

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 32 (1990)  
**Heft:** 174

**Artikel:** Die frühen Drehbücher und Filme von Fritz Lang 1917-1920 : Liebe, Tod und Abenteuer  
**Autor:** Kasten, Jürgen  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866937>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

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

Von Jürgen Kasten

# Liebe, Tod und Abenteuer



DER MÜDE TOD (1921)

Fritz Langs Lebenslauf in den zehner Jahren lässt sich wie aus einem seiner späteren Abenteuerfilme. Nicht ohne Sinn für die Betonung pittoresker Vorfälle und Motive hat ihn der am 5. 12. 1890 geborene Wiener selbst in Umlauf gebracht. (Verfilmt wurde jedoch jüngst eine darin nicht enthaltene, aber historisch verbürgte Begegnung mit einem jugoslawischen Filmpionier und dessen Frau während des 1. Weltkriegs.) Sein Ausbruch aus dem grossbürgerlichen Elternhaus, seine Reisen, die ihn nach Nordafrika, die Türkei, Kleinasien und bis Bali geführt haben sollen (eine Lehrzeit als Cowboy bei Buffalo Bill wird kolportiert), werden in den meisten Lang-Monographien nicht ohne Fingerzeig auf spätere Motivvorlieben gern zitiert. Nicht minder gewichtig, eine spätere Filmkarriere regelrecht herausfordernd, erscheinen seine ersten Begegnungen mit dem neuen Medium: Kinobesuche als stilles Innehalten des Welterkundens in den Vorstadtkinos von Paris und Brügge

(«In der Einsamkeit dieser Stadt haftet ein Filmbild in mir. Das lässt mich nicht wieder los. Ich ahne neue Möglichkeiten», Fritz Lang in: Filmkünstler. Wir über uns selbst, 1928). Nur der heraufziehende Weltkrieg verhindert noch, dass die Erlebniswut in Drehbücher einfließt und die Bildphantasien des kurzzeitigen Malerei- und Architekturstudenten die Leinwände überschwemmen.

Im Lazarett findet er die Ruhe, um zu sich selbst zu kommen – und die ersten Filmanuskripte zu entwerfen. Die Legende besagt weiter, dass es 1917 nicht allzu schwierig war, Drehbücher aus dem Wiener Lazarett nach Berlin zu schicken, wo sie sein vielbeschäftigter Landsmann, der Regisseur, Autor und Produzent Joe May, begierig las und sofort verfilmte. Ein anderer Berliner Produzent, Erich Pommer, sei es gewesen, der den nach abermaliger Verwundung frontuntauglichen Lang als Schauspieler in einer Theateraufführung der Truppenbetreuung gesehen habe, um ihn so-

fort als Drehbuchautor zu engagieren. Wahrscheinlicher ist, dass der eheliche Lang durch Vermittlung Joe Mays Pommer in Wien traf und sich erfolgreich für ein Engagement bei der aufstrebenden Decla-Filmgesellschaft bewarb. Im August 1918 konnte Lang als Autor und Bearbeiter in das Dramaturgiebüro eintreten.

Trotz der recht ausführlichen, schillernden Informationen über den biographischen Werdegang gilt Langs Frühwerk noch weitgehend als «terra incognita», oder es wird als Fingerübung in trivialen Genres abgetan. Auch das Wiederauffinden und die Restaurierung gleich drei seiner frühen, vor 1921 entstandenen Filme hat daran wenig geändert. Fast völlig ignoriert werden seine Drehbücher, die er zwischen 1917 und 1920 in noch kaum genau abschätzbarer Anzahl schrieb, mitverfasste oder bearbeitete.

Langs erste Arbeit für den Film, das Drehbuch DIE HOCHZEIT IM EXZEN-

TRIK-CLUB (Uraufführung im April 1917) ist eine Groschenheftgeschichte, angesiedelt im Milieu der oberen Zehntausend, erzählt für das Massenpublikum. Der fünfzig Millionen schwere Gründer des superehernen Exzentrik-Clubs will das Etablissement und die Millionen seinem Neffen nur dann vererben, wenn dieser seine bisher nicht standesgemässe Tochter ausfindig macht und ehelicht. Der Gentlemen-Detektiv Joe Deeb, der eine Million Provision einstreichen wird, löst den Fall nach den üblichen «Komplikationen ausgesuchtester Art» (Der Kinematograph vom 2. 5. 1917), bei denen er im Dienste der guten Sache auch vor Einbruch, Diebstahl und Gewalt nicht zurückschreckt. Sehr wahrscheinlich hat der Produzent und Regisseur Joe May das Drehbuch bearbeitet und auf die Anforderungen der schon in elf Episoden vorliegenden Joe-Deeb-Serie umgeschrieben. In den Ankündigungen und Titeln lässt sich May als Verfasser ausweisen, was Lang nach

dem Besuch der Wiener Premiere, zu der er stolz die Freundin eingeladen hatte, einen folgenschweren Schock versetzte: «When the film began I did not find my name credited as the author – though the script had been filmed scene by scene as I had written it. Joe May figured as author as well as director. I did not like the direction of the film and had imagined things differently. I think I must have decided then, subconsciously, to become a film director» (Fritz Lang: My Autobiography).

