media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Hartmut Birett; Herbert Birett

Fritz Lang im Gespräch zum Film Der müde Tod

2001

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Birett, Hartmut; Birett, Herbert: Fritz Lang im Gespräch zum Film Der müde Tod. In: *Filmblatt*, Jg. 6 (2001), Nr. 2, S. 61–64.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

wärtigen Amts betriebene Gründung, mit der die Bekämpfung der „Kriegsschuldlüge" intensiviert werden sollte), die Mitschrift des vom AA geforderten Vorspruchs zum Film, den Eugen Fischer verliest, sowie eine Liste mit vermutlich sämtlichen Dialogen des Films.

Die Akte endet mit der Ablehnung einer finanziellen Beteiligung des AA an der Herstellung einer englischen Fassung des Films – man habe „üble Erfahrungen" mit Oswald gemacht.

Weiteres Material zu diesem Film, darunter Korrespondenzen, Zeitungsausschnitte, interne Aufzeichnungen sowie ein Gesuch von Felix Lampe, Vorsitzender des Zentralausschusses für Erziehung und Unterricht, um die Haltung des AA gegenüber dem Film kennenzulernen, für den Oswald Steuerermäßigung beantragt hatte, findet sich in einer weiteren Akte mit der Signatur R 26215: „Kriegsschuld. Die Kriegsschuldfrage im Film u. ähnl." (1. Mai 1930 bis März 1935).

Postanschrift: Auswärtiges Amt, Politisches Archiv, Referat 117, 11013 Berlin. Der Eingang befindet sich in der Kurstraße 33.
http://www.auswaertiges-amt.de
Telefon: 01888 - 17 - 2159 (Sekretariat), 17 - 2179 (Lesesaal), Fax 17 - 3948
E-Mail: poststelle@auswaertiges-amt.de

Fritz Lang im Gespräch zum Film *Der müde Tod*

von Hartmut und Herbert Birett

Die Vorgeschichte

In den Jahren um 1960 zeigte das Filmstudio an der J.W.Goethe-Universität unter anderem auch den Film *Der müde Tod*. In der anschließenden Diskussion war ein wichtiger Punkt die Frage, ob der Tod das junge Mädchen und ihren Geliebten am Ende mit in sein Reich nimmt oder beide freilässt. Außerdem schien ein Widerspruch zu bestehen zwischen der Zahl der Episoden (Vorspiel, 3 Geschichten, Nachspiel) und dem Untertitel des Films „Ein deutsches Volkslied in 6 Versen".

Eine Analyse zur Klärung dieser Fragen wurde uns aufgegeben. Bei der Suche nach den Quellen entdeckten wir auch zwei Zwischentitel, die in Versen gehalten waren (heute sind ja alle bekannt). Beim genauen Betrachten der einzigen damals verfügbaren englischsprachigen (Schmalfilm-)Kopie kamen wir zu der Überzeugung, dass der Film einst viragiert gewesen sein musste. Mittels der von mir kurz vorher entwickelten Methode einer „statistischen Filmanalyse" ließ sich nachweisen, dass der Film tatsächlich in sechs Teile gegliedert war (auch in der neuen Fassung fehlen die Zwischentitel mit der Angabe der „Verse").[1]

Eine nähere Betrachtung der Versuche des Mädchens, den verlorