantgardisten nicht historisch werten kann oder will, wenn man die intellektuellen Montagen Eisensteins nicht in ihrer Unvereinbarkeit mit dem angesagten Sozialistischen Realismus der Stalin-Ära sieht – trotz oder neben Boris Groys‘ intelligenter These von der Aufnahme und Verarbeitung der Avantgarde-Ideen im „Gesamtkunstwerk Stalin“ –, dann unterliegt man eben jener Schwarz-Weiß-Malerei und den Kurzschlüssen, Ideologien und Kunstwerke als identisch zu setzen, die man selbst anprangert.

Polemik statt Analyse: Noack kommt aus diesem Zirkel einfach nicht heraus, er dreht nur die Vorzeichen um.

Auch die Filmwissenschaft kriegt ihr Fett weg. Wieder nicht zu Unrecht bemängelt Noack, dass die Filmliteratur zum Dritten Reich der übrigen Faschismusforschung hinterherhinkt. Allerdings sieht er selbst auch nicht über den Tellerrand der eigenen Branche hinaus, weiß längst erschienene kulturhistorische Publikationen wie etwa Peter Reichels „Der schöne Schein des Dritten Reiches“ oder Hans Dieter Schäfers „Das gespaltene Bewusstsein“, die traditionelle Deutungsmuster vermeiden, nicht zu nutzen.

Neben der unergiebigsten Polemik hat das Buch auf seiner Habenseite die ausgiebige Materialfülle, die gut recherchierten biographischen Details vorzuweisen.

Als Problem erweist sich allerdings, dass Noack kein methodisches Gerüst entwickelt, um das Material zu ordnen und über die bloße Aufzählung von Motiven und filmischen Mitteln hinauszukommen. So kann er nicht herausarbeiten, wie und warum es gerade die von Harlan entwickelten melodramatischen Strukturen und Techniken sind, die es dann ermöglichen, den eindeutig als Kampagnen-Film angelegten *Jud Süß* mit einem Gerüst aus Melodrama und historischem Ausstattungsfilm zu versehen, der ihn so massenwirksam machte.

Die bei aller logischer Hingabe an den Gegenstand nötige Distanz fehlt Noack; dies und der stete Rechtfertigungseifer halten den Autor in den Denk- und Sprachmustern verhaftet, die Harlan mit seinem altertümlichen Künstler-Selbstbild immer wieder vorgegeben hatte: der genialisch Besessene, der alles für seine Kunst opfert, der große Einzelne, der Erotomane, der „schöpferische Instinkt Mensch“. Dieses ganze Künstlerpaphos aus dem 19. Jahrhundert hat Harlan kräftig kultiviert und Noack wiederholt es unbesonnen. Es besteht im übrigen gar kein Grund, Harlans Talente in Abrede zu stellen, aber warum sollte man seine verständlichen, aber auch durchschaubaren Selbstrechtfertigungen übernehmen? Noack tut es: so heißt etwa das Kapitel über *Jud Süß* „Die Falle“ – also mit Harlan als Opfer –, andere „Kalte Heimat“, „Auf der Flucht“, „Aufstand der Heuchler“ usw. Auch das formulierte Konzept des Buches, die Filme aus dem Charakter Harlans zu erklären, wird nur bedingt durchgehalten.

Mit historischem Blick könnte man etwa die Verteufelung der Colombani in dem Nachkriegsfilm *Hanna Ammon* als eine Spiegelung der Harlanschen Goebbels' Deutung lesen. Er war für ihn der „Teufel“, von dem Harlan – folgt man seinen Memoiren – ebenso fasziniert und abhängig war wie von der Suggestivkraft Hitlers („Auch ich war ihm ausgeliefert“, siehe „Im Schatten meiner Filme“). Dieses Muster von erotischer Faszination und Abhängigkeit spielt Harlan in der Beziehung von Thomas Amon zu Vera Colombani durch. Das übermächtige, nicht zu fassende Böse ist in dieser melodramatischen Struktur auch der Schuldige, der Held – oder man selbst – das Opfer.