Langs zweites Drehbuch, HILDE WARREN UND DER TOD (1917 ebenfalls von Joe May inszeniert), entfaltet bereits einige seiner zentralen Motiv- und Themenvorstellungen, die in dem Meisterwerk DER MÜDE TOD (1921) eine bündige poetische Formulierung finden. Offenkundig wird in dem Drehbuch von 1917 seine Vorliebe für das tragische Melodram, in dem die begehrenswerte Frau, gewollt oder durch die Lebensumstände erzwan-

gen, zur Komplizin des Todes wird. Hilde Warren ist Schauspieler, begehrt vom Publikum, vom Theaterdirektor – und vom Tod, der ihr regelmässig erscheint. Doch sie heiratet einen Gänoven, mit dem sie nach Amerika flieht, wo dieser erschossen wird. Schwanger kehrt Hilde Warren zurück. Zeitsprung. Der Direktor verehrt sie noch immer, verlangt jedoch, den heranwachsenden Sohn zu verlassen, der in die Fussstapfen des Vaters tritt. Die Mutter verweigert sich abermals, sowohl dem Tod als auch dem Freier, worauf dieser sich umbringt. Ehe die Polizei den zum Mörder gewordenen Sohn festnehmen kann, tötet sie ihn. In der Zelle erscheint ihr ein letztes Mal der Tod: «Ich bin der Tröster, auch der Sorgenlöser, der müde Häupter auf das Kissen legt, die Türe öffnet, die ins Freie führt» lässt Lang ihn in einem Zwischentitel sanft verkünden. Diesmal folgt ihm Hilde Warren. Der romantische Mythos des leibhaftigen, zuweilen auch gütigen Todes (volkstümlich niedergelegt in Grimms

Märchen «Gevatter Tod», das Lang vor allem in DER MÜDE TOD beleibt) war um die Jahrhundertwende in verschiedensten literarischen Genres (etwa in Hofmannsthals lyrischem Drama «Der Tor und der Tod») wiederaufgegriffen worden. Lang gab diesem Motiv nun eine auf den ersten Blick spätpubertäre, doch etwa auch aus der psychoanalytischen Literatur der Zeit herauslesbare Einbettung: der Tod ist leidenschaftlicher Liebe untrennbar verbunden, ja scheint aus ihr zu resultieren. Der vielleicht einer enttäuschenden jugendlichen Liebeserfahrung entspringende Motivansatz erweist sich in der kruden melodramatischen Überhöhung, die Lang ihm gibt, als grosser Kinostoff, als eine der drei oder vier Kinogeschichten, die immer und immer wieder erzählt werden und deren Wurzeln am Anfang des Erzählens liegen. Noch in der alinear-disruptiven Erzählweise Godards (A BOUT DE SOUFFLE oder PIERROT LE FOU) und in der Lakinik Fassbinders (DER AMERIKANISCHE SOLDAT oder LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD, einer Umkehrung des Mottos von Langs DER MÜDE TOD, wo es heisst «Liebe ist stärker als der Tod») bewegte dieser Stoff die Phantasien gerade intellektueller Filmemacher. Wenn es um den Zuschauer überwältigenden Gefühlsgestus ging, hat Lang kolportagehafte Geschichten nie ver-

schmäht. Er wusste sich dabei in der Tradition des volkstümlichen Erzählens, verstand sich als moderner Interpret der melodramatischen Mythen, Sagen und Märchen, deren ungebrochene Popularität er vor allem in der Befriedigung einfachster emotionaler Wunschmuster und Sensationslüste verstand. Dies hatte auch der Film zu leisten als das neue Massenmedium, das die alten Überlieferungen aufgreift und weitererzählt: «was tut der Film da anderes, als was das vielgepriesene Volksmärchen, die verherrlichten Helden sagen aller Völker tun! Wir haben uns durch die Jahrhunderte und durch Überlieferung daran gewöhnt, aber – bei näherer Beleuchtung: welch ein Unmass an Brutalität, von Roheit, von Verbrechen ist in den lieblichsten deutschen Märchen angehäuft!» (Fritz Lang: Kitsch-Sensation-Kultur im Film, 1924). Aus dem Gestaltenrest besonders des (schauder-)romantischen Märchens und Melodrams, aus der Motivtrias Liebe, Tod und Teufel, interessierten Lang in seinem Frühwerk vor allem die ersten beiden Faktoren, deren Aufeinanderbeziehung spannende, rohe, aber auch sinnliche Bilder und Aktionen versprach.

In den beiden 1919 realisierten Drehbüchern zu TOTENTANZ und DIE PEST IN FLORENZ (Regie: jeweils Otto Rip-

pert) überhöht Lang seinen Lieblingstopos abermals: die begehrenswerte Frau wird zur konspirativen Kombattantin des Todes. TOTENTANZ zeigt ihn als verkrüppelten Wissenschaftler Dr. Sephar, der geschworen hat, Tod und Verzweiflung über die Welt zu bringen. Lang paraphrasiert hier den Kernkonflikt der erfolgreichen HOMUNCULUS-Serie (1916 gleichfalls von Otto Rippert inszeniert). Machtmittel des Krüppels ist eine verführerische Tänzerin, die die Opfer betört und in den Tod treibt. Liebe, so suggeriert Lang, dauert einen Tanz lang, bevor ihre Illusion tödlicher Realität weicht. Vielleicht ist es nur ein Werbegag in einer völlig verunsicherten Zeit, doch es kennzeichnet Langs morbide Lust an der Darstellung mortaler Geschlechterbeziehungen, wenn als Motto von TOTENTANZ ein Strindberg-Zitat auf den Werbematerialien publikumswirksam ausgestellt wird: «Dir ist, als ob der Tod sich näherte. / Wenn dein Gedanke zu ihr fliegt. / Und es ist der Tod, Kind der Tod. / Der das Leben gibt». Die Tänzerin verliebt sich in eines ihrer Opfer, das von Sephar grausam getötet wird. Am Leichnam ihres Geliebten tanzt 'Sie' (so ihr in expressionistischer Allegorisierung modisch verkürzter Rollenname), bis sie tot zusammenbricht. Die Schlussapothese erinnert schon an das Finale von DER MÜDE TOD:

Mia May in HILDE WARREN UND DER TOD (1917)



wenn nicht im Leben, so will 'Sie' mit ihrem Geliebten wenigstens im Jenseits vereint sein.

«Der Gott, an den ich glaube, ist die Liebe», lässt Lang die Kurtisane Julia in DIE PEST IN FLORENZ sagen – um diesen Satz im folgenden zu widerlegen. Denn nachdem Julia diesen Grundsatz mit fast allen Stadthonoratioren praktiziert hat, Florenz damit in einen gewalttätigen Liebestau melstösst, bemüht Lang die leibhaftig auftretende Pest als Sachwalterin des Todes, um dem durch die Liebe entfesselten Chaos Einhalt zu gebieten. Der Film, mit Millionenetat realisiert, sollte dem monumentalen Joe-May-Serial DIE HERRIN DER WELT (1919/20 – am Drehbuch des achten und letzten Teil dieses eskapistischen Racheepos war Lang pikanterweise ebenfalls beteiligt) und den Lubitsch-Grossfilmen Konkurrenz bieten. Doch Rippert gelang es nicht, die überquellende Opulenz der Vorfälle und des Bildmaterials zu konzentrieren. Zumeist in langweiligen Totalen aufgenommen, erstarrt das Geschehen im steifen Wogen tausendköpfiger Massen vor beziehungslos prunkenden Dekors. Vielleicht hat Lang an dieser misslungenen Produktion die dramatischen Möglichkeiten von ornamentalen Massenarrangements, kontrastierenden Einzelfiguren im Raum und stilisierten Bauten zu-

**Liebe, so suggeriert Lang, dauert einen Tanz lang, bevor ihre Illusion tödlicher Realität weicht.**

mindest erahnt. Möglich auch, dass er an den mit kunsthistorischer Genauigkeit erstellten Palazzi der PEST IN FLORENZ (für die man extra einen Bauhistoriker herangezogen hatte) erkannt hat, dass Filmarchitekturen nicht an der korrekten Stilwiedergabe zu messen sind, sondern «Bauten, die für den Augenblick geschaffen werden, muss ein Hauch von Ewigkeit anhaften, gleichviel, ob sie prunkend oder primitiv, monumental oder zierlich sind» (Fritz Lang: Moderne Filmregie, 1927). Unmittelbar bevor Langs erste Regie-

arbeiten vorführbereit waren, erschienen im Frühjahr 1919 noch zwei Filme, die er wohl in seinen «Lehrmonaten» Ende 1918 für den Decla-Serien-Star Alwin Neuss (mit-?)verfasst hatte. DIE RACHE IST MEIN ist ein Börsen-Drama: «Der Sohn eines Börsenkönigs rächt sein Vater, der durch einen Konkurrenten zum Konkurs und Selbstmord getrieben wurde,... Bevor der Besiegte aber zur Waffe greift, haben sich sein Sohn und die Tochter des Rachsüchtigen gefunden;... Verlobung. Versöhnung. Ja, was will man noch mehr?» (Der Kinematograph vom 2. 4. 1919). Schauplatz und auch der Konfliktansatz deuten auf Langs Autorenschaft, das schon vom Rezensenten beschmunzelte Happy End scheint Lang jedoch den Serienklischees des Regisseurs und Hauptdarstellers Alwin Neuss angepasst zu haben. Ähnlich verfahren wurde auch bei DIE BETTLER GMBH, eine Groteske um einen Millionär, der sich nach dem Konkurs als Bettler verkleidet, von seiner Verlobten daraufhin verlassen wird und als Chef der Bettler-Gewerkschaft reüssiert. Nachdem die Millionen wieder erworben sind, er auch die Sozialfürsorge für die Bettler sichergestellt hat, kehrt auch die Angebetete reumütig zurück. Die zwielichtigen Spielclubs, identitätstauschenden Figuren und die aussergewöhnliche Organisationsform

Marga Kierska und Theodor Becker in DIE PEST IN FLORENZ (1919)





DAS BRILLANTENSCHIFF (Teil 2 von DIE SPINNEN, 1919)

der Bettler (ein Club!) – alle diese Vorfälle verweisen in ihrer bizarren Übersteigerung sozialer Realität schon auf die funktional ähnliche Verwendung in den DR. MABUSE-Filmen. Dienen sie dort als Chiffren eines kaleidoskopartigen «Zeitbildes», so werden sie von Neuss nur als drollige Groteskerieen genutzt.

