Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 43 (2001)
Heft: 230

Artikel: "What makes them tick?" : Fritz Lang und seine Vorliebe für Adventure & Crime

Autor: Grob, Norbert

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-865021

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

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

1

‹What makes them tick?›

Fritz Lang und seine Vorliebe für Adventure & Crime

2

«Lang hat nicht nur keine Angst vor Kolportage, vor stereotypisierten Figuren, vorm Genre: auf ihnen baut er sein Kino auf. Von vornherein weist er darauf hin, dass Kino, im Unterschied zur körperlichen, physischen Präsenz des Theaters, nur mit Effekten arbeitet, mit Bildern, mit Serienabzügen.»

Frieda Grafe

I.

Fritz Lang kannte sich aus in der Arbeit für Serien. Er begann ja als Autor für die Stuart-Webbs-Serie. Danach kam er rasch in Kontakt zu Joe May und dessen Serienfilmen. Sein erstes Drehbuch für May wurde 1917 als neunte Folge der Joe-Deebs-Serie realisiert. Der Titel: DIE HOCHZEIT IM EXCENTRIC-CLUB. In diesen Serien war von Beginn an die Attraktion der Schauwerte von besonderer Bedeutung: die Präsenz technischer Spielereien, die Rasanz der Bewegung, der Verfolgungsjagden, auch die Exklusivität der Schauplätze: unterirdische Höhlen; Nebenkammern, durch drehbare Wände verborgen; versteckte Falltüren; rasche Orts- und Situationswechsel.

3

4

In Mays zweitem Webbs-Film DER MANN IM KELLER (1914) werde, so Thomas Elsaesser, die «Handlung aus einem Netz komplizierter Bezüge und Querverbindungen zwischen mehreren Personen» entwickelt – im Gegensatz zu den eher auf Sensationen, auf «Schauplatz- und Sensationswechsel» beruhenden Detektivfilmen zuvor (Elsaesser nennt als Gegenbeispiel Max Macks WO IST COLETTI? von 1913). Wichtig schon hier: Technik (eine moderne Stabtaschenlampe), «Kommunikations- und Transportmittel» (was später ja auch für Fritz Lang signifikant ist).[1]

Den frühen Detektiven war das Verbrechen Verlockung und Provokation zugleich, lustvolle Gefährdung und Herausforderung. Es bot für sie die Gelegenheit, sich der eigenen Fähigkeiten zu versichern – aus kleinen, eher nebensächlichen Details weitreichende Schlussfolgerungen zu ziehen. Artisten der Beobachtung und der Phantasie waren diese Detektive, elegant in der Erscheinung, aristokratisch im Verhalten. In ihrer Besessenheit, das Rätselhafte zu entwirren, das Unlösbare zu lösen, liegt ein Hauch von Dämonie, im antiken Sinne: «Dämonisch der Abgrund, der nie gefüllt, dämonisch die Sehnsucht, die nie gestillt, der Durst, der nie gelöscht wird.»[2]

Als Stoff war im Grunde alles möglich, von der einzelnen Extremtat bis zum typischen Alltagsverbrechen. In den meisten Filmen aber stand Mord im Zentrum. «The battle between detective and criminal in a potentially endless series of encounters, mysterious locations borrowed from the gothic novel and death-defying situations taken from adventure novels, made up the loose and baggy form of these works, quite in contrast to the precision of an Agatha Christie mystery or even the economy of a hard-boiled Dashiell Hammett novel. The early detective films owed a great deal to the cinema of attractions, the form of early cinema made-up of spectacular visual moments strung loosely together, and even DR MABUSE, THE GAMBLER still shows this rather loose form of a series of sensational adventures and episodes held together by a central conflict.»[3]

In Langs Zweiteiler DIE SPINNEN (1919–20)[4], der noch einen naiveren Charme hat, weil er die Abenteuer um Kay Hoog und seinen Krieg gegen die Geheimorganisation als pures Bewegungskino zeigt, dominieren die Reize äusserer Formen: vor allem die Körper zählen, auch die der Dinge, und es zählt, wie Spannung entsteht durch Bewegung und Rhythmus. Im ersten Film, DER GOLDENE SEE, setzt eine Skizze, die auf einen verlorenen Schatz verweist und während einer Regatta in einer Flaschenpost gefunden wird, alles in Gang, Begierde auf der einen, Abenteuerlust auf der anderen Seite. Der Plan wird gestohlen, und eine rasante Verfolgungsjagd beginnt, die von San Francisco immer weiter in den Süden nach Mexiko führt.

Unentwegt prallt alles aufeinander: Geldgier und exotische Kulturen, Abenteurertum und fremde Maschinenwelten, Moral und entgrenzende Sehnsüchte.

Für diesen verborgenen Schatz bedrängen und bedrohen die *Spinnen*, entführen und erpressen, kämpfen und töten, bis ein tiefer Riss durch die Geschichte geht, den kaum einer zu kitten vermag. Allein der Abenteurer Kay Hoog, «ein tatenfreudiger Müssiggänger»[5], sucht dem bösen, verbotenen Tun zu trotzen: auf vielen Kontinenten, oberhalb und unterhalb der Erde, in Gruben, Höhlen, Kammern, Schächten, unterwegs per Bahn, Flugzeug, Ballon und Schiff, auf der Suche nach den verschwundenen Inkaschätzen. Ein seltsames Spiel entsteht, in dem nie so recht klar wird, wer nun eigentlich wen verfolgt: der Abenteurer die Gauner oder die Gauner ihn – ein verwirrendes Spiel, das einzig und allein dem spannungsfördernden Effekt dient.

Für Klaus Kreimeier ist Langs DIE SPINNEN «ein grossangelegter Kolonialfilm für ein Mutterland, das seine Kolonien verloren hat und sie umso zäher in seinen Wunschträumen festhält»[6]. Doch DER GOLDENE SEE handelt zunächst bloss vom Kampf um den sagenumwobenen Inkaschatz. Dieser Kampf allerdings ist in Szene gesetzt als gedehnte Aneinanderreihung mal eher artistischer oder clownesker, mal eher abgründiger oder mysteriöser Attraktionen. Unentwegt gerät alles in rasante Bewegung. Unentwegt prallt alles aufeinander: Geldgier und exotische Kulturen, Abenteurertum und fremde Maschinenwelten, Moral und entgrenzende Sehnsüchte. Unentwegt wird geboxt, gefochten, geschossen. Unentwegt spitzt sich alles in geheimnisvollen Nebenwelten zu: in abgeschotteten, unsichtbaren Räumen, in denen aber alles drumherum zu sehen und zu hören ist, auch in unterirdischen Höhlen und Grotten. Als Kolportage, die «den Zuschauer in ungeduldiger Erwartung auf die nächste Fortsetzung zurücklässt und auf diese Fortsetzung mit allen Mitteln hinweist», wurde das von den Zeitgenossen verstanden, als abenteuerliches Märchen im Sinne von «Karl May» und vom «guten alten Lederstrumpf»[7].

Selbst von heute aus gesehen, strotzen die Attraktionen noch vor erregenden, faszinierenden, betörenden Eigenschaften. Sie bieten Sensationen als Schauwerte für sich, als visuelle Reize, die – konkret und präsent – ihren ganz eigenen Ausdruck entwickeln und feiern dürfen. Die den stimulierenden Zauber entfalten, der im Unterhaltungskino (als reproduktive Kunstform) so häufig an die Stelle von Originalität tritt. Das Besondere dieser Attraktionen sah Georg Simmel in der «unbedingte(n) Gegenwärtigkeit», im «Aufschnellen des Lebensprozesses zu einem Punkt, der weder Vergangenheit noch Zukunft hat und deshalb das Leben mit einer Intensität in sich sammelt, der gegenüber der Stoff des Vorganges oft relativ gleichgültig wird»[8].

Die *Spinnen* sind ein Geheimbund, der angeführt wird von Lio Sha, einer rätselhaften, schönen Frau, die mit absoluter Macht über ihre Untertanen herrscht und sie mittels technischer Hilfsmittel überwacht: auditiv und visuell. Schon dabei ist angelegt, wie durch Ausdehnung krimineller Energie die Herrschaft über die Welt erreicht werden soll (darin den späteren Mabuse-Filmen schon ähnlich). Als Lio Sha einmal die Manager ihrer Organisation durch einen magischen Spiegel hindurch beobachtet, stellt Lang klar, wie sehr sie Kontrolle einsetzt, um ihre Macht zu sichern, mal eher diskret, mal eher direkt. Kay Hoogs Gegenwehr bleibt da (auch darin den Mabuse-Filmen ähnlich) ohne grosse Durchschlagskraft. Er streitet und kämpft und ringt gegen jeden, der sich ihm in den Weg stellt, und dennoch endet seine Attacke gegen seine wieselflinken Gegner nur mit einem vorläufigen Sieg. Selbst nachdem er Lio Sha gerettet hat, als die einem indianischen Ritual zum Opfer zu fallen droht, muss er hinnehmen, dass sein Triumph mit Verlusten belastet wird: Langs früher Hinweis auf die Ambiguität der Ereignisse – auf die Niederlagen im Sieg, auf die Ungerechtigkeit innerhalb des Rechts, auf die Schuld innerhalb der Unschuld. Schon in den Serienkrimis der zehner Jahre bleibt häufig eine Spannung, die Fragen offenlässt, auf die zu antworten die Filme sich verweigern. «Kay Hoog ist ein prometheischer Typ, wenngleich nach Langs Massen geschneidert. Naturbursche und Dandy, ein teutonischer Dorian Gray, dessen unerfüllte Wünsche sich in akrobatischen Tagträumen niederschlagen. (…) Hoog ist der fahrende Ritter, der vor der Boudoirtür der bösen Zauberfee den Anzug wechselt. Hinterlist bricht er mit Aufrichtigkeit.»[9]

Lang liebte es, seine Helden in unausweichliche Situationen zu stellen, seien sie vom Schicksal oder von der Gesellschaft herbeigeführt. Er liebte ihre Auflehnung dagegen, ihren Kampf. Er glaube, erklärte er einmal, «dass man für das, was man für sich als richtig erkannt hat, kämpfen muss, selbst gegen überlegene Kräfte, auch wenn am Ende Tod droht»[10].

In Langs DIE SPINNEN kommt hinzu, dass im zweiten Teil, DAS BRILLANTENSCHIFF, die Geheimorganisation um Lio Sha wie eine kleine, geschlossenere Gesellschaft innerhalb einer grossen, offeneren Gesellschaft funktioniert: Wieder geht es um absolute Herrschaft. Wieder geht es um ein «Zeug-Ding», durch das die Macht erringt werden soll: ein brillantener Buddhakopf aus der Ming-Ära, der «nach einer alten Sage die Herrschaft über Asien verheisst»[11]. Wieder geht der Kampf zwischen Lio Shas Geheimorganisation und Kay Hoog durch zahllose Unter- und Nebenwelten, die aufs Äusserste spiegeln, was in der eigentlichen Welt unbewältigt, übersehen, verdrängt wird: unerlaubte Drogensucht, geheime Liebesgelüste, verbotene Wünsche. Und wieder geht es rund um die Welt: vom Land der Azteken über China nach Feuerland. Wobei Lang für Kay Hoogs Obsession, die verbrecherischen *Spinnen* nicht entkommen zu lassen, ein signifikantes Bild findet, Entwurf und Symbol zugleich. «Kay Hoog in seiner Kiste, mit Bett, Bar und Büchern, alles zum Hochklappen und Zusammenfalten, ein glücklicher Kindertraum.»[5]

II.

