

Friedrich Wilhelm Murnau: Südseebilder. Texte, Fotos und der Film *Tabu*. Ausgewählt, bearbeitet und kommentiert von Enno Patalas. Hg. von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Berlin: Bertz + Fischer 2005, 217 S., ISBN 3-929470-26-8, € 19,90

Zu dem 2004 von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung erworbenen Nachlass ihres Namensgebers zählt unter anderem ein Konvolut aus Reiseberichten, Briefen und Fotos, die die Entstehung seines letzten, gemeinsam mit Robert Flaherty realisierten Films *Tabu* (1931) dokumentieren. Die vorliegende kritische Edition bündelt Murnaus eigene, bereits für ihre Veröffentlichung angedachten, Aufzeichnungen und Briefe in eine von Enno Patalas verfasste rahmende Erzählung ein, die auch Informationen aus solchen Texten berücksichtigt, deren Provenienz zweifelhaft scheint, die aber offensichtlich auf Gespräche mit Murnau bzw. auf Diktate zurückgehen. Den zweiten Hauptteil der Edition bildet das Drehbuch zu *Tabu*, das einen Abgleich verschiedener Fassungen und Entwurfsstadien ermöglicht.

Ablesbar ist den Texten die Differenz der Weltansichten, die sich hier trafen. Flahertys Ansatz war zunächst und vor allem ein kritischer: Er wollte kein zweites *Moana* (1926), „keine verklärende Beschwörung der traditionellen polynesischen Kultur, sondern eine kritische Dokumentation des Verfalls, dem die Begegnung mit dem weißen Mann sie ausgesetzt hatte.“ (S.21) Dies stand nicht zwingend

im Widerspruch zu Murnaus Ansatz – deutliche Spuren finden sich vor allem im zweiten Teil von *Tabu* –, wohl aber eröffnete sich über dessen Verständnis der Filmkunst ein Spannungsfeld, das die faktische Rolle Flahertys, von dem ja die ursprüngliche Idee zu *Tabu* stammte, sowohl während der Produktion marginalisierte als auch im ästhetischen Produkt hinter Murnaus Blickinteressen zurücktreten ließ. Zwar arbeitete Flaherty an der Story mit, war im Übrigen aber vornehmlich damit beschäftigt, Murnaus Aufnahmen in der Kopierwerkstatt zu entwickeln. (Vgl. S.98 und 100) Schließlich verkaufte er Murnau gar seinen Anteil an *Tabu* und verpflichtete sich vertraglich, keinerlei geschäftsschädigende Äußerungen zu tätigen. (Vgl. S.105)

Was Murnau bei den Polynesiern suchte und fand, war weniger das Paradies, als die Spuren eines verlorenen Paradieses. „Wir begriffen, dass es Zeit, Beharrlichkeit, Liebe, harte Arbeit und hartnäckiges Forschen erfordern würde, das Bild des Paradieses wiederherzustellen, das Melville, Stevenson und O’Brien der Welt geschildert haben. Obwohl unser Bestimmungsort Tahiti war, etwa tausend Meilen von hier entfernt, würden wir doch in jede Bucht und jedes Tal der Marquesas-Inseln schauen und hoffen, Menschen zu finden, die noch etwas von dem Stolz und der Schönheit und dem Geist der Vorfahren besitzen und sie würden die Hauptrollen in dem Film übernehmen, den herzustellen wir gekommen waren.“ (S.41)

Ein Hauch solcher Ursprünglichkeit offenbarte sich ihm in den Tänzen der Eingeborenen, in deren Ekstase sie zurückversetzt schienen „in die herrlichen heidnischen Tage, als ihre Rasse noch groß, stolz und frei war ...“ (S.56) Doch Murnaus Sinn für das Eigentliche, Unverfälschte hatte selbst nichts Reines. Für seine filmischen Fantasien verwandelte er sich das Kulturleben der Polynesier in dem Maße an, wie diese selbst bei ihren Feierlichkeiten auf amerikanische Melodien zurückgriffen, in die „diese lyrischen Menschen ihren eigenen Rhythmus und ihre Eigenart hineingelegt haben.“ (S.44; vgl. S.71) In ähnlicher Weise diente nun dem ‚lyrischen Menschen‘ Murnau das Leben der Insulaner als ästhetisches Material, als Ausdruckssubstanz seiner Südsee-Fantasie.

Dem „Geist der Vorfahren“ war er auf der Spur; einem „Bild des Paradieses“, wie es sich bei Melville und anderen beschrieben fand. (S.41) Murnau hatte – anders als Flaherty – kein spezifisch ethnografisches oder dokumentarisches Interesse an der Südsee. Eher war es ihm um die Archäologie eines Wunschbildes zu tun; darum, in der Gegenwart, in dem, was durch den Zivilisationsprozess verdeckt und verzerrt worden war, Spuren einer Utopie aufzudecken, eines verlorenen Paradieses, wie es sich den Literaten – und sei es als Projektion – offenbart hatte.