Die von Lang verfassten Alwin-Neuss-Filme finden nur mässiges Interesse in der zeitgenössischen Publizistik. Diese war schon geprägt von grossflächigen, reisserischen Ankündigungen sensationeller Filme, die Lang inszenieren wird. Innerhalb von wenigen Monaten hatte er es geschafft, sich als wichtigster Autor und zukünftig auch Regisseur der durch Kapitalzuflüsse von Grossbanken kräftig expandierenden Decla-Filmgesellschaft durchzusetzen. Auf den Plakaten und in den Werbeanzeigen wird er, der bei seinen früheren Drehbucharbeiten nie genannt wurde, jetzt herausgestellt.

HALBBLUT, seine erste Regiearbeit, wurde in nur fünf Tagen fast ausschliesslich im Studio realisiert. Trotzdem lobte die Kritik die mit «kultiviertem Geschmack und Sachkenntnis» und «feine(r) seltene(n) Empfindung für Tonwerte» (Der Film vom 5. 4. 1919) komponierten, kinematographisch äusserst wirksamen Bilder einer exotischen Welt. Geschrieben hat Lang den Film, der im April 1919 in die Kinos kommt, für den bei der Decla festver-

pflichteten Serienstar *Ressel Orla*. Sie verkörpert eine Mestizin, ein Weib, «schön wie die Sünde, schlecht wie der Teufel – mit allen von den Eltern ererbten Schlechtigkeiten behaftet, verführerisch, raffiniert, Männer lokkend, Liebe und Seeligkeit verheissend. Aber wehe dem, der in die Netze solchen Weibes geht: er verstrickt sich darin, stürzt sich ins Verderben, wird zum Wahnsinn getrieben. Ja, Halbblut rächt sich gründlich an den Männern, die es wohl zur Geliebten, nie aber zum Weibe, zur Gattin machen wollen» (Lichtbild-Bühne vom 5. 4. 1919). Natürlich endet diese Frau durch die Kugel eines Liebhabers, was die zeitgenössische Kritik als «Quittung des Schicksals» mit grossem Beifall aufnahm. Lang verhehlt in HALBBLUT seine sozialen Vorurteile kaum. Schon in HILDE WARREN UND DER TOD war es unerbittliche Logik, dass der Sohn eines Mörders wiederum morden wird. In dieser engen bürgerlichen Weltsicht haben denn auch starke Gefühle, Obsessionen und eine freie Sexualität nur geringe Entfaltungsmöglichkeiten. Diese wird – wie in vielen späteren Lang-Filmen – regelrecht dämonisiert (so etwa noch in seinen amerikanischen Filmen THE WOMAN IN THE WINDOW und SCARLET STREET, 1944/45, wo die erotische Verlockung einer jungen Frau für bürgerliche Bankbeamte und Professoren zwangsläufig zum Verhängnis führt).

Wie in diesen beiden amerikanischen Produktionen ein Thema kurz nacheinander fast dubliert wurde, so folgte auch HALBBLUT nur wenige Monate später eine kaum abweichende Variante. DER HERR DER LIEBE, Langs zweite Regiearbeit, ist wiederum in einem exotischen Milieu angesiedelt. In den Karpaten residiert der patriarchalische Bojar Disescu. Und wie der Titel bereits verspricht, begreift er sich als omnipotenter Herrscher und unwiderstehlicher Mann. Als er selbst eine schwachsinnige Magd nicht auslässt, sinnt seine Frau, die ihm bisher in allem devot ergeben war, auf Rache. Mit gleicher Münze heimzahlend, täuscht sie ein Verhältnis zu einem Hausierer vor: eine ausweglose Konstellation für das in ihren Gefühlen und Obsessionen befangene, sich eigentlich liebende Paar. Die Katastrophe ist unausweichlich, der Bojar tötet seine Frau, dann sich selbst. Der angehängte Schluss, in dem der Gewalttätige reumütig vor einen «jämmerlich maskierten Herrgott» (Lichtbild-Bühne vom 27. 9. 1919) zitiert wird, erschien schon den Zeitgenossen etwas abgeschmackt und zudem als dramaturgischer und inszenatorischer Bruch. Langs romantisch-katholizistische Vorstellung einer metaphysischen Instanz (Motto diesmal: «Gott ist der Herr der Liebe») musste in diesem kammerenspielhaft konzentrierten Konflikt einer doppelt obsessiv be-



TOTENTANZ (1919)

setzten Beziehung befremden. Auch die Inszenierung, die mit aussergewöhnlich häufigen Nahaufnahmen (einem 1919 noch ungewohnten filmischen Erzählmittel) das dramatische Geschehen organisierte, kapitulierte bei der räumlich-bildlichen Auflösung der Schlussequenz. Offensichtlich standen Lang zu diesem Zeitpunkt noch nicht die Möglichkeiten für seine späteren monumentalen Symbolbilder zur Verfügung.