Noack entgehen solche offensichtlichen Zusammenhänge. Die Fokussierung auf das Private in seinen Interpretationen ist immer dann unzulänglich, wenn sie jegliche historische Bezüge aus dem Blick verliert. An *Die Reise nach Tilsit* ist weniger der private „Sadismus“ Harlans gegenüber seiner Hauptdarstellerin und Ehefrau Kristina Söderbaum interessant als die Verquickung des Melodramas – das Eindringen der „Polnischen“, der Verführerin aus der Stadt, in die deutsche Familie in Film-Ostpreußen – mit dem historischen Kontext von Entstehung und Verbreitung des Films. Er wurde im Frühjahr 1939 gedreht und kam im Herbst, nach dem Überfall auf Polen, in die Kinos.

Also, bei allen Mängeln, was bringt das Buch? Zunächst die chronologisch erzählte Geschichte des Künstlers Veit Harlan, mit vielen, auch neuen Details. Dann eine Darstellung seiner Bühnen-Karriere, aufgebaut auf einer Fülle von Rezensionen. Der dritte Abschnitt wird durch die Beschreibung der Filme geprägt. Hervorzuheben ist, dass Noack

ck sich eingehender mit Harlans ersten Film *Krach im Hinterhaus* beschäftigt. Leider vernachlässigt er dann die folgenden Komödien *Kater Lampe* und *Der müde Theodor* – keine bedeutenden Filme, aber hier wäre der Ort gewesen, das sonst Vergessene darzustellen. (Noack gibt Rezensionen wieder, keine eigene Darstellung der Filme, die aber in Filmarchiven einsehbar sind). Die weiteren Deskriptionen der Filme und ihrer Geschichte bieten manchmal interessante, oft auch widersprüchliche Deutungen, sie leiden unter dem Mangel an Strukturierung und an der Rechtfertigungs-Attitüde Noacks. Am besten scheinen mir seine Ausführungen zu *Immensee* und *Opfergang* gelungen, hier kann der Autor Filme in ihrer Ästhetik beschreiben, ohne sie immer gleich verteidigen zu müssen.

Im letzten Teil schildert Noack das Nachkriegsschicksal Harlans und seiner Filme – sehr aus der Perspektive Harlans, was die Prozesse und Proteste gegen die Aufführung seiner Filme betrifft, aber mit gutem Gespür und Detailkenntnis, was diese Filme angeht. Das ist ein durchaus wichtiger Beitrag, da sie kaum in den anderen Harlan-Darstellungen gewürdigt werden. Am Ende des 400-seitigen Hauptteils folgt ein umfassender Anhang mit Personen-, Film- und Stücke-Register, wie auch die gesamte Ausgabe sorgfältig editiert und gut illustriert ist.

Viel Material, wenig Struktur und vor allem: das Buch ist nicht die sachlich-analytische Darstellung von Harlan und seinen Filmen, die an der Zeit wäre. Für die Autoren des nächsten Harlan-Buches sollte Brechts Motto gelten: Glotzt nicht so romantisch!

## Kurz vorgestellt

■ Jörg Helbig: **Chronik des britischen Films**. Trier:WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2000, 387 Seiten, Ill.  
ISBN 3-88476-426-8, DM 54,00

Dieser stichwortartige Überblick über Geschichte und Entwicklung des britischen Films ist offensichtlich ein Nebenprodukt der 1999 bei Metzler erschienenen „Geschichte des britischen Films“ desselben Autors – und weist ähnliche Schwächen auf [siehe FILM-BLATT 11, S.75f].

Der erste des in zwei Teile gegliederten Bandes fasst auf jeweils zwei Seiten die wichtigsten Ereignisse der Jahre 1895 bis 1999 zusammen, unter Überschriften wie „Zahlen und Statistiken“ (meist die Zahl der produzierten Filme und der Besucher eines Jahres), „Personalien“ (Debüts, berufliche Veränderungen, persönliche Auszeichnungen und Ehrungen, Tod etc.), „Filme, die Geschichte schrieben“, „Preise und Auszeichnungen“, „Publikationen“ (nur Autor und Titel), „Filmauswahl“.

Der zweite Teil bringt eine alphabetische Liste wichtiger Persönlichkeiten (Lebensdaten, Beruf und „Filmauswahl“). Die Veröffentlichung mag nützlich sein, um sich eine erste Übersicht zu verschaffen. Zur Weiterarbeit regt sie nicht an. Es gibt keine Auswahlbegründungen. Außer Titel und Regisseur enthalten die in die Jahreslisten aufgenommenen Filmeinträge keinerlei Hinweise oder Kommentare über Inhalt oder Bedeutung dieser Streifen. Über einzelne Persönlichkeiten oder charakteristische Merkmale ihrer Arbeit erfährt man herzlich wenig – und das Wenige auch nur, wenn man bereit ist, den ersten Teil Seite für Seite durchzublättern, denn einen Index gibt es nicht.