Es musste konstruiert werden, es musste reduziert werden, aus der Vielfalt der polynesischen Zeitgenossen waren Archetypen herauszulesen. „[A]bsolut reinrassige Polynesier“ hatte man gesucht –, „und trotzdem die Rassenmischung

auch auf diesen fernen Inseln sehr um sich gegriffen hat, fanden wir, was wir suchten.“ (S.75) Eine rassische Wesensschau, die im Zweifelsfall aber die ‚innere Reinheit‘ der perfekten Oberfläche zu opfern bereit war: Reri, die Hauptdarstellerin, hieß mit bürgerlichem Namen Anna Reiri Chevalier, ihr Vater war ein französischer Arzt und Lehrer. (Vgl. ebd.) Wie so oft in Murnaus Filmen verschwimmen auch in seinen Berichten die Grenzen zwischen Realität und Fiktion.

Nicht von ungefähr verweist Murnau auf Melville und andere Künstler als Kronzeugen des einstigen Paradieses. Immer wieder gleicht er das Gesehene mit dem Gelesenen ab, mit Texten und Bildern, die zur Konturierung des Wahrgenommenen beitragen: Da ist ein Kapitän „wie aus einer Stevenson- oder Conrad-Geschichte genommen“ (S.34); Deutsche erscheinen ihm „wie aus dem *Simplicissimus* geschnitten oder aus einem Stroheimfilm herausspaziert“ (S.31), Eingeborene auf Ua Pou hingegen „wie lebendig gewordene Bilder von Gaugin“ (S.43). Wie Statuen wirken sie beim Fische-Speeren (vgl. S.45), statuengleich erscheinen auch die Felsen an der Bucht von Fatu Hiva. (Vgl. S.51 und 52) Der Gedanke an die Pastellbilder MacDonalds lässt Murnau vor Moorea Anker werfen. (Vgl. S.78) Und hin und wieder kreuzt sich das Leben der Insulaner mit dem Leinwandleben: „Beim Lagern setzen sich Frauen und Mädchen so geschickt in die Hocke, dass es für Hollywood ein Vorbild sein könnte.“ (S.53). Oder auch in Papeete, „wo die Eingeborenen am meisten danach streben, dem Weißen Mann auf der Kinoleinwand zu ähneln.“ (S.89)

So wenig die Polynesier unberührt sind von der Zivilisation – so sehr ein verlorenes Paradies erst rekonstruiert werden muss – so wenig ist der Blick des Filmemachers unberührt von den Modellierungen, die der Topos des Südseeparadieses je schon erfahren hat. Dokumentarisch, authentisch lässt sich hier für Murnau nur dann arbeiten, wenn dieses kulturelle Gewebe teilhaben darf an der Formung des Filmtextes. „Traumbild“ nennt Murnau den Blick auf Fatu Hiva (S.51) – und Traumbilder sind das eigentliche Ziel seiner filmischen Arbeit, abgerungen der Wirklichkeit. Aus ihren Schemen steigt das Phantasma auf, das Idyll, die Utopie, Echo einer fernen (wiewohl projizierten) Vergangenheit. So wird auch der Reisebericht, werden die Anekdoten immer wieder von Impressionen unterbrochen, rhythmisiert, die das Grundinteresse Murnaus durchscheinen lassen: Nicht der Realzusammenhang als solcher, die Macht des Faktischen, sondern der Natur abgewonnene Perzepte bilden das film-poetische Material: „[...] Sonnenuntergänge in so zarten, pastellhaften Farben, dass man glücklich lacht über solche Traumerfüllung, wie eine riesige Muschel schließt uns der Himmel ein, schimmernd in allen Farben des Perlmutter [...]“. (S.32)

Zweifach war Murnau die Südsee – als ersehntes Paradies – entrückt. Historisch: denn es bedurfte erst der Spurensuche, der Archäologie eines Wunsches; und kulturell: denn jeder Traum ist schon durch die Träume und Visionen der

anderen geprägt, in der Literatur wie in der Malerei – Murnau spürte dies unentwegt. Was bleibt, ist der Traum eines Traumes. Real ist die Fremde allein: „Wenn ich abends auf meiner Haustreppe sitze und auf das Meer sehe und nach Moorea hinüber, wenn das Riff donnert, Brandung nach Brandung, wenn man dann so unendlich klein wird, dann ertappe ich mich, dass ich möchte: ich wäre zuhause! Aber *nirgends bin ich zuhause* – das fühle ich, je älter ich werde – in keinem Lande und keinem Haus, in keinem Menschen.“ (S.101)

Peter Riedel (Marburg)