Die scheinbar fast unbegrenzten Darstellungsmöglichkeiten des «lebenden Bildes» auszureizen – das erlaubte ihm die Decla in der von Lang in den Drehbüchern auf vier Teile konzipierten, jedoch nur in zwei Filmen realisierten Mini-Serie DIE SPINNEN (1. Teil DER GOLDENE SEE, 2. Teil DAS BRILLANTENSCHIFF). Im Kampf des omnipotenten Abenteuerer-Dandys Kay Hoog (Wahlspruch: «Ich überwinde die Welt. Ich überwinde die Frau») mit der Verbrecherorganisation «Die Spinnen» und ihrer Anführerin Lio Sha (Werbe-Charakterisierung: «sie ist der Teufel. Lio-Sha ist der Dämon, das böse Prinzip») darf er in üppigster Kolportagemanier die Jagd nach einem Macht verheissenden indischen Riesenbrillanten oder dem Goldschatz der Inkas einfließen lassen. Die exotischen Abenteuerermotive treten schliesslich in den Vordergrund und verdrängen das in der Werbung leitmotivisch aus-

gegebene Motto «Kampf der Geschlechter».

Kaum zu leugnen sind Langs Anleihen in der Abenteuerliteratur, etwa bei Karl May, Gerstäcker oder Cooper, vor allem aber wiederum bei erfolgreichen Filmen. Unübersehbar sind vor allem die Spuren, die *Louis Feuillades* LES VAMPIRES (1915/16) hinterlassen haben (Titel, Organisationsstruktur der Bande, mit einem verborgen agierenden «Meister» an der Spitze, attraktive Bandenführerin, die sich in ihren Widersacher verliebt, Signierung der Untaten durch ein Symbol etcetera). Lang hat auch das dramaturgische

***In dieser engen bürgerlichen Weltsicht haben denn auch starke Gefühle, Obsessionen und eine freie Sexualität nur geringe Entfaltungsmöglichkeiten. Diese wird – wie in vielen späteren Lang-Filmen – regelrecht dämonisiert.***

Prinzip der nur etwa 45 Minuten Erzählzeit beanspruchenden VAMPIRE-Episoden übernommen. Ohne grosse Anstrengungen, Übergänge und Verklammerungen zwischen den Sequenzen zu gestalten, folgt eine Sensation der nächsten, dem stetigen Wechsel folgend, dass in der einen Szene Hoog, in der nächsten die «Spinnen» dem Gegner etwas abjagen, ablauschen oder an irgend einem Winkel der Welt zuvorkommen. Im Prinzip zielt dieses einfache dramatische Additionsprinzip schon fast auf eine Endlosserie. Es nutzt sich aber bereits im überlangen zweiten Teil empfindlich ab. Denn Einschnitte in diesen über die Kontinente dahinjagenden Geschehnissen werden nur durch zwei (tragische) Liebeskonflikte gesetzt. Im ersten Teil verliebt sich Hoog in die Sonnenpriesterin der Inkas (von *Lil Dagover* bekleidet und unbekleidet apart gespielt). Doch die eifersüchtige Lio Sha hat sich ihrerseits in den ärgsten Widersacher verknallt und bringt die ehemalige Priesterin um, eine Spinne auf der Brust der Toten hinterlassend. Wer geglaubt hat, dieser äusserst reizvolle Konflikt (die Liebe der Todfeinde) werde im zweiten Teil in den Mittelpunkt rücken, irrt. Offensichtlich war Lang stärker daran interessiert, bildmächtige Spektakel zu inszenieren, als seinen frühen thematischen Vorlieben stringent zu folgen. Er erfüllt vielmehr die Produktionsvorgaben, wel-

che DIE SPINNEN als ersten Film der sogenannten «Decla-Abenteuerklasse» für das sensationshungrige Publikum auch des internationalen Marktes konzipiert hatten. So dominieren in DIE SPINNEN nicht intime, nahe Einstellungen, sondern Halbnahe und Halbtotalen. Die exotischen Schauplätze Mexikos oder Feuerlands, der Sicherungsmechanismus des Inka-schatzes, der die Höhle bei unbefugtem Betreten überflutet, oder die analogen giftigen Dämpfe in der Juwelengrotte, die Abhöraktionen, Geheimfächer und Falltüren der konspirativen Vereinigung, die Pracht der Spielsalons und feudalen Wohnungen – diese prall mit Aktionen gefüllten Szenarien bannten als einzeln bestaunbarer Schauwert die Zuschauer.