Die Bibliographie ist für ein als Hilfsmittel konzipiertes Buch mehr als dünn; die Auflistung der Werke des Abschnitts „Persönlichkeiten“ nach Buchautoren unverständlich. Angaben zu Lebensdaten gehen über das Elementarste nicht hinaus. Wer sich einen ersten Eindruck von der Bedeutung einer Person oder vom Inhalt eines Films verschaffen will, ist gezwungen, zu anderen einschlägigen Nachschlagewerken zu greifen, denen die Angaben dieser Zusammenstellung (anscheinend ohne großes Interesse an der mühseligen Kleinarbeit der Daten-Verifizierung) entnommen sind. (Horst Claus)

■ **The tour of animation. Jewels of a century in 84 films.** Annecy 2000. Head of publication: Dominique Puthod, Editor: Giannalberto Bendazzi. (English / French). Annecy: Cica 2000. 28 und 28 Seiten, Ill. (Info: <http://www.annecy.org>)

Eine schmale aber feine Publikation zum vierzigsten Jubiläum des Animationsfilm-Festivals von Annecy mit einer Chronik des Festivals, Notizen aus vierzig Jahren ASIFA und einem Filmprogramm zu Hundert Jahre Animationsfilm. (Jeanpaul Goergen)

■ **FILMEXIL 12 / Oktober 2000. Schauspieler im Exil.** München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2000, 59 Seiten, Ill. ISBN 3-88377-656-4, ISSN 0942-7074, DM 18,00

Mit der Ausgabe 12/2000 setzt die Publikationsreihe FILMEXIL ihr Bemühen um eine fundierte Sammlung und Evaluation historisch und biografisch relevanter Daten fort, wobei sich die einzelnen Artikel wie in den vorherigen Ausgaben durch die kenntnisreiche, gleichwohl behutsame Interpretation des recherchierten Materials auszeichnen.

Dass sich in der Exilforschung durch die Rekonstruktion individueller Lebensabschnitte immer Schnittstellen zu weiteren Biografien, Ausblendungen und nur bruchstückhaft dokumentierbare Verzweigungen offenbaren – womit auch die Problematik einer vermeintlich kollektiven Erfahrung thematisiert wird –, verdeutlichen die vier Texte zu Schauspielern im Exil.

Luzide illustriert Heike Klapdor in ihrem Artikel über Albert Bassermann das wechselvolle und oftmals widersprüchliche Verhältnis des Weimarer Bühnen- und Filmstars zu Amerika, wobei sich insbesondere im Austausch zwischen Bassermann und Paul Kohner die Konfrontation zwischen europäischer und amerikanischer Tradition manifestiert. Dass „der Agent vom Sunset Boulevard“ – den Heike Klapdor bereits in einer gleichnamigen Fernseh-Dokumentation porträtierte – auch in dieser Biografie eine Schlüsselposition besetzt, deckt sich mit der beim CineGraph-Kongress zur „Deutschen Universal“ getroffenen Einschätzung von Kohners Wirkungskreis im Hollywood-Exil. Nicht weniger aufschlussreich ist die von Gerlinde Waz erarbeitete Biografie zu Else Schiff-Bassermann („Fragmente eines Lebens“), zumal hiermit der oft unter der Karriere ihres Ehemanns subsumierten Schauspielerin eine eigenständige Perspektive zugestanden wird.