Vierzig Jahre später, Langs erste deutsche Filme nach 26 Jahren: DER TIGER VON ESCHNAPUR / DAS INDISCHE GRABMAL, für Artur Brauners CCC gedreht, der mit dem Geringsten stets das Gerade-Gefragte zu erreichen suchte. Zwei Abenteuerfilme, die in Lang Gesamtwerk direkt anschliessen an DIE SPINNEN; zusammen mit Thea von Harbou hatte er bereits 1920 das Drehbuch geschrieben, das dann Joe May, für den er den Film hätte drehen sollen, selbst verfilmt hat, angeblich, weil die Bank für einen solch teuren Film keinen so jungen Regisseur akzeptiert habe. Noch 1965, in seinem langen Gespräch mit Peter Bogdanovich, spürt man seinen Ärger über Mays Verhalten und seine Freude darüber, dass er ein halbes Jahrhundert später die Filme doch noch machen konnte. «It sounded to me like a circle that was beginning to close – a kind of fate. You should make a picture you started.»[12]

1
Peter Lorre in M *(1931)*

2
DR. MABUSE DER SPIELER *(1921/22)*

3
DAS INDISCHE GRABMAL *(1958/59)*

4
Lil Dagover und Carl de Vogt in DIE SPINNEN: DER GOLDENE SEE *(1919)*

DER TIGER VON ESCHNAPUR / DAS INDISCHE GRABMAL sind pure Attraktionsfilme, in denen vieles gegensätzlich in Bewegung kommt, damit umso nachhaltigere Emotionen entstehen. Ein deutscher Architekt kommt nach Indien, um den alten Palast des Maharadscha von Eschnapur mit Wohnstätten und Krankenhäusern für das Volk zu erweitern, das Arrangement der Palastbauten also völlig neu zu gestalten. Sofort nach seiner Ankunft packt er die Modelle aus, die er nach eigenen Vorstellungen bereits in Europa hergestellt hat, und setzt sie zusammen wie ein Fertigbau-Spielzeug. Man sieht gerade Linien, ebene Flächen, betont horizontale Kompositionen, so makellos proportioniert wie funktional, in deutlicher Nähe zur deutschen Werkbund-Tradition von Gropius, Meyer & Mies van der Rohe.

Ein Übermass an Glätte, Effizienz und Ordnung strahlen die Modelle aus. Was eine Abneigung gegenüber Pracht und Schmuck impliziert, eine Ablehnung von Farbe und Schnörkel. Für Lang, Sohn eines Architekten und selbst intimer Kenner der modernen Kunst und Architektur, ist die kurze Szene, in der er den europäischen Gegenentwurf zum orientalischen Prunk andeutet, inmitten der exotischen Geschichte gleichsam ein Hinweis der Moderne aus einer ganz anderen Welt – also auch Hinweis auf falsches Wirken am falschen Ort.

Wenn man dann später in den Totalen den bereits vorhandenen, "indischen" Palast sieht – eine Sinfonie aus geschwungenen Linien, funkelnden Ornamenten und goldenen Rundungen –, wirkt die kühle Eleganz der Modelle des deutschen Architekten wie die Phantasie eines protestantisch kleinbürgerlichen Künders industrieller Effektivität – ohne jeden Sinn für überbordende Pracht und verschwenderische Schönheit.

Indische, detailverliebte Pracht versus europäischer, funktionaler Baukasten-Stil. Der Ersatz von Luxus durch Funktionalität ist für Lang selbstverständlich bloss ein narrativer Trick. Er stellt so auch äusserlich klar, dass sein Held in der orientalischen Fremde herumirren wird wie der Elefant im Porzellanladen. Gebaut werden sollen diese schmucklosen Quader sowieso nicht; man muss sie als Hinweis darauf nehmen, wie beiläufig Lang in der Lage ist, selbst die extremsten, kulturellen Missverständnisse auszudrücken.

Im Zentrum der beiden Filme: die melodramatische Geschichte um verbotene Gefühle und heilige Rache, um eine obsessive Liebe, die selbst den Mächten des Heiligen trotzt, und um einen unerbittlichen Hass, der den Zwängen der vorgegebenen Konventionen folgt. Der Architekt funktioniert dabei als Forschender, Entwerfender und Agierender zugleich: Er stellt sich dem Unbekannten, schaut und ordnet, schlägt Alternativen, Änderungen, Abweichungen vor, und er gerät dabei selbst in die Schusslinie; er muss handeln, um den Handlungen anderer zu begegnen. Er wird wie eine Schachfigur eingesetzt – mal getrieben, mal gebremst, dann wieder angespornt; und am Ende steht er da wie ein Einfaltspinsel, der nur wenig verstanden hat von dem, was um ihn herum passiert ist. Lang hält die Figur wundervoll in der Schwebe, das heisst, er zeigt seinen Protagonisten nie ganz bei *einer* Sache. Ein Eindruck, den – von heute aus gesehen – das unfassbare Changieren von Paul Hubschmid noch verstärkt.

Die tiefere Bedeutung allerdings ist Resultat von Langs Vision von der Wirksamkeit paralleler Welten. Das Obere und Untere als nur äussere Facetten des eigentlichen Kerns – als zwei Seiten ein und derselben Medaille.

1 *Walter Reyer und Debra Paget in* DER TIGER VON ESCHNAPUR *(1958/59)*

2 DAS INDISCHE GRABMAL

3 *Debra Paget und Paul Hubschmid in* DER TIGER VON ESCHNAPUR

4 *Debra Paget in* DAS INDISCHE GRABMAL

Unentwegt rührt dieser Architekt an tabuisierte Grenzen. Einmal bewegt er sich – tief unter der Erde – in verbotenen Zonen zwischen weltlicher und priesterlicher Macht: zwischen Palast und Tempel; ein anderes Mal drängt er sich – oben in den hellen, kostbar ausgestatteten Sälen und Korridoren – zwischen die herrschaftlichen Intrigen des Palastes und die emotionalen Verirrungen des Potentaten. Lang skizziert dabei den Architekten in einer doppelten Rolle: Zum einen ist er der Verwalter geheimer Pläne, die ihm die Ordnung des Systems enthüllen und die er mal einsetzt, um einfach seine Arbeit zu tun, und mal nutzt, um seine eigentlichen Absichten durchzusetzen; zum anderen ist er der europäische Ignorant, für den im Grunde bloss der eigene Standpunkt, die eigene Konzeption gilt. Wie ein tumber Tor wirkt er, wenn er – in der Unterwelt der undurchdringlichen Geheimgänge – die Warnungen seines indischen Assistenten ausser acht lässt, für ihn als Europäer bedeute das Betreten des Tempels den Tod: «Aber wir müssen doch diese unterirdischen Gewölbe kartographisch festlegen.»

Andererseits zählt bei Lang nicht der Architekt, sondern einzig und allein die Architektur. Nicht die Person, die Sache. Die Filme setzen dabei einfach fort, wofür Langs Werk im Allgemeinen steht: Architektur als sichtbare Zeichen zu inszenieren, die hinter dem alltäglichen Verhalten der Figuren das Eigentliche ihres gesellschaftlichen, kulturellen Kontextes vermitteln.

«Architektur bei Lang» drücke «Herrschaft aus durch optische Hierarchien: oben und unten», notierte Frieda Grafe. «Architektur ist sichtbares Zeichen von Macht und Zwang.»[13] Auch in den Indien-Filmen formuliert Lang die Baukunst «als umfassende Chronik der Menschheit» (Victor Hugo) und zugleich als äusseres Formenensemble innerer Machtsysteme. Und er gibt ihr dafür eine Aura unerschütterlicher Intensität. Der Palast ist kein Ort zum Wohnen; er ist Fassade der Herrschaft: ein goldenes Gefängnis, das den innersten Zwang verdeckt durch steinerne Effekte nach aussen, die beeindrucken und blenden.

Und der Architekt, der noch staunt, wo die Frau, die er liebt, die exotische Tempeltänzerin, längst den goldenen Käfig ihres Vogels mit der eigenen Situation vergleicht, noch glaubt, er sei bestellt zur Modernisierung, zur Aufweichung erstarrter Strukturen, bis er am eigenen Leib erfahren muss, beim Kampf gegen den Tiger oder bei der Flucht in die Wüste, dass gilt, was so absolut nur die alten Gemäuer zum Ausdruck bringen: dass alles bleibt, wie es ist und immer war.

Oben und unten, hell und dunkel: die lichte Welt unter strahlender Sonne und die düster-feuchte Katakombenwelt der Verliesse, Kammern und Korridore. Vorgeführt nach schlichter Begründung über den Dialog: «Die Grundmauern zeigen gefährliche Verschiebungen. Der gesamte Palast und die halbe Stadt stehen auf unterirdischen Gängen aus der Mogul-Zeit.» Deshalb steigen sie in die Tiefe, um zu erkunden, worauf die Pracht oben gründet. Doch unten finden sie bloss Fäulnis und Tod, Auflösung und Zerfall. Was dann verständlich macht, dass die Ordnung oben nicht länger gottgegeben und selbstverständlich bleibt, der Einfluss des Herrschers nicht länger reicht «von den Bergen bis zum Meer».

Die tiefere Bedeutung allerdings ist Resultat von Langs Vision von der Wirksamkeit paralleler Welten. Das Obere und Untere als nur äussere Facetten des eigentlichen Kerns – als zwei Seiten ein und derselben Medaille.

Als Schöpfer klarerer, ungewöhnlicherer Formen sieht der Architekt sich anfangs selbst. Die Hoffnung, die er in sich trägt ins exotische Indien, zielt auf Veränderung und Erneuerung. Das zwanzigste Jahrhundert will er ins entlegene, exotische Eschnapur bringen. Und kommt doch nur mit den Vorurteilen des Europäers, der im Anderen nur das Überaltete zu sehen vermag, im Fremden nur das Überholte. Im Grunde ist er ein Mann, der nie über den eigenen Schatten springen kann.

Anfangs ist er besessen von seiner Arbeit, voller Energie und Tatendrang. «Wann, Eure Hoheit, kann ich Ihnen meine Arbeit zeigen?» – «Wir haben doch Zeit!» – «Zeit?» – «Was ist schon Zeit angesichts des Atems der Welt?»

Als er dann aber in eine andere Geschichte hineingezogen wird, in die Geschichte seiner persönlichen Obsession, lässt er – im Grunde ganz folgerichtig – ziemlich schnell all seine Baupläne fallen. Sicherlich ist dies Langs bitterster Kommentar über den Vertreter der «universalen Kunst»: der Architekt als Don Quichotte, der bei seinem innigsten Kampf sogar *seine* Windmühlen aus den Augen verliert.

III.

Zurück zum Beginn der zwanziger Jahre, als bei Fritz Lang, ansatzweise bereits in DIE SPINNEN, voll und ganz dann in den Mabuse-Filmen (1921/22), später auch in M (1931), eine Faszination für Tyrannei und Chaos formuliert ist, für Propagandisten des Verbrechens, Allmachtsphantasten, Triebtäter, für Protagonisten der Finsternis. Wodurch der Konsens zur Zivilisation, zu Gesetz und Moral, zu logischer Vernunft und persönlicher Freiheit in Frage gestellt wird. Langs Blick auf das verbrecherische Tun legt Verständnis nahe, in M sogar Mitgefühl mit dem Monster. «Einzigartig» nennt es Gilles Deleuze, dass Lang «aus dem Bösen eine Dimension des Menschlichen (…) macht – sei es in Gestalt eines hypnotischen Genies (MABUSE), sei es in Gestalt eines unwiderstehlichen Triebs (M)»[14].