Auch die spektakuläre Einbeziehung der neuen Verkehrs- und Kommunikationsmittel galt Lang als attraktives Bild- und Aktionsmoment. In DIE SPINNEN etwa belauscht die Bande mit Hilfe eines magischen Spiegels geheime Konferenzen und bezieht daraus Informationsvorsprung und Macht. Dass moderne Kommunikationsmittel auch immer Überwachungs-, ja gar Foltermittel sein können, hat Lang nicht nur in den DR. MABUSE-Filmen oder in METROPOLIS gezeigt. Konsequenter durchzieht es schon seine einzige Arbeit für den

**Wenn es um den Zuschauer überwältigenden Gefühlsgestus ging, hat Lang kolportagehafte Geschichten nie verschmäht.**

österreichischen Film: das Drehbuch zu der im phantastischen Genre angesiedelten Produktion LILITH UND LY (1919). Ein Wissenschaftler hat nicht nur eine Frauenstatue zum Leben erweckt, sondern auch einen Fernsehspiegel zu deren Überwachung konstruiert. Hier muss er nun mitansehen, wie die leibhaftige Statue seine Freunde verführt und umbringt und schliesslich, eifersüchtig geworden, auch seine Geliebte Ly zu töten versucht. Erst im letzten Moment gelingt es dem Gelehrten, den Spiegel zu zer-

schlagen. Ähnlich wie in der «Golem»-Sage, aber noch vor Paul Wegeners GOLEM-Film von 1920 formuliert, verliert die dämonische Statue Lilith jedoch erst ihre magischen Kräfte, als der Leben einhauchende Rubin aus ihr entfernt ist. Einige dieser Motivelemente, etwa den genialen Erfinder, die merkwürdige Mischung futuristischer Technikobjekte und kabbalistischer Beherrschungsversuche oder die verführerische Dämonie einer künstlich geschaffenen Frau, wird Lang in METROPOLIS abermals verwenden.

Sein nächster Film, HARAKIRI (Uraufführung am 18.12. 1919, also als «Weihnachtsfilm» eingesetzt), kondensiert die beiden wesentlichen ästhetischen Elemente der frühen Arbeiten: den schauereizbetonten visuellen Eklektizismus exotischer, auf jeden Fall pittoresker Bilder sowie die Motivik rigoroser melodramatischer Konflikte. In diesem Film gelingt es ihm, beide Merkmale aufeinander zu beziehen und zu verschmelzen. Langs Bemühen um dramatische Akzentuierung und Kommentierung motivischer durch raumsymbolische Chiffren als spektakuläres filmisches Zeichen, etwa für schicksalsbeladene Zwänge, obsessive Abhängigkeiten oder als Metapher hierarchischer Mächte, das wurde in HARAKIRI zum ersten Mal sinnfällig.

DAS WANDERnde BILD (1920)



Der vor drei Jahren wiederaufgeführte, lange verloren geglaubte Film ist eine Adaption des «Madame Butterfly»-Stoffes von David Belasco und John Luther Long, der auch die Grundlage für die Puccini-Oper bildet. Das Drehbuch stammt erstaunlicherweise nicht von Lang, sondern von dem bewährten Decca-Autor *Max Jungk*. Der ursprünglichen Geschichte gaben Lang und sein Autor grössere Fallhöhe und radikalere Ausformung. In HARAKIRI kämpft nicht eine Geisha, sondern die Kleinfürstin O-Take-San gegen die hierarchische Macht eines Bonzen um die Liebe zu einem europäischen Seeoffizier. Nachdem sie sich weigert, die rituelle Abmachung ihres Klostereintritts zu erfüllen, zieht das für den Vater den Befehl zum Harakiri nach sich. Auch in das Warten auf den nach Europa zurückgekehrten Seefahrer greift der lüsterne Bonze, wie als Stellvertreter einer göttlich-teufelischen Schicksalsmacht, fortwährend ein. Diese permanente Bedrohung und die edel unaufdringlichen Anträge eines Prinzen, die sie trotz Verarmung nicht erwidert, führen für O-Take-San in eine existentiell ausweglose Lage. Als der Geliebte mit einer Ehefrau nach Jahren zurückkehrt und wie selbstverständlich das gemeinsame Kind beansprucht, wird das Harakiri-Schwert, als Menetekel

unablässig vor dem Hausaltar gelegen, auch für O-Take-San zur Erfüllung.

In den Bildkompositionen ist diese Entwicklung schon früh präsent. Schon beim ersten Zusammentreffen mit dem Bonzen versperrt er ihr, wie eine überirdische Gewalt auf der Treppe eines Tempels stehend und in angeschnittener Untersicht seines asketischen Porträts aufgenommen, den Weg und ihre Liebe. Weitere Menetekel im trügerischen heiligen Hain, in den sie geschleppt wird, zeichnen ein riesiges Buddha-Bild und monumentale Kegel, deren erretive Form die Figuration des Bonzen aufnimmt. Einen idyllischen Park, Symbol unbeschwertes Glücks mit dem Europäer, liess Lang in kunstgewerblich beschwingten Japanismen von dem völkerkundlichen Museum Umlauf in Hamburg-Stellingen einrichten. Kleine Wasserläufe, winzige Brücken, unter denen lampionbehängte Boote ebenso intensiv läuten, wie die riesigen Chrysanthemebüsche im Blühtengewimmel des Gartens wurden wie zu einem lebenden Gemälde arrangiert. In der Dämmerung aber wirken die Boote und die Blumen wie Boten des Todes. Irritierende Ober- und Untersichten der Kamera, mit denen Lang in das vermeintliche Paradies hineinblickt, lassen erahnen, dass das