Als schlüssig dokumentierte Spurensuche liest sich Günter Agdes Darstellung zu Alexander Granachs Aufenthalt in der Sowjetunion zwischen 1935 und 1937, die das neugewonnene Archivmaterial aus Moskau und Kiew in nachvollziehbarer Form erschließt und verdichtet. Mit Knud Wolframs Betrachtungen zum „Fall Max Hansen“ schließt das Heft, das sich wie immer durch ausführliche Bibliografien und sorgfältige Redaktion auszeichnet. (David Kleingers)

# Inhaltsverzeichnis

## FilmDokument

„Lernen Sie diskutieren!“ Amerikanische Reorientation-Filme (1949-1953) (Jeanpaul Goergen) [4]

„Es zählt, was das Auge trifft“. Fritz Lang im Porträt (Michael Wedel) [8]

## Themen

Der *Metropolis*-Skandal. Fritz Lang und *Metropolis* in London, September 1927 (Jeanpaul Goergen / Recherche in London: Robert Peck) [12]

Die *Metropolis*-Musik (1927) (Hans Pasche) [18]

Symbolism run riot. Channing Pollock über seine Bearbeitung von *Metropolis* [21]

Das Land der unbegrenzten Möglichkeiten (1927) (Fritz Lang) [24]

Stadt des ewigen sozialen Friedens. Das Ende von *Metropolis* (gekürzte deutsche Fassung) [30]

„Akkord und Melodie der stummen Kunst“ (1928). Fritz Lang über Mauritz Stiller [30]

„Es ist schön wieder bis über den Hals in Arbeit zu stecken“. Ein Briefwechsel von Fritz Lang mit Berthold Viertel aus den Jahren 1940-1941 (Helmut G. Asper) [32]

Fritz Lang und Lily Latté. Die Geschichte zweier Umwege (Thomas Elsaesser) [40]

Flüchtlingsgespräche. Die Briefe von Fritz Lang an Eleanor Rosé (Bernard Eisen-schütz) [54]

Pauschaler Propaganda-Verdacht? Die Tagung „Triumph der Bilder“ (Patrick Von-derau) [60]

Der hohe Preis. Kurt Maetzig zum 90. (Günter Agde) [62]

## Service

Carl Laemmle (1867-1939) – Von Laupheim nach Hollywood [64]

Ludwig Hirschfeld-Mack – Bauhäusler und Visionär [65]

3 x Nebenzahl. Eine deutsch-amerikanische Produzentenfamilie zwischen Europa und Hollywood. 14. Internationaler Filmhistorischer Kongress [66]

Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main [67]

ARTE: Hommage an Fritz Lang. Restaurierte Fassungen [68]

Neu auf VHS und DVD [69]

## Neue Filmliteratur zu Fritz Lang

Tom Gunning: *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity* (Horst Claus) [71]

- Anton Kaes: *M* / Thomas Elsaesser: *Metropolis* (Jeanpaul Goergen) [72]  
*Metropolis*. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur. A Cinematic Laboratory for Modern Architecture. Hg. von Wolfgang Jacobsen, Werner Suedendorf (Jeanpaul Goergen) [74]  
 Enno Patalas: *Metropolis* in/aus Trümmern. Eine Filmgeschichte (Jeanpaul Goergen) [75]  
 Fritz Lang's *Metropolis*. Cinematic Visions of Technology and Fear. Edited by Michael Minden and Holger Bachmann (Jeanpaul Goergen) [76]  
 Guntram Geser: Fritz Lang. *Metropolis* und *Die Frau im Mond*. Zukunftsfilm und Zukunftstechnik in der Stabilisierungszeit der Weimarer Republik (Ralf Schenk) [78]  
 Agnes Michaux: Ich werde sie jagen bis ans Ende der Welt. Fritz Langs Abschied von Berlin (Michael Wedel) [79]

## Neue Filmliteratur

- apropos: Film 2000. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung (Margit Voss) [81]  
 Irmbert Schenk (Hg.): Erlebnisort Kino (Kay Hoffmann) [83]  
 Harro Segeberg (Hg.): Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste (Jeanpaul Goergen) [85]  
 Markus Spieker: Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich (Martin Loiperdinger) [88]  
 Martin Schüssler: Karol Rathaus (Gottfried Eberle) [90]  
 Ernest Giglio: Here's Looking at You: Hollywood, Film, and Politics (Jan Kindler) [93]  
 Dieter Wolf: Gruppe Babelsberg. Unsere nichtgedrehten Filme (Ralf Forster) [95]  
 Frank Noack: Veit Harlan. „Des Teufels Regisseur“ (Jörg Bochow) [97]

## Kurz vorgestellt

- Jörg Helbig: Chronik des britischen Films. (Horst Claus) [99]  
 The tour of animation. Jewels of a century in 84 films. (Jeanpaul Goergen) [100]  
 FILMEXIL 12 / Oktober 2000. Schauspieler im Exil (David Kleingers) [100]