Geradezu artistisch erklettern die Spinnen jedes Haus, jede Fassade, jedes Dach, so dokumentierend, dass sie nichts und niemand aufhalten kann. Eine allmächtige Herrschaft geheimer Organisationen wird so behauptet, gegen die Langs Abenteurer Kay Hoog kaum eine Chance hat. Eine Vision des Chaos, das durch Ordnungsformeln nicht zu bändigen ist. Wichtig dabei, von Anfang an: Geschichten und Themen waren für Lang eher Material, um seine präzise, kalte, unerbittliche Sicht auf die Welt zu dokumentieren. Seine Visionen gründen auf dem mythischen Glanz der Dinge, sie betonen das Einfache, um noch doppelsinniger und geheimnisvoller vom Abenteuer seiner Getriebenen und Verstrickten zu künden.

Die Zuspitzung dann in DR. MABUSE, wo die Welt hineingerissen wird in eine Unzahl von Verbrechen, «die niemandem Nutzen bringen, die nur den einen Sinn haben, Angst und Schrecken zu verbreiten.» Die Bande um Mabuse,

Kriminalfilme jenseits des Realen – wobei das selbstverständlich meint: aus Phantasien, die sich entzünden am Realen, aber einen Schritt weiter gehen oder auch einen Ruck nach unten oder einen Sprung ins Daneben machen, um einen beklemmenden oder fremden Blick zu entwerfen.

all diese blinden Falschmünzer und abgeklärten Räuber und Mörder, durch die eine ganze Gesellschaft terrorisiert wird, entfalten eine allumfassende Gegengesellschaft. Das *Bild der Zeit* als Kaleidoskop von Anarchie, Terror, Perversion, von gigantischer Verführung und allgegenwärtiger Verunsicherung.[15] Kurt Pinthus: Lang presse in DR. MABUSE, DER SPIELER alles zusammen, «was diese letzten Jahre an Überreiztheit, Verderbnis, Sensation und Spekulation uns brachten: wissenschaftlich durchdachte Verbrechen; Börsenrummel mit schieberisch jäh wechselnder Baisse und Hausse; exzentrische Spielklubs; Hypnose, Suggestion, Kokain, Spelunken, in die sich Genüsslinge und Bac-Spieler flüchten; (...) morbide, seelisch und sexuell hörige Menschen, und all jene entwurzelten Existenzen, deren Skrupellosigkeit selbstverständlich ist, weil sie nichts zu verlieren haben als dies Leben, das ohne diese Skrupellosigkeit noch verlorener wäre»[16].

Was Lang später in seinen ersten Tonfilmen sehr signifikant zum Ausdruck bringt, wird schon in DR. MABUSE, DER SPIELER spürbar: die mehrfache Verschachtelung des Realen, die intensive Kraft des Verborgenen, das plötzlich die Oberflächen zerreissen lässt. Langs Filme funktionieren wie eine Spirale. Ein Bild, ein Motiv, eine Situation kehrt nach einer Weile wieder, bloss um eine Nuance verändert. Das Unerwartete tritt aus dem Offensichtlichen hervor. Die kleinen Veränderungen treiben das Geschehen voran; mit jeder Umdrehung dringt man tiefer – unter das Eindeutige des schönen Scheins. Die Filme benutzen Bilder, um andere Bilder zu korrigieren, zu verwandeln. Sie offenbaren ihre Wahrheit, indem sie unter der Oberfläche andere Oberflächen zeigen – so lange, bis sie den Kern der Dinge enthüllen: das Unbekannte im allseits Vertrauten. Sein Mabuse «ist auch eine Personifizierung des Wunsches nach Macht als Vergnügen an sich, einer Art *l'art pour l'art*, ein Selbstzweck. Er setzt sich an die runden Spieltische, zieht seine Kreise in der Stadt und endet damit, dass er sich im Kreise dreht, um sich in seinem Wahnsinn zu verbarrikadieren und so dem Gesetz, dem Rächer zu entkommen.»[17]

Für Siegfried Kracauer war er «ein zeitgenössischer Tyrann», «eine skrupellose Herrennatur, die das Verlangen nach grenzenloser Macht erfasst» hat, ein «Geschöpf der Finsternis, das die Welt, die er bedroht, verschlingt»[18]. Diese Zuordnung von Mabuse als einem «der fiktiven Tyrannen», die Kracauers Ansicht nach Hitlers «Heraufkunft präfigurierten», wirkt heutzutage seltsam daneben. Langs Kino sei, so Thomas Elsaesser, «viel zu konzise und sogar klinisch, um sich der Idee von verträumten Phantasien oder beängstigenden Vorzeichen hinzugeben, ausser vielleicht in dem Sinne, dass diese Zustände die Effekte benennen, die die Filme im Zuschauer dank ihrer "Präzisionsoptik" auslösen»[19]. Frieda Grafe hat zudem darauf verwiesen, dass Mabuse «nicht von oben» herrsche, auch nicht den Druck ausübe, «den Systeme weitergeben», sondern «ein Irrer» sei, der «auf Umsturz sinnt, um sich ganz allein auf den Gipfel der Macht zu bringen.» Er sei «das verrückt gewordene Individuum, eine Idee absolut abendländischer Provenienz, das ein letztes Mal, in gesteigerter Form» davon träume, «allein zu herrschen.» Er sei «getrieben von Wünschen und Lüsten, die die Gesellschaft zur Aufrechterhaltung ihrer Funktionsfähigkeit nicht dulden kann»[13].

Ausserdem bleiben in Kracauers Charakterisierung allzu sehr die Phantasien der Zuschauer unbedacht, die sich doch gerade entzünden am abenteuerlichen Tun der Protagonisten. Unter der Maske von Detektiv, Polizist, Anwalt, aber auch von Gauner und Gangster gestatten Zuschauer sich ja im Kino, in der Phantasie die gleichen und noch verwegenere Handlungen zu begehen als die, die im Laufe des jeweiligen Films passieren.

Für Lotte H. Eisner war Langs Mabuse «kein blosses Ungeheuer», sondern einer, «der von seinen Launen abhängig ist, wohl definiert und aus den Zeitgeschehnissen verständlich.» Eisner wies als Erste darauf hin, dass Mabuse ganz offen emotional reagiere, einer «Depression» verfalle, wenn «ihm seine Anschläge fehl gehen», und sich betrinke, wenn «er triumphiert»[20]. Hans Schmid hat dieses Emotionale später als Ambivalenz des Masslosen charakterisiert: «Bei Mabuse ist alles masslos. Eben noch eiskalt und berechnend, macht er plötzlich Fehler, erklärt sich zum Titanen (wir dürfen wohl annehmen, dass Kronos gemeint ist) und säuft mit seinen Spiessgesellen die Nächte durch, nachdem er, mehr Ausdruck der Ohnmacht als der Potenz, die Gräfin vergewaltigt hat.»[21]

In den zwanziger Jahren, so Lang später, habe er angestrebt, Gespenstisches, Unwirkliches lebendig zu machen.[22] Das verweist zum einen auf seine Freude am Phantastischen, die ja auch durch die Ausleuchtung und den Dekor zum Ausdruck kam. Zum anderen zeigt es, dass Lang sich seiner Vorliebe für das Abgründige sehr bewusst war, für den Charme des machtgierigen Individuums, das – wie Eisner schrieb – «mit Menschenleben wie mit Schachfiguren sein Spiel»[20] treibt.

Frieda Grafe hat zu diesem Moment bei Lang assoziiert, dass auch Dreyer in dieser Zeit versucht habe, das Unheimliche im ganz Alltäglichen zu filmen, Alltagsarchitektur zu nutzen, um «den Kadaver hinter der Tür spürbar zu machen»[13]. Linien, Fassaden, Konturen, so einfach und klar sie auch erscheinen, sie schaffen zugleich Zwischenräume, die das Wirkliche transzendieren.

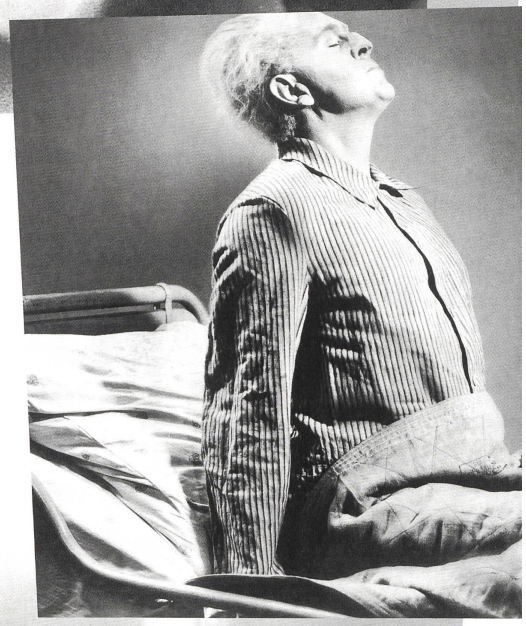
Langs Mabuse-Serie besteht aus drei Filmen, wobei der erste sich aus zwei Teilen zusammensetzt: Kriminalfilmen jenseits des Realen. Wobei das selbstverständlich meint: aus Phantasien, die sich entzünden am Realen, aber einen Schritt weiter gehen oder auch einen Ruck nach unten oder einen Sprung ins Daneben machen, um das Gängige, die Regel, die Konvention zu untergraben, um einen beklemmenden oder fremden Blick zu entwerfen. «Verbrecherische Energie und spekulative Machenschaften treiben die Dramaturgie von Langs "Zeitbild" dynamisch an. Es geht nicht mehr um das klassische Verbrechensmotiv, um Raub und Bereicherung, sondern um die weltumspannende Verschwörung, um die Manipulation ganzer Systeme, um politische Destabilisierung. Mit sardonischem Unterton kommentiert Lang die Krise der Inflationszeit, indem er die Lust an der Destruktion zum unterschwelligen Thema macht.»[23]

IV.

Ein weiterer Zeitsprung, ins Hollywood der Vierziger und Fünfziger, wo Lang für alle Studios arbeitete, nicht nur für die *Big Five* und *Little Three*, sondern auch für Republic – und dennoch den Themen treu blieb, die ihn beschäftigten und drängten. Es gebe keine Regeln beim Film, bekannte Lang gegenüber Bogdanovich, nur Kompromisse fürs Publikum, und er sei gegen Kompromisse.

Menschen im Räderwerk der Systeme: wie sie opponieren und rebellieren, klagen und kämpfen – und am Ende ihr Ziel doch nie erreichen. Das war Langs zentrales Anliegen, bis zuletzt. Ihn interessierte der Punkt, an dem ein Geschehen oder eine Situation unausweichlich wird – und jeder Ausweg als weitere Falle sich entpuppt: der Punkt, der die Menschen zum Handeln zwingt. «What makes them tick?» Das ist die Frage aller Fragen bei Lang. Sein

1



2

1

1
DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE *(1932)*

2
Rudolf Klein-Rogge in DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE

Noch deutlicher als durch die Dramaturgie des Geschehens in Raum und Zeit formuliert Lang die Atmosphäre totaler Ausweglosigkeit über Lichteffekte und Details am Rande.

Joe Doe in FURY (1935) und wie er erfahren muss, dass das Recht eher eine Frage der Strategie ist. Seine Gejagten, in YOU ONLY LIVE ONCE (1936), HANGMEN ALSO DIE (1942) oder MINISTRY OF FEAR (1944) und wie sie erleiden müssen, dass ihre Freiheiten vorne nur die Kehrseite sind der Verschwörung dahinter, die sie hineinzieht in Verdammnis und Tod. Oder seine Träumer in THE WOMAN IN THE WINDOW (1944) oder SCARLET STREET (1945) und wie sie akzeptieren müssen, dass sie nur Spielball sind im Plan der anderen. Lang, so Fritz Göttler, hatte «einen kalten Blick – eine Einstellung, die man am liebsten als Resultat von Langs berüchtigtem, ungerührtem Monokelblick erklären möchte, der die einäugige Kamera nachmacht»[24].