Glück O-Take-Sans ein vorübergehendes ist und sie von einer schicksalsstiftenden Instanz argwöhnisch und eifersüchtig beäugt wird. Fast hat es den Anschein, als ob Lang das musikalische Konzept Puccinis für diese Szenen, ein harmonisches, mehrfach wiederkehrendes Motiv wird eigenartig verzerrt, mit den spezifischen Mitteln der Kamera umgesetzt hat. Schliesslich nach Europa zurückgerufen, geht der Seeoffizier durch eine schmale Furt eines monumentalen, gebauten Deichhügels, der von nun an zwischen ihm und der Japanerin liegt. Als sie ihm vom Deich herab zuwinkt, hat der trennende Raum zwischen beiden die gigantische Grösse des Meeres angenommen. Ihre Gefühle spiegeln sich in dem vereinzelt, vom Kampf gegen Wind und Wasser schon geneigten Baum, dessen Wurzeln bloss liegen. Lang scheute sich nicht, dieses einprägsame Bild, Zitat eines Gemäldes von C. D. Friedrich, in DER MÜDE TOD abermals nachzustellen. Sakrale Gebäude, Mauern, Höhlen und Wasserläufe als architektonische Symbolformen, in denen sich schicksalshafte Verläufe spiegeln, superzeichenhafte Objekte und Skulpturen, trügerisch paradiesische Landschaften und zum architektonischen Element überformte, durch Unter- und Obersichten und Anschnitt stilisierte

DER MÜDE TOD (1921)





Menschen – fast das gesamte Arsenal dynamisch-poetischer Bildkompositionen späterer Meisterwerke, vor allem von DER MÜDE TOD, ist in HARAKIRI schon präfiguriert. Mit Hilfe dieser filmischen Mittel, die dem ästhetischen Standard von 1919 weit voraus sind, gelingt es Lang, den «Madame Butterfly»-Stoff einer exotischen Liebeschnulze zum kruden Melodram zu stilisieren. Insofern ist HARAKIRI das gelungene Muster für die filmische und dramaturgische Meisterschaft, mit der er die süßlich-tragisch, katholizistisch verbrämte Romantik von DER MÜDE TOD und den schwerblütigen Mythos von Waffenehre und Mannestreue in DIE NIBELUNGEN radikal überformt.

Eher wie Gelegenheitsarbeiten für den gehobenen Konfektionsmarkt wirken dagegen seine beiden nächsten Filme, DAS WANDERnde BILD und KÄMPFENDE HERZEN, die 1920 entstehen. Beide Filme galten als verschollen. Sie sind erst 1987 in Sao Paulo wiederentdeckt worden und von Walter Seidler für die Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin restauriert worden. DAS WANDERnde BILD entwickelte Lang, kurzzeitig zur Joe-May-Produktion zurückgekehrt, zum ersten Mal gemeinsam mit *Thea von Harbou*, die bis 1933 seine ständige Autorin und wenig später seine Gattin werden

sollte. Im Mittelpunkt der Geschichte scheint zunächst der bemerkenswerte Zwischentitel-Gedanke zu stehen: «Die Ehe in der heutigen Form ist Mord jeder natürlicher Gesellschaft und durch den Zwang, den sie auferlegt, geradezu berufen, das Gefühl der Liebe und Achtung in das Gegenteil zu verwandeln». Doch diesen eher moral- und gesellschaftsphilosophisch zu diskutierenden Gedanken nimmt Lang in der Inszenierung kaum auf. Bereits nach wenigen Expositionsszenen hat er den Konflikt in eine eigene dramatische Auflösung übersetzt: Die Frau flieht vor ihrem Ehemann, der der Zwillingsbruder ihres eigentlich Geliebten ist, in die Berge. Als sie vom Angetrauten erreicht wird, steht der zum frömmelnden Einsiedler konvertierte Geliebte, den beide für tot halten und nicht erkennen, auf dem Grat, um mit Felsbrocken den das eheliche Glück Einklagenden zu vertreiben. Treffend hat Lang, diesmal in realer Natur, den Dreiecks-Konflikt in ein klar gegliedertes, durch Unter- und Aufsicht dramatisch gesteigertes Bild gebracht. Die rückblendend erzählten Details sind dagegen eher langatmig. Geht es doch darum, dass der Einsiedler, früher Philosophieprofessor(!), die bürgerliche Ehe aus Überzeugung ablehnt, was dazu führt, dass die Frau pro forma den Bruder heira-

tet, um dem erwarteten Kind einen Namen zu geben. Tief getroffen wird der Philosoph daraufhin Einsiedler und gelobt, erst wieder unter Menschen zu gehen, wenn die Madonnenstatue im ewigen Schnee der Berge sich bewegt. Diesen flauen Mystizismus löst Lang im Finale in einer ebenso temporeichen wie symbolisch aufgeladenen Bildfolge auf. Ein Blitz stürzt die Heilige vom Sockel, zur gleichen Zeit geht die Frau, eine arme Bauernwaise im Arm wiegend, entlang, so dass der Mönch den Eindruck hat, die Madonna wandle leibhaftig zu Tal. «Madonna im Schnee» hatte *Thea von Harbou* als Titel des Weihnachten 1920 uraufgeführten Films vorgeschlagen. Der von Lang gewählte Titel tilgt den bemühten christfestlichen Anklang und deutet fast sein filmisches Kompositionsprinzip an: populäre Ikonographie mit den neuen Mitteln des Mediums in den Dienst unterhaltssamer Dramatik zu stellen. Dass ihm dabei die synthetisch gestalteten Bildelemente stilisierter Dekors weit näher lagen als naturalistische Motive, darauf deuten die merkwürdig flachen Naturaufnahmen. Ihrem folkloristischen Beigeschmack applaudierten zwar einige zeitgenössische Kritiker, zur angestrebten symbolischen Repräsentation taugen diese Aufnahmen hingegen wenig.

DAS WANDERnde BILD



Auch KÄMPFENDE HERZEN hat einen Alternativtitel: er lautet «Vier um die Frau». Hier ist die Heldin gleich von vier Männern umkämpft, wobei jede dieser Geschichten für sich schon abendfüllend wäre. Lang erzählt sie in rasantem Tempo wechselnder Schauplätze, Handlungsebenen und Figuren, montierte sie nebeneinander, schiebt sie ineinander. Verkompliziert wird dieser unübersichtliche Stoff noch durch Langs vielfach zu beobachtende Vorliebe für vexierende Persönlichkeitsbilder, sei es durch Doppelgänger, Zwillinge oder verkleidende Masken. Der sich betrogen führende Ehemann aus KÄMPFENDE HERZEN sucht verkleidet seinen vermeintlichen Nebenbuhler ausfindig zu machen. Dieser erscheint aber gleich in doppelter Ausfertigung: in Gestalt von Zwillingen. Alle Figuren des Spiels erweisen sich schliesslich nicht als das, was sie zu sein scheinen. Die verwirrenden Segmente bündelt Lang in einem grandiosen Finale, wenn er, dramaturgisch etwas gewaltsam, die Handlungen räumlich und zeitlich vereint. Der Film, der bisher in engen Studio-Grossstadtstrassen, Kellergewölben, Unterweltkaschemmen und Hotelhallen spielte (alles Schauplätze, wie sie in ähnlicher Funktion und Stilisierung ebenso wie einige Figurentypisierungen in DR. MABUSE, DER SPIE-

**Langs filmisches Kompositionsprinzip: populäre Ikonographie mit den neuen Mitteln des Mediums in den Dienst unterhaltamer Dramatik stellen.**

LER, 1922, wiederauftauchen sollten), öffnet sich durch eine Autofahrt auf realen Strassen und führt in das grossbürgerliche Palais der dort besorgte wartenden Frau. Hier brechen nun alle Personen – sprich: Handlungsstränge – gewalttätig, durch eingetretene Türen, Fenster und aufgestemmte Wände, in das Haus ein. Lang macht dies sehr sinnfällig, indem er die bewegte Aktion vom äussersten Bildrand aus akzeleriert, so dass auch der Zuschauer den Eindruck haben kann, die Bildbegrenzung werde de-

moliert. In einem wahnwitzigen, an der Grenze Sardouscher Komik balancierenden Ereigniswirbel kommt schliesslich auch die Wahrheit camouflierter Personen und Hintergründe ans Licht.

Die wichtigste Entdeckung der drei bisher unbekannt Lang-Filme ist sicherlich HARAKIRI. Werden doch hier wesentliche Elemente seiner frühen mise-en-scène deutlich. Im Zentrum steht das für sich gültige Bild mit hohem, populärer Ikonographie entlehntem Symbolgehalt, das zuweilen durch Kamerasischten dramatisch akzentuiert wird. An KÄMPFENDE HERZEN und DAS WANDERENDE BILD ist vor allem das Erzähltempo und der atemberaubende Wirbel überkomplizierter Ereignisse interessant. Dabei störten Lang auch die mit rüder dramaturgischer Axt gezimmerten Happy Ends wenig. Das so erreichte Tempo in diesen «echte(n) Kriminal- und Herzensschlager(n)» (Der Film vom 5. 2. 1921) ist für deutsche Filme der Zeit aussergewöhnlich und liess trotz der konventionellen Genregebundenheit und schwachen Besetzung (mit den matronenhaften Stummfilm-Diven Mia May und Carola Toelle beziehungsweise den ebenso steifen wie blossen Leinwandhelden Hans Marr und Ludwig Hartau) eine souveräne filmische Handschrift erkennen. ■

DER MÜDE TOD