Irgendetwas kommt in Gang, und niemand kann ihm entrinnen. Das ist Langs Credo, auch in Hollywood. Wobei das Abenteuer dann mit der Auflehnung beginnt. Wesentlich sei allerdings nicht, so Lang Anfang der Sechziger, als Sieger aus dem Konflikt hervorzugehen. «Der Kampf, die Auflehnung ist wichtig.»[10]

Als verheerendes Schicksal erfahren seine amerikanischen Helden, was im Grunde gesellschaftlich organisiert ist. Henry Fondas vergeblicher Hader mit der voreingenommenen Justiz (in YOU ONLY LIVE ONCE). Edward G. Robinsons Trudeln ins Verbotene, einen Schritt nur neben dem alltäglichsten Tun (in THE WOMAN IN THE WINDOW). Oder Dana Andrews' TV-Kampagne gegen den Frauenmörder, die gleichzeitig zum Reklamefeldzug für die eigene Karriere wird (in WHILE THE CITY SLEEPS, 1955). Oder auch Glenn Fords Krieg gegen Syndikate und Polizei zugleich (in THE BIG HEAT, 1953), der anfangs, als er aufbegehrt gegen den Machtmissbrauch in seiner Stadt, eine Niederlage nach der anderen erleidet. Seine Frau verliert er, dann seinen Job, schliesslich beinahe sein Kind. Erst als ihm kaum noch etwas bleibt, wählt er die offene Auflehnung. Er toleriert nicht länger den geheimen Bund von Mafia, Politik und Polizei, sondern sucht die persönliche Rache – und handelt, wie sonst nur die handeln, die er zuvor bekämpft hat. Wobei, das akzentuiert Lang überaus deutlich, jede Auflehnung noch die letzten Grenzen überschreiten muss, um Erfolg zu haben. Dass niemand bei Lang seinem Schicksal entrinnen kann, impliziert in den amerikanischen Filmen die Neigung zu Obsession und Widerstand. Der einzelne im Räderwerk des Selbstverständlichen und die Emotion als Antriebskraft, alles dagegen zu tun, unentwegt.

1

Dem klassischen Helden Hollywoods, der sich entdeckt und bewährt – und gewinnt, indem er seine Konflikte durch abenteuerliches Tun bewältigt, setzt Lang eher grüblerische, kontemplative Typen entgegen. Selbst in seinem Jesse-James-Serial (1940) macht er aus dem Outlaw einen verschmitzten, eher besonnenen Strategen. In MAN HUNT (1941) legt ein englischer Jäger auf Hitler an, mehr aus Spielerei denn aus Neigung, seine Waffe ist ungeladen, dabei aber wird ihm bewusst, was seine Tat auslösen könnte – und gerät sinnierend in Versuchung. In SCARLET STREET fällt ein einfacher Bankkassierer durch ein überbordendes Gefühl aus der Bahn; aus Eifersucht lässt er sich zum Totschlag hinreissen, aber seine Tat bleibt unentdeckt, so wird es ihm zur ewigen Qual, nicht gesühnt zu haben. Bei Lang hilft vor den Göttern, die einer in sich trägt, keine Gottlosigkeit.

Noch deutlicher als durch die Dramaturgie des Geschehens in Raum und Zeit formuliert Lang die Atmosphäre totaler Ausweglosigkeit über Lichteffekte und Details am Rande. Die Details setzen die Zeichen, die das Ereignis im Vordergrund zum Schicksalsspiel erheben. Wenn einem die Identität nach aussen nicht wichtig ist, sondern allein die Identität mit sich selbst, braucht es äussere Zeichen, die diesen Zwiespalt klarstellen. Lang nutzt in SCARLET STREET die Gemälde, in denen Robinson äusserlich deutlich macht, was ihn im Innersten bewegt. In seinem Alltag überlebt er mit seinem Malen sogar den Terror seiner Frau. Doch als dann sein Traum von der neuen und, wie zuvor er meinte, wahren Liebe scheitert, vermag er keinen Blick mehr auf seine Werke zu werfen.

Mit dem Licht poetisiert Lang diese Geschichte. Es fällt in die Bilder, als könne darüber ein – dritter – Sinn entworfen werden, der den Ereignissen eine zusätzliche Klarheit verleihe. Am Ende, als Robinson von den Stimmen seiner Vergangenheit bis zur Unerträglichkeit gequält wird, stellt Lang mit dem Licht die Situation endgültig klar. Da zeigt er, wie dem verzweifelten Mann jedes helle Aufblinken seiner Lampe zur noch unerträglicheren Qual wird.

Fritz Lang kam 1935 nach Hollywood, in einer Zeit, in der nicht nur das Genre-Kino, sondern auch das Sozialdrama möglich war. Kritische Filme über die amerikanische Zivilisation. In dieser Tradition fühlte Lang sich wohl – von FURY, einem Thriller über die Lynchjustiz, bis zu BEYOND A REASONABLE DOUBT (1956), einem späten Film noir über die Todesstrafe. Dennoch war für ihn das Thema stets nur ein filmisches Mittel unter anderen. Es dominierte seine Rede nicht, es sorgte bloss für zusätzlichen Reiz. Geschichten und Themen waren für Lang eher Material, um seinen kalten Blick auf die Welt zu demonstrieren. Seine Visionen gründen schon auf dem mythischen Glanz der Dinge, aber dann betonen sie doch mehr das Einfachere, um so noch doppelsinniger und geheimnisvoller vom Abenteuer seiner Getriebenen und Verstrickten zu künden. «In Deutschland machte Lang ein gebautes, an der Architektur sich ausrichtendes Kino», schrieb Frieda Grafe. «In den amerikanischen Filmen» trete die Darstellung «in den Hintergrund zugunsten von Wahrnehmung, innere und äussere Vorgänge fusionieren totaler, Innen- und Aussenräume werden eine Studiowelt, die Barriere zwischen Personen des Films und Zuschauern vor der Leinwand hebt sich, weil die Bewegungen der mise en scène den Zuschauer im Filmraum zirkulieren lassen.»[13]

Henry Fonda überlebt nicht in YOU ONLY LIVE ONCE, weil er zwar recht hat, aber kein Recht bekommt. Und Edward G. Robinson macht in SCARLET STREET sein eigenes Überleben zur Hölle, weil er zwar unrecht hat, aber mit dem Unrecht nicht umgehen kann. Lang zeigt, wie lange der Weg ist, um klar zu sehen. Und wie selten diese Klarsicht dann identisch wird mit dem Tun. Barbara Stanwycks Losung, als sie (in CLASH BY NIGHT, 1952), nach zehn Jahren erfolgloser Suche in der weiten Fremde, zurückkehrt in die enge Heimat: «Home is where you get, when you run out of places.» Sie akzeptiert schliesslich, dass sie im Bekannten bekommt, was sie im Unbekannten nie hat finden können.

Für CLASH BY NIGHT drehte Lang auch seinen einzigen freien Blick aufs Meer. Zusammen mit seinem Kameramann Nicholas Musuraca war er, «while Alfred Hayes, an extremely interesting man, was writing the script», nach Monterey gefahren, um sich mit dem Schauplatz vertraut zu machen und hatte einige dokumentarische Szenen aufnehmen lassen. Die schnitt dann sein Cutter George Amy zu einer kurzen «introduction» zusammen, was es so zuvor noch nie gegeben hatte: «a real documentary about fishing boats, the mechanics of the canneries and so on. I think it gave an atmosphere to the whole picture.»[12]

Lang ging es auch in Hollywood nie um äussere Bilder der Realität, sondern um untergründige Bilder der Zeit – geradezu legendär wurden seine leeren Bilder.

Krimis und Western drehte Lang, Melos und Psychodramen. Wim Wenders hat, bevor er HAMMETT drehte, die amerikanischen Filme gesehen und sie als Serie von Niederlagen gewertet. Und dabei übersehen, dass Lang seine ewigen Obsessionen bloss im anderen Licht und in anderen Räumen anders gedeutet und variiert hat. In SECRET BEYOND THE DOOR (1947) ist das Thema des Ewig-Geängstigten, Ewig-Getriebenen als Psycho-Horror trivialisiert. Ein Architekt hat die Zimmer seines Landhauses den Schauplätzen realer Morde nachgestaltet. Wobei die im Arrangement *eingefrorenen* Taten die tiefen Krisen des sonst so selbstbewussten Mannes reflektieren. HOUSE BY THE RIVER (1949) ist Langs amerikanische Variation seines ersten Films: die Geschichte eines Mannes, der durch die Zuneigung und Leidenschaft zu einer Frau zerstört wird. Wobei sein Blick die Treppe hoch zum Zimmer der Begehrten die Krankheit seiner Begierde ausdrückt und bekräftigt. RANCHO NOTORIOUS (1951) ist wie eine Ballade inszeniert. Wobei Marlene Dietrich das Geschehen kommentiert und pointiert: «Listen to the legend of Chuck-a-Luck. / Listen to the wheel of fate. / As round and round with a wisperin' sound. / It spins, / It spins the old, old story of hate, / Murder, / And revenge.»

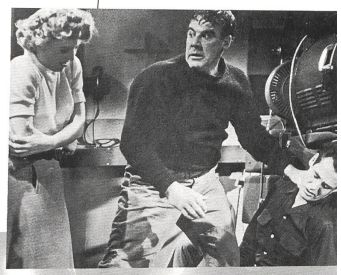
In diesem RKO-Western ist mit geradezu nonchalanter Geste das Konstruierte des Ganzen ausgestellt. Wie Ende der zehner Jahre DIE SPINNEN und später, Ende der fünfziger Jahre, DER TIGER VON ESCHNAPUR ist RANCHO NOTORIOUS ein reines Atelier-Produkt. Alles ist künstlich, ohne es zu verbergen. Der Ort, der den Outlaws als Versteck dient, liegt in einem Tal hinter den Bergen, erreichbar nur durch einen schmalen Zugang, den Lang mehrfach genüsslich vorzeigt: als Arrangement aus Pappe und Plastik. Künstliche Natur als Hinweis auf die Natur des Künstlichen. Was sofort akzeptabel macht, dass das Tal aussieht wie das Paradies.

Den selbstverständlichen Bilderfluss, oberstes Gebot in Hollywood, förderte Lang nie. Bei ihm blieben Kamera und Schnitt spürbar. Seine harte Kritik an sozialen Systemen wurde zugespitzt durch geometrisch konturierte Szenen, in denen die Helden nur «Sklaven des Bildrahmens» (Claude Chabrol) sind. Auch darum ging es bei Lang, auch schon in DIE SPINNEN, auch schon in M, wie Träume von der Welt sich – durch minimale Erweiterung des Blicks – zu Alpträumen wandeln. «Bei Lang scheint es,» so Thomas Elsaesser, «als ob der Regisseur sich die Freiheit genommen hätte, eine Remotivierung der Diskontinuität abzulehnen und die Verbindung zwischen den Bildern im Rätselhaften zu belassen, so dass Wechsel des Kamerawinkels oder der Einstellungsgrösse nicht automatisch einen dramatischen Punkt illustrieren oder dem Zuschauer lediglich der Notwendigkeit der Erzählung entsprechend eine bessere Sicht auf ein Objekt oder eine Figur einräumen.»[19]

Lang ging es auch in Hollywood nie um äussere Bilder der Realität, sondern um untergründige Bilder der Zeit. Wieder und wieder nahm er deshalb alles Sichtbare als Vorwand: Seine berühmten Schattenornamente etwa sollte man nicht vorschnell als Symbol nehmen. Lang nutzte sie als visuellen Ausdruck, der auf das Brüchige der Konventionen und das Verlogene der Formen weist – auch auf eine Gesellschaft, die auf Einschränkung und Begrenzung aus ist.

Geradezu legendär wurden in Hollywood seine *leeren* Bilder, das Apartment in THE BIG HEAT, das düstere Treppenhaus in HOUSE BY THE RIVER oder der kahle Korridor in THE WOMAN IN THE WINDOW. Das Geometrische im Alltag, komponiert aus Linien und Flächen. Wodurch das Dekorative als Hinweis auf die reale Macht der Formen inszeniert ist. Die gewöhnlichsten Dinge, die ganz vertraut sind, werden bei Lang urplötzlich abstrakt. Die Oberflächen zerreissen. Und eine Welt tut sich auf, die hinter dem liegt, was man sieht.

Zu BEYOND A REASONABLE DOUBT hat Gilles Deleuze entwickelt, dass auch der noir-Held scheitert, der die verschlungenen, verzwickten Situationen der düsteren Nachkriegswelt für die eigenen Zwecke zu nutzen sucht. «Im Rahmen einer Kampagne gegen den Justizirrtum fabriziert der Held falsche Indizien, die ihm ein Verbrechen zur Last legen. Da aber die Beweise für die bewusste Fabrikation dieser Indizien verschwinden, kommt er in die Lage, verhaftet und verurteilt zu werden. Der Begnadigung schon ganz nahe, geschieht es, dass er sich bei einem der letzten Besuche seiner Verlobten widerspricht, ein Indiz verrät, das darauf hindeutet, er sei doch schuldig und habe wirklich getötet. Das Herstellen falscher Indizien sollte dazu dienen, die echten zu entkräften, führte aber über Umwege in dieselbe Situation wie die echten. Es gibt keinen anderen Film, der einen vergleichbaren Tanz mit Indizes/Indizien aufgeführt und der einander entgegengesetzte, entfernte Situationen mit ähnlicher Bewegungs- und Austauschfreudigkeit behandelt hätte.»[25]



2

3

4

1 THE BIG HEAT *(1953)*

2 *Barbara Stanwyck, Paul Douglas und Robert Ryan in* CLASH BY NIGHT *(1952)*

3 *Arthur Kennedy, Marlene Dietrich und Mel Ferrer in* RANCHO NOTORIOUS *(1951)*

4 *Louis Hayward und Jane Wyatt in* HOUSE BY THE RIVER (1949)

Lang charakterisierte seinen Dr. Mabuse als Monster, unerbittlich nach aussen, aber auch verwundbar im Innersten.

Der mythische Rest in seinen amerikanischen Bildern – mit Worten nicht erklärbar und nicht auflösbar in eindeutigem Sinn, dieser subversive Überschuss des Visuellen zeigt sich vor allem in Details am Rande: im ganz eigenen Spiel der Dinge, in beiläufigen, doch prägnanten Gesten, in kurzen Aktionen nebenbei, in all diesen isolierten Zeichen, die Spuren bieten für das Unsichtbare hinter den Bildern. Wobei aber das Dekorative nie dem Pittoresken geopfert wird. Es dient allein «der Suche nach der Wahrheit jenseits der Wahrscheinlichkeit».[26]

1

V.

Noch einmal zurück zu DR. MABUSE, DER SPIELER, der ohne Zweifel der erste, wahrhaft meisterliche Kriminalfilm des deutschen Kinos ist. Das liegt an der aussergewöhnlichen Konstruktion des Films und besonders am Formenreichtum, mit dem er seine Geschichte präsentiert. Das naiv Sensationelle, das noch in DIE SPINNEN vorherrscht, ist aufgegeben und erweitert durch kompliziertere dramaturgische Wendungen, durch exzeptionelle visuelle Mittel, präzise charakterisierte Figuren, auch durch vielfältige Zeitbezüge (die in der Literatur ja immer wieder genannt werden). «Eindringlich aufgezeigt» sei, so Eisner, «jene wirre Epoche der Nachkriegszeit, der Depression des verlorenen Krieges, der im Keim erstickten Revolution, der Misere der Inflation, die alle Werte zunichte gemacht hat, der hoffnungslosen Arbeitslosigkeit und ihren Gegensätzen – der hemmungslosen Genusssucht, der Gier der Kriegsgewinnler und Spekulanten (...). Nach Tod und Entbehrungen will man das Leben geniessen, sich allen Freuden und Perversionen hingeben. Sex, Opium, Kokain, Spielhöllen, um zu vergessen.»[20] In ihrem Lang-Buch zitierte Eisner eine Reihe zeitgenössischer Kritiken und schlussfolgerte, dass diese «contemporary reviews (...) illustrate how strongly critics felt that the film reflected their own age»[27].

Sie brauche Leben, gesteht die Gräfin Told einmal gegenüber dem Staatsanwalt von Wenk, Mabuses Gegenspieler: «den starken Atem des Ungewöhnlichen, die Sensation, das Abenteuer.» Für Klaus Kreimeier ein Verweis auf «eine gelangweilte Oberschicht», die «ihre Sehnsucht nach dem Ungewöhnlichen und Ausgefallenen in den bizarren Dekorationen ihrer Salons (...) kultivieren», auch «ein später Abglanz jener nervösen Sinnlichkeit», in der «Müdigkeit und fiebrige Exaltiertheit (...) schillernd zusammen(fliessen)»[6].

Wie ein Kaleidoskop zeigt Langs Film die Auswüchse einer Epoche an ihren Rändern. Gleichzeitig findet und erfindet er stetig neue Formen, um diese Auswüchse eindringlichst zu präsentieren. Die anfängliche Überfall- und Börsensequenz entwickelt schon, nach der Eröffnung um Mabuses Verkleidung, «a circle of still portraits of Mabuse in various disguises»[27] (Eisner), eine furiose Rasanz, die allumfassende Bedrohung signifiziert: der Überfall im Zug nach dem Blick auf die Uhr (nach präzisem Plan also); der Diebstahl und der anschliessende Wurf der Tasche mit den Geheimverträgen vom Zug direkt ins Auto; die Nachrichtenübermittlung vom Telegraphenmast direkt zu Mabuses Telefon; Mabuses herrische Geste gegenüber einem seiner Helfershelfer und dessen Verzweiflung, keinerlei Gegenwehr aufbringen zu können; Mabuses verschlungener Weg zur Fälscherwerkstatt, in der Blinde die Banknoten sortieren; der Börsencoup durch gezielte Desinformation über das Extrablatt einer Zeitung.

In diesen Anfangsszenen sind – auch im Kontext des Genres Kriminalfilm – konzentriert versammelt, wofür dieser Film insgesamt steht: eine Feier, ein Fest des Chaos als ästhetisierte Alternative für formierte Gesellschaften und ihrer Maxime von Ruhe und Ordnung; zudem eine Zuspitzung des Abgründigen, das – auf der Ebene der Phantasie – das Flüssige, Offene, Mögliche triumphieren lässt über das Feste, Geschlossene, Faktische. «Der Kriminalfilm erlaubte es Lang, Zeitkritik zu üben (der Verbrecher sieht die gesellschaftlichen Schwachstellen besser als andere) und räumlich zu erzählen (Operationsfeld ist nicht mehr die Kammer oder die Strasse, sondern die ganze Stadt). Der Zuschauer wird dabei aufgefordert, wie ein Kriminalist aus einer Fülle an Zeichen und fragmentarischen Wahrnehmungen diejenigen herauszufiltern, die nötig und nützlich sind – ein erkenntnistheoretischer Prozess, der strukturell der städtischen Lebenserfahrung entspricht.»[28]

Zu Langs neuen Formen in DR. MABUSE, DER SPIELER zählt auch, dass – anders als noch in DIE SPINNEN, Enno Patalas hat darauf hingewiesen – Zeitungsberichte keine «Informationen für den Zuschauer» mehr sind, sondern Elemente der Handlung selbst. So lanciert Mabuse «Schlagzeilen, um die Börse zu manipulieren. Er schafft Tatsachen im Hinblick auf das zu gewärtigende Presseecho, das wiederum neue Tatsachen im Gefolge hat.»[5]

Der Film, das hat Lang bekannt, wandte sich eher an ein kultiviertes Publikum, also nicht mehr nur an Zuschauer, die lediglich am «Sensationellen» interessiert waren, das «bescheiden im Hintergrund blieb». «Der Nerv des Erfolgs» habe «in der Ausnützung des Films als Zeitbild» gelegen, «in der Auswertung des Films als eines Zeitdokumentes.»[29] Dennoch entsteht der erste ästhetische Reiz schon durch die Vielzahl der Masken, hinter denen Mabuse sich verbirgt – im ersten Akt etwa als seriöser Arzt, als durch die Strassen torkelnder Matrose, als Börsenmakler, als Psychotherapeut, als Herrscher der Unterwelt. Für Thomas Elsaesser sind Mabuses Maskeraden «wie ein Katalog Weimarer Typen, wie sie aus den Zeichnungen von Otto Dix oder George Grosz bekannt sind: der Börsenspekulant mit Zylinder, der delirierende Trunkenbold im Hausaufgang einer Mietskaserne, der jüdische Hausierer an der Strassenecke, der bärtige Privatier in der schicken Luxuslimousine, der Industrielle mit Monokel und Schnurrbart, der Zuhälter, der Psychiater, der Hypnotiseur, der Opium rauchende Chinese in der Spielhölle»[19].

Lang charakterisierte seinen Dr. Mabuse als Monster, unerbittlich nach aussen, aber auch verwundbar im Innersten, wie seine Gefühle für die Gräfin Told und sein Wahnsinn nach der Niederlage gegen Staatsanwalt von Wenk beweist. Für Enno Patalas war er ein «Subversiver», den «das ständig erneuerte Spiel mit der Macht» reize, «die Untergrabung der öffentlichen Ordnung. Politik, Wirtschaft, Psychologie» seien für ihn «Inszenierung einer sperrigen Materie.» Interessant sei für ihn «nur das Spiel mit Menschen und Menschen-Schicksalen»[5]. Anne Waldschmidt nannte Mabuse «die Inkarnation des Bösen als Prinzip und damit selbst identitäts- und gesichtslos. Er ist die Projektionsfläche für die Krankheit seiner Epoche und wird so zu deren Dokumentator.»[30] Georges Sturm bezeichnete ihn als Geschöpf der «Stadt, die die Zivilisation pervertiert und die Laster anzieht», als ein «Proteus in der labyrinthischen Stadt, in ihren ganz verborgenen Winkeln, Gassen und Hinterhöfen»[17]. Und für Fritz Göttler war er eine Mischung aus «verbrecherischer Einfalt und genialer Grösse», aus «Naivität und Grössenwahn»[31].

Diese *skrupellose Herrennatur*, die mit *Menschen und Menschen-Schicksalen* spielt, zeigt sich vor allem im «gigantischen Duell»[18] gegen seinen Antipoden, den Staatsanwalt Dr. von Wenk, an dessen Seite die schöne Gräfin Told agiert, die Mabuse so sehr begehrt (so heisst es im Dialog-Titel einmal, von ihm zu ihr: «Es gibt keine Liebe, es gibt nur Begehren. Es gibt kein Glück, es gibt nur den Willen zur Macht.»). Er drängt seine Mätresse, die Tänzerin Cara Carozza, in den Selbstmord («Bin ich Dir wirklich gar nichts mehr? Nur ein Werkzeug?»), entführt die Gräfin, ruiniert ihren Mann, indem er den zum Falschspiel und anschliessend zur totalen Isolation verleitet, und hypnotisiert den Staatsanwalt, um ihn in den Tod zu treiben, indem er ihn im eigenen Auto auf einen Steinbruch zurasen lässt. Hier verlässt er – mehr noch als in seiner Rolle als hypnotisierender Kartenspieler oder als verführerischer Börsenmakler – den Part des übermächtigen Tyrannen und Manipulators; er wird selbst zum kriminellen Akteur, zum Tatmenschen, zum lustvollen Zerstörer von Leben, Beziehungen, Verhältnissen.

Das Diabolische um Mabuse verweist sowohl auf die Macht hinter den Ereignissen (auch auf die hinter den Arrangements) als auch auf die Entschlossenheit, selbst zur Tat zu schreiten.

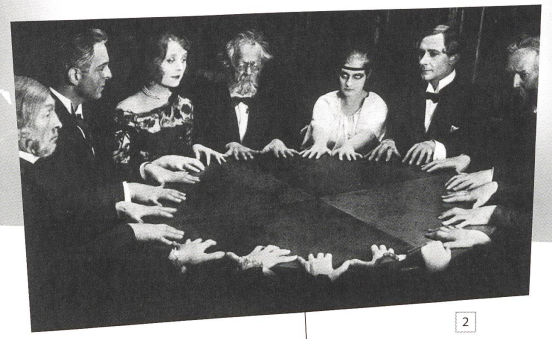
1

Das Diabolische um Mabuse («Ich! Mabuse! Ich will ein Gigant werden, ein Titan, der Gesetze und Götter durcheinander wirbelt wie dürres Laub!»), von dem auch Cara einmal spricht («Er steht über der Stadt, gross wie ein Turm. Er ist die Verdammnis und die Seligkeit. Er ist der grösste Mann, der lebt.»), dieses Diabolische verweist sowohl auf die Macht hinter den Ereignissen, auch auf die hinter den Arrangements (wenn er etwa im Theater suggestiv eine Wüstenkarawane sichtbar werden lässt), als auch auf die Entschlossenheit, selbst zur Tat zu schreiten. In einem einzigen Bild ist es einmal konzentriert, das Rudolf Arnheim als Paradigma einer filmischen «*Relativierung der Bewegung*» gelesen hat: in Mabuses Gesicht, das anfangs «auf schwarzem Grunde (...) klein auftaucht und in schneller Bewegung, sich vergrössernd, nach vorn gleitet, bis es riesengross den ganzen Bildschirm einnimmt»[32]. Ein Hinweis auf die Autorität, Stärke und Gewalt dieses Mannes wie auf seine suggestive Kraft, selbst die Gesetze der Schwerkraft und des Raum-Zeitkontinuums auszusetzen. Ein Punkt vergrössert sich, wird zum Kreis, bis er den Rahmen alles Sichtbaren ausfüllt – alles bestimmt, alles dominiert.

Kracauer hat darauf verwiesen, wie häufig «Kreisornamente» zu sehen seien. «Sowohl der vertrackte Fussboden eines neuen Spielklubs als auch die Kette der

1

KINO PAR EXCELLENCE



2

1 *Rudolf Klein-Rogge in* DR. MABUSE, DER SPIELER *(1921/22)*

2 *Spiritistische Sitzung in* DR. MABUSE, DER SPIELER

Bei Lang wird sichtbar, wie durch kinospezifische Arrangements auch das Unsichtbare des Realen, die Konventionen und Regeln hinter den alltäglichen Geschehnissen, aufzudecken ist.

1
Gloria Grahame und Glenn Ford in THE BIG HEAT *(1953)*

2
Lee Marvin und Gloria Grahame in THE BIG HEAT

3
Oskar Beregi und Rudolf Klein-Rogge in DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE *(1932)*

Hände, die sich bei einer spiritistischen Séance bildet, werden aus der Aufsicht gezeigt, damit dem Zuschauer sich ihre Kreisform einprägt. Wie im Fall von CALIGARI bezeichnet hier der Kreis einen Zustand des Chaos.»[18] Expressionistisch, wie so oft behauptet, ist der Film aber keineswegs. Lotte H. Eisner hat ja die wenigen Momente, bei denen sich der Kameramann Carl Hoffmann und der Architekt Otto Hunte an expressionistischen Formen orientierten, aufgelistet: die Szenen im Restaurant «with its flame walls, where Wenck and his friend (…) have dinner»[27]; die «kontrastreiche Ausleuchtung» der «nachtdunkle(n) Gasse, wo sich der Mord an dem jungen Millionär Hull vollzieht»; oder die Szene, in der Graf Told «mit einem brennenden Kandelaber durch die Säle seiner exotischen und expressionistischen Kunstsammlung bis zur Freitreppe (wankt)»; oder auch die Bilder von Mabuse «vor dem Kaminfeuer unter dem Bild des Lucifer»[20]. Dazu zu zählen ist auch, was Herbert Ihering (zeitgenössisch) anmerkte: «die Kontrastverteilung der nächtigen Aussenbilder»; die «Lichtarchitektur der geschlossenen Zimmer»; und: «wie Verschwimmendes scharf und Klares dämmrig bleibt»[33]. Langs (und Hoffmanns) Licht- und Schatten-Spiele wirken nie bloss experimentell, sondern immer atmosphärisch oder dramatisch, um die Wirkung der jeweiligen Szene zu erhöhen. Was durch die dynamisierenden Effekte des Schnitts noch intensiviert wird. «Expressionismus ist Spielerei», so ein Dialogtitel Mabuses. «Warum auch nicht? Alles ist heute Spielerei!»

VI.

Im Gespräch mit Peter Bogdanovich hat Lang mehrfach darauf verwiesen, wie wichtig für ihn die übermächtige, schicksalhafte Verstrickung sei, gegenüber der sich der einzelne zu behaupten und zu bewähren habe. Vielleicht ist deshalb die Mabuse-Figur so zentral, weil sich in ihr dieses übermächtige Gegenüber in geradezu lupenreiner Form präsentiert. «In fast allen seiner Filme», so Thomas Elsaesser, «beschreibt Lang Macht als die Fähigkeit, Netzwerke von Abhängigkeiten zu schaffen und aufrechtzuerhalten.»[19]

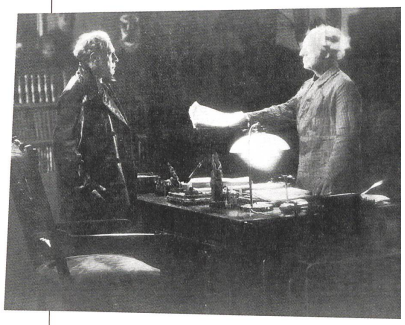
Noch einmal ein Raum- und Zeitsprung, ins Hollywood Anfang der fünfziger Jahre, als Lang für Columbia und Harry Cohn, mit dem er gut zurecht kam, da er dessen Sinn für Pointen und Timing schätzte, einen seiner ausgeklügeltsten und subtilsten Hollywoodfilme drehte. THE BIG HEAT, «an accusation against crime»[12], ist Langs amerikanisches Pendant zum deutschen DR. MABUSE – mit dem Polizisten in der Rolle des Staatsanwalts und dem bürgerlich-vornehmen Gangsterboss als Variante des «Propagandisten des Verbrechens». Die Verschiebungen, die dabei entstanden sind, kann man auch lesen als Unterschiede einer anderen Zeit in einem anderen Land. Die obsessiven Vorsätze dahinter ähneln sich allerdings, auf verblüffende Weise: Wie Mabuse einst alles einsetzte, um seine Ziele zu erreichen, so schreckt auch der Gangster Mike Lagana vor nichts zurück, weder vor Gewalt noch vor Korruption noch vor Manipulation. Und wie von Wenk alles wagte, um Mabuse doch noch unschädlich zu machen, so geht auch Dave Bannion aufs Ganze, um sein Ziel zu erreichen. Er stellt all seine Prinzipien in Frage und akzeptiert keinerlei Regeln mehr. Als der Polizeipräsident ihm kondoliert und davon redet, dass alles getan werde, um den Mörder seiner Frau zu finden, antwortet Bannion mit Ironie – mit der Frage, ob er denn für eine solche Zusicherung auch Laganas Zustimmung eingeholt habe. Diese Provokation ist Teil seiner Strategie. Er operiert nun, wie die operieren, die er bisher stets bekämpft hat. Er nutzt alle und alles für seine Vorteile aus – seine Freunde, seine Verwandten, fremde Zeugen, die ihm einfach helfen wollen, schliesslich auch eine Frau, die sich in ihn verliebt hat.

Diese Frau, die Geliebte eines Mafiakillers, provoziert ihn anfangs nur. Seine moralischen Einwände kontert sie eher nebenbei. Als er auf das Geld verweist, von dem sie lebt, antwortet sie schlicht: «Kleider. Und Pelze. Und wunderbarer Schmuck. Was ist daran schlecht?» Sein anzügliches Lächeln dabei stört sie nicht. Sie weiss mehr vom Leben. «Ich war reich, und ich war arm. Glauben Sie mir, reich ist besser!»

Später, nachdem sie für diesen harmlosen Flirt brutal bestraft wurde, bringt sie den Kampf des Polizisten erst ins Rollen. Ihr Gangsterfreund hatte ihr, ausser sich vor Wut und Eifersucht, kochend heissen Kaffee ins Gesicht geschüttet – und damit zerstört, woran sie am meisten hing, ihre Schönheit. Diese Verstümmelung aber bewirkte nicht unterwürfigen Rückzug, sondern machte sie im Gegenteil offen für Bannions Rachepläne. Als sie erfährt, dass der Tod der Witwe eines bestochenen Polizisten alle Verstrickungen enthüllen würde, macht sie ihr einen Besuch. Ihre Rede hat Stil. «Wir sollten uns beim Vornamen nennen, wir Mädchen in Nerz», sagt sie, bevor sie die Frau erschiesst. Die Grenze zum Mord, die Bannion scheut, weil er befürchtet, sich dann in nichts mehr von den Killern zu unterscheiden, die verstümmelte Frau überschreitet sie, ganz selbstverständlich.

THE BIG HEAT ist ein Film über Gewalt und wie ihr nur mit neuer Gewalt begegnet werden kann. Ein Film über organisiertes Verbrechen und einsame Gegenwehr, über Mord, Korruption und Vergeltung. Wobei klar ist, dass Anfang der fünziger Jahre in Hollywood noch kein Raum war für einen Helden mit solch radikalen, unmoralischen Plänen. Die waren nur möglich für den guten Bösen oder fürs *bad good girl*. Nur solche Racheengel konnten zu der Zeit die dunklen Träume der Zuschauer ganz ungeniert ausleben.

Bei Lang wird sichtbar, wie durch kinospezifische Arrangements auch das Unsichtbare des Realen, die Konventionen und Regeln hinter den alltäglichen Geschehnissen, aufzudecken ist. Und



die emotionalen Intentionen hinter den Geschichten (was ja das Entgrenzende populärer Visionen ausmacht): das Obsessive der Verfolgung wie das Dunkel-Mysteriöse des Verbrechens. «Faszination der Inszenierung, aber zugleich ein scharfer Blick für ihre Mechanismen: Kaum jemand sonst hat so radikal analysiert und demonstriert, wie diese Mechanismen in unserer Gesellschaft funktionieren.»[24]

In M ist die Lage einerseits klar und eindeutig – trotz der verwinkelten Räume in den Häusern, trotz des Gewirrs der Strassen, trotz der Bauten betonter Künstlichkeit. Sichtbar werden die Opfer und ihre Umgebung, der

1

2

3

Täter und sein scheinbar sanftes Wesen, die Polizei und ihre erfolglosen Versuche, die Ringvereine und ihr Bemühen, ihre eigene Ordnung inmitten der Gesellschaft zu sichern. Ein Reigen diskontinuierlicher Momentaufnahmen: «Bürgersatire», «dokumentarischer Sachbericht über die Polizeiarbeit» und «Doppelhandlung von parallelen Suchaktionen der Polizei und der Gauner»[34]. Aber dann steht andererseits Peter Lorre vor seinen seltsamen Richtern und fragt: «Was wisst Ihr denn schon?» Eine tiefe Kluft tut sich da auf, die das Grauenhafte plötzlich begreifbar werden lässt, weil jenseits der rational gestimmten Umwelt die Realität eines dämonischen Zwangs aufschimmert. «Immer muss ich durch Strassen gehen, und immer spür' ich, es ist einer hinter mir her. Das bin ich selber!» Der Kindermörder als Leidender, den etwas zwingt, durch das dann anderen das Schlimmste passiert. «Wer weiss denn, wie es in mir aussieht? Wie's schreit und brüllt da innen! Wie ich's tun muss. Will nicht! Muss!»

Lang schmückte nicht, was geschieht, er sezierte es. Wie ein Forscher, der unterm Mikroskop untersucht, was ihn interessiert, so erkundete er mit Röntgenaugen das Los seiner Helden, versteht sie in erster Linie als «menschliche *Konzepte*. Folglich aber auch desto menschlicher, je weniger individuell.»[26] Jeder Blick enthüllt unerbittlich die Situation. Jede Kamerafahrt dringt schonungslos ins Innerste. Und jeder Schnitt akzentuiert das Ganze um eine weitere Schwingung. Kein Wind bringt die Blätter zum Rascheln. Nirgendwo eine Ecke freien Tummels. Für Lang, den «Cinéast(en) des Konzepts»[26], existieren nur Schicksal und Fatalität.

Bei Lang ist deshalb das, *wovon* die Rede ist, nie wichtiger als: *wie* davon die Rede ist. Auf die Frage, was einen Filmemacher auszeichne, antwortete er einmal, er müsse etwas *Universelles* haben: «von jeder Kunst das Stärkste: vom Maler den Blick für das Bildmässige, vom Bildhauer die Bewusstheit der Linie, vom Musiker den Rhythmus, vom Dichter die Konzentration der Idee. Er braucht daneben aber etwas, das sein eigenes Können ist: *Tempo!* (...) Tempo heisst Raffen, Straffen, Steigern, Hochreissen und Zum-Gipfel-Führen. Einem Film Tempo geben, heisst nicht, Ereignisse sich überstürzen lassen, Bilder aufeinander jagen, es heisst nur, auf dem Instrument, das wir meistern, alle Saiten fortgesetzt in der genau richtigen Schwingung zu erhalten.»[35]

Wichtig, bei Lang eigentlich selbstverständlich: die Macht der Dinge, die den Menschen gleichgestellt umgeben, mal bedrohen, mal die Handlung um ihn herum vorantreiben. Die Dinge, so Frieda Grafe für Lang generell, «werden zu Handlungsträgern. Sie usurpieren den Platz der Subjekte. Ihre Konfigurationen, ihre Inszenierungen vermitteln Verhältnisse; die zwischen Personen werden zweitrangig.»[13]

In der Anfangssequenz von Langs DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (1933) ist die Dingwelt übermächtig gezeigt, so dass sie ein Universum für sich darstellt (wobei auf der Tonebene das dumpfe Dröhnen einiger Maschinen, die man nicht sieht, das Klaustrophobische der Szenerie verstärkt): Regale, die nur halb gefüllt sind; Kanister und Kartons; Papier, das einfach herumliegt (wir befinden uns im Nebenraum einer Druckerei); leere Flaschen, die wackeln und klirren – und so den Rhythmus der dröhnenden Maschinen nebenan ins Bild bringen; fleckige Wände; und allerlei Krimskrams um eine grosse Kiste, die offenbar Wichtiges enthält.

Und zwischendrin, wie ein Ding unter anderen Dingen: ein Mann Anfang der Dreissig, im abgerissenen, schmuddeligen Anzug; mit oft verzerrtem Gesicht, aufgelösten Haaren und überaus nervösen Bewegungen. Die Kamera findet in dem schummrigen, schmutzigen Zimmer keinen Raum für sich. Auch wenn sie in Bewegung kommt, um den verängstigten Mann (oft mit weit aufgerissenen Augen) einzufangen, stösst sie unentwegt an die Grenzen, die ihr die «Zeug-Dinge» vorgeben – so auch vermittelnd, wie wenig Freiraum diesem Mann bleibt, um diesem bedrohlichen Ambiente zu entrinnen.

In DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE geht es um den wahnsinnigen Mabuse, der geistig und seelisch Besitz ergreift von seinem Therapeuten. Langs Formexperimente sind darin fortgesetzt, um das Abenteuerliche des Geschehens durch abenteuerliche Bilder und Töne zu intensivieren: Wieder entsteht Bewegung bei der Autofahrt durch Lichtstreifen, die über Gesichter huschen. Rasanz und Atmosphäre entwickeln sich bei der Verfolgungsjagd zweier Autos durch ständigen Blickwechsel, eine besondere Illusion von Raum entsteht – und ein Gefühl für Entfernung und Geschwindigkeit. Eine Doppelbelichtung offenbart, dass ein Mann, der sich selbst noch in der therapeutischen Distanz wähnt, längst besessen ist von der «furchtbaren Logik des Verbrechens». Und es geht «um gestörte

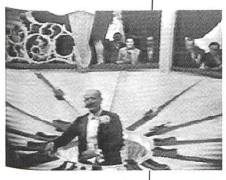
Über 39 Jahre hält Lang an der Idee der mysteriösen, tyrannischen Figur des Mabuse fest; wohl auch ein Zeichen dafür, wie wenig ihn die triviale Konstruktion des Ganzen störte.

1
Reinhard Koldehoff, Dawn Addams und Werner Peters in DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE *(1960)*

2
Rudolf Klein-Rogge und Alfred Abel in DR. MABUSE, DER SPIELER *(1921/22)*

3
Gert Fröbe und Wolfgang Preiss in DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE *(1960)*

4
DR. MABUSE, DER SPIELER



4

Kommunikation»[5]. Darum, dass alle Zeichen, obgleich ihr Material vorliegt, erst entziffert werden müssen, bevor man sie versteht, wenn etwa die Kratzer auf einer Fensterscheibe erst gekippt und gewendet werden müssen, um sie lesen zu können, da sie in Spiegelschrift und dazu linkshändig geschrieben sind.

Spannung wird erzeugt durch Aussparen von Handlung: durch die Beobachtung von Handlungsergebnissen, wenn etwa auf einen Mann geschossen wird, der bei "Rotlicht" an einer Kreuzung am Steuer seines Autos sitzt, und man den Erfolg der Tat dadurch sieht, dass das Auto bei "Grün" an der Kreuzung stehenbleibt, während ringsherum die anderen Autos zügig anfahren. Wie Enthüllungen sind manche Sequenzübergänge inszeniert. Etwa, wenn der Kommissar noch murmelt, was wohl hinter all den Ereignissen stecke, und eine Überblendung dann zeigt, wer und was dahintersteckt. Oder wenn, während noch über den Mann hinter den Kulissen gerätselt wird, ein Schnitt das Geheimnis preisgibt – mit dem Blick auf die Pappfigur, die für Mabuse steht, wasserumflutet und von zerfetzten Gardinen umweht.

Auch hier schimmern abgründige Phantasien auf, die über den «Zustand vollkommener Unsicherheit und Anarchie» direkt auf die Zuschauer zielen, um deren allzu selbstverständlich akzeptierte Konventionen und Regeln aufzubrechen. Glücklicherweise, so Lang selbst, sei es sein Beruf, Verbrechen zu begehen, um zu unterhalten. Wobei die Vokabel Unterhaltung durchaus im kathartischen Sinne zu begreifen ist. Lang spielt in seinen Mabuse-Filmen mit zersplitterten Erzähltechniken, unterschiedlichen Bildstilen, wechselnden Montageformen, um eine abgründige, irritierende Welt zu entwerfen.

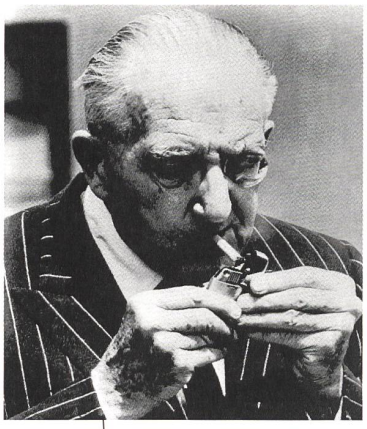
Ein letztes Mal zurück zu DR. MABUSE, DER SPIELER: Auch hier gibt es eine Szene, in der die Dinge dominieren und ein arrangiertes Ornament bilden, in der die Menschen bloss Zusatz sind, nicht Handlungsträger. Im Spielsaal, an dessen Seiten filigran verzierte Logen installiert sind, in denen sich die Spieler aufhalten, fahren Wagen hin und her, die auf Schienen laufen und die Einsätze in die Raummitte zum Spieltisch bringen, wo sie von einem eleganten Croupier angenommen und gesetzt werden. Dieses Arrangement erlaubt, bei Eingriffen der Polizei sofort zu reagieren und den Spiel- in einen Tanzsaal zu verwandeln, indem einfach die Fläche um den Spieltisch abgesenkt und durch Parkettboden ersetzt wird. Unterschiedslos wirken hier Mensch und Ding, als realisiere der Manipulator im Hintergrund einen verborgenen Plan, der jenseits des Bewusstseins der Betroffenen sich durchsetzt, als existiere nur – bei aller ausgelassenen Vergnügungssucht – die Freude am blossen, puren Funktionieren. Selbstverständlich inszeniert Lang hier nicht nur Schauwerte. Er will alles, was sichtbar werden kann, direkt binden an seine Konzeption, er will den Ausdruck seiner Kunst erweitern, um «mit Hilfe des lebenden Bildes» etwas ganz Neues, «vielleicht eine neue Kunst (zu) schaffen»[36]. Idee und Illusion, Bild und Schrift, Ding und Ornament, alles wird Bestandteil irritierender Fiktionen. Fritz Lang, 1926: «Es hat vielleicht nie zuvor eine Zeit gegeben, die mit solcher rücksichtslosen Entschlossenheit nach neuen Formen für die Ausdrucksfähigkeit ihrer selbst gesucht hat. Die grundlegenden Umstürze auf den Gebieten von Malerei und Plastik, Architektur und Musik sprechen beredt genug dafür, dass der Mensch von heute für die Gestaltung seiner Erfindungen seine eigenen Mittel sucht und auch findet. 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 (...) um so persönlicher, stärker und künstlerischer werden wird, je rascher er auf überlieferte oder entliehene Ausdrucksformen verzichten und sich auf die unbegrenzten Möglichkeiten des rein Filmischen werfen wird.»[37]

Auch nach seinen grossen mythischen und visionären Filmen, auch nach DER MÜDE TOD (1921), DIE NIBELUNGEN (1922–24) und METROPOLIS (1925/26), baut Lang – ganz selbstverständlich – auf trivialen, stereotypen Elementen seine Filme auf: auf Handlungen, die vertraut und doch überraschend sind; auf Orten und Figuren, die man aus vielen anderen Filmen zu kennen meint; auf bekannten, geradlinigen Dramaturgien; klischierten Dialogen; *happy endings*. Das Bekannte, Vorgeformte, allseits Vertraute dient ihm als Effekt, der seine Arbeit den Zuschauern näherbringt. Zugleich sorgt es für Rasanz. Es stellt die nützlichen Weichen, wodurch alles verständlich bleibt. Die trivialen Sujets helfen aber auch, das Literarische zugunsten des Bildlichen zurückzudrängen: was meint, zugunsten visueller Raffinesse, all der dynamisierenden Fahrten und raumöffnenden Schwenks, der Blenden, Zeitraffer-Tricks, Doppel- und Mehrfachbelichtungen.

Die Regie-Kunst des Bösen, wobei die Realität zum Baustein einer höllischen Vision wird, um darüber – ein für allemal – die Fiktion über das Reale zu legen: die Vision der totalen Überwachung, der absolute Wille zur Macht. Fritz Langs DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE (1960). Das Hotel Luxur als Miniatur der ganzen Welt. «Unentwegt kippt in Langs letztem Film eine Perspektive um in die nächste, entlarvt sich dem zweiten Blick der Schein, dem der erste verfallen war, aus einer Sicht, auf die wiederum auch kein Verlass ist. Jede Sequenz ist in die voraufgehende verhakt, beantwortet sie auf irgendeine verquere Weise, ironisch, brutal, manchmal kalauernd. Auch DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE zeigen Glanz und Katastrophe einer Konstruktion. Sie sind die Inszenierung einer Inszenierung und davon, wie diese von einem bestimmten Punkt an, der blinden Stelle des Systems, in sich zurückläuft und sich aufhebt.»[5]

Über 39 Jahre hält Lang an der Idee der mysteriösen, tyrannischen Figur des Mabuse fest; wohl auch ein Zeichen dafür, wie wenig ihn die triviale Konstruktion des Ganzen störte. «Als die Deutschen mir vorschlugen, einen dritten Mabuse-Film zu drehen, habe ich ihnen gesagt: "Was soll ich machen, der Bursche ist tot!" Dann hat man schliesslich dem Mabuse einen Sohn gegeben. Wenn es nötig wird, bekommt er auch noch eine Tochter und vielleicht sogar einen Enkel...»[38] Alte Geschichten, wieder und wieder erzählt, sie begründeten Langs grosse Kunst, seinen «unerbittlich(en)»[39] Stil. Langs Visionen gründen auf der Ambiguität von Zeitdiagnose und Figurenkonzeption im Raum. Deshalb erzählen sie um so doppelsinniger, um so unnachahmlicher von den Mysterien der richtigen Verankerung in der Welt. Immer stellen deshalb kleinere, unscheinbarere Dinge klar, wofür der Dialog kein Wort und die Aktionen nur wenig Gesten finden.

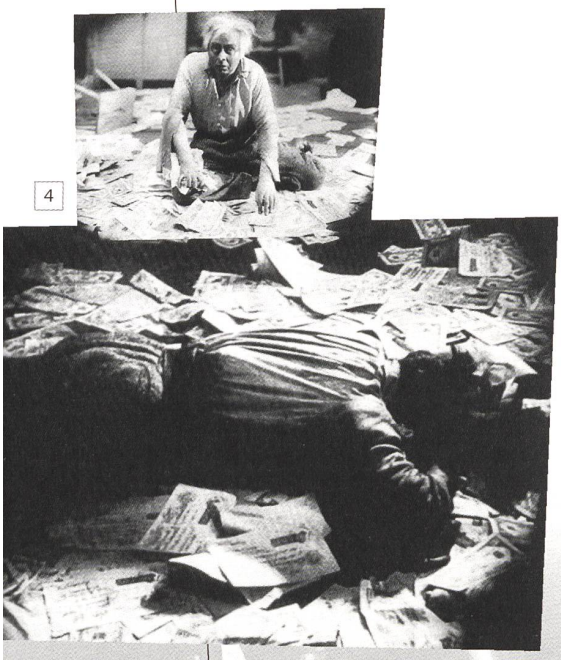
Im Grunde inszeniert Lang in seinen Mabuse-Filmen eine Art binärer Spannungsbögen, schon mit dem ständigen Wechsel von rationalen und irrationalen Momenten, vom Einsatz modernster Technik und dem Glauben an die Macht von Hypnose[40] und Parapsychologie. Auch und besonders in dem obsessiven, dämonischen Willen zum verbrecherischen Tun, dem (in der Figur des Staatsanwaltes von Wenk) der obsessive Gesetzesvertreter entgegentritt. Der Kampf der beiden ist ein endloses Entweder-Oder («ein Katz-und-Maus-Spiel»[19] sagt Elsaesser). Am



1

2

3



4

1
Fritz Lang als Fritz Lang in LE MÉPRIS *von Jean-Luc Godard (1963)*

2
M *(1931)*

3
THE BIG HEAT *(1953)*

4
Rudolf Klein-Rogge in DR. MABUSE, DER SPIELER *(1921/22)*

Schluss, als Mabuse den Staatsanwalt durch Hypnose ausser Gefecht setzt, ohne ihn letztlich zu besiegen, endet auch die Macht der Dämonie. Mabuse wird zum Opfer seiner eigenen Obsession, alles unter Kontrolle zu halten: Dem Wahnsinn verfallen, sitzt er inmitten seiner gefälschten Banknoten, mit denen er das Wirtschaftssystem aus den Angeln heben wollte, wie ein kleines Kind gedankenverloren mit Papier spielend. Georges Sturm: «Mabuse endet geistesgestört; je mehr verschiedene Gesichter er hat, desto gesichtsloser wird er. Weil er alle Plätze einnimmt, hat er zuletzt keinen mehr; beim Spiel mit Identitäten verliert er jede Identität.»[17]

Norbert Grob

Anmerkungen:

[1] Thomas Elsaesser: Filmgeschichte – Firmengeschichte – Familiengeschichte. Der Übergang vom Wilhelminischen zum Weimarer Film. In Hans-Michael Bock/Claudia Lenssen (Hg.): Joe May: Regisseur und Produzent. München 1991. S. 17

[2] Leopold Ziegler in Das Heilige Reich der Deutschen, Darmstadt 1925. Aus dem Einleitungszitat von Lotte H. Eisner: Die dämonische Leinwand. Frankfurt am Main 1975. S. 7

[3] Tom Gunning: The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity. London 2000. S. 89

[4] Ursprünglich sollte DIE SPINNEN aus vier Filmen bestehen, die beiden letzten Teile («Das Geheimnis der Sphinx», «Um Asiens Kaiserkrone») wurden zwar geschrieben, blieben aber ungedreht.

[5] Enno Patalas in Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): Fritz Lang. München 1976

[6] Klaus Kreimeier: Der Bürger und die politische Macht. Fritz Langs deutsche Filme I, III. Film für den WDR (Köln) vom 17. und 31.3.1971

[7] anonym in Der Film Nr. 41/1919. S. 43

[8] Georg Simmel: Das Abenteuer. In Georg Simmel: Philosophische Kultur. Berlin 1983. S. 35

[9] Peter H. Schröder: Orientalischer Irrgarten und Grossberlin. In Filmkritik 12/1965. S. 671/672

[10] Fritz Lang im Gespräch mit Gero Gandert. In Enno Patalas (Hg.): Fritz Lang: M. Cinemathek Bd. 3. Hamburg 1963. S. 128

[11] H.H. in Der Film. Nr. 7/1920. S. 44

[12] Fritz Lang in Peter Bogdanovich: Who the Devil Made It. New York 1998

[13] Frieda Grafe in Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): Fritz Lang. München 1976

[14] Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main 1991. S. 183

[15] «Lang recognises that Dr Mabuse could only have been invented in Germany, the country of kadavergehorsam (absolute obedience), where Nietzsche's idea of Superman was born.» (Lotte H.Eisner: Fritz Lang. London 1976. S. 61)

[16] Kurt Pinthus: Dr. Mabuses Welt. In Tagebuch. 6.5.1922. Zitiert nach Günter Scholdt (Hg.): Norbert Jacques, Fritz Lang: Dr. Mabuse, der Spieler. Roman/Film/Dokumente. St. Ingbert 1987. S. 186

[17] Georges Sturm: Mabuse, ein Bild der Zeit, ein Spiel mit dem Bild. Zu den vier Mabusefilmen von Fritz Lang. In Michael Farin/Günter Scholdt (Hg.): Dr. Mabuse, Medium des Bösen III. Das Testament des Dr. Mabuse. Reinbek 1997

[18] Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Frankfurt am Main 1979

[19] Thomas Elsaesser: Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig. Berlin 1999

[20] Lotte H. Eisner: Die dämonische Leinwand. Frankfurt am Main 1975

[21] Hans Schmid: Herrschaft des Verbrechens. In Michael Farin/Günter Scholdt (Hg.): Dr. Mabuse, Medium des Bösen III. Das Testament des Dr. Mabuse. Reinbek 1997. S. 369

[22] Fritz Lang nach Frieda Grafe: a.a.O. S. 64

[23] Claudia Lenssen: Gefährliche Parallelwelten. In Wolfgang Jacobsen/Hans Helmut Prinzler/Werner Sudendorf (Hg.): Filmmuseum Berlin. Berlin 2000. S. 71

[24] Fritz Göttler: Der wunde Punkt im Panzer. In Süddeutsche Zeitung vom 8./9.12.1990

[25] Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main 1989, S. 222/223

[26] Jacques Rivette: Die Hand. In Jacques Rivette: Schriften zum Kino. CiCiM 24/25. München 1989

[27] Lotte H. Eisner: Fritz Lang. London 1976

[28] Anton Kaes: Film in der Weimarer Republik. In Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993. S. 62–64

[29] Fritz Lang: Kitsch – Sensation – Kultur und Film. Zitiert nach Michael Farin/Günter Scholdt (Hg.): a.a.O. S. 259

[30] Anne Waldschmidt: Doktor Mabuse oder Bilder des Schreckens vom deutschen Menschen der Nachkriegszeit. In Rainer Rother (Hg.): Die Ufa 1917–1945. Das deutsche Bilderimperium. Ufa-Magazin Nr. 2. Berlin 1992. S. 2

[31] Fritz Göttler: Eine Mona Lisa des Verbrechens. Die Sechzigerjahre und das Vermächtnis des Dr. Mabuse. In Michael Farin/Günter Scholdt (Hg.): a.a.O. S. 397

[32] Rudolf Arnheim: Film als Kunst. München 1974. S. 124

[33] Herbert Ihering: Von Reinhardt bis Brecht. Berlin 1961. S. 427

[34] Thomas Koebner: Fritz Lang. In Thomas Koebner: Filmregisseure. Stuttgart 1998

[35] Fritz Lang: Moderne Filmregie. In Die Filmbühne. Heft 1. April 1927. Zitiert nach Zum Selbstverständnis des Films IV. Filmkritik 12/1965. S. 675

[36] Fritz Lang in Filmkünstler – Wir über uns selbst. Berlin 1928. Zitiert nach Peter H. Schröder: a.a.O. S. 871

[37] Fritz Lang: Wege des grossen Spielfilms in Deutschland. In Die literarische Welt vom 1.10.1926

[38] Fritz Lang in L'Express. Nr. 525. Zitiert nach Gespräche mit deutschen Regisseuren. In Filmkritik 7/1963. S. 311

[39] siehe dazu François Truffaut in Die Filme meines Lebens. München 1976. S. 76

[40] «Der Hypnotismus, den Mabuse in DR. MABUSE, DER SPIELER in Szene setzt, hat nichts mit der Hypnose als vor-freudsche Heilmethode gemeinsam, sie ist ein Bühnenspiel von Jahrmarktszauberern und aus Varietés – Weltmann erinnert daran. Für den Doktor ist Hypnose eine Technik, mit der man Macht über andere erlangt, um den Willen des Gegners zu blockieren, zu zerstören und unter Kontrolle zu bekommen. Er bemächtigt sich des Bewusstseins seines Opfers, um es zu manipulieren, aus ihm eine Marionette (…) zu machen und es soweit zu bringen, dass es sich in sein Spiel einfügt und (…) sich zum Bösen zwingen lässt.» (Georges Sturm: a.a.O. S. 354/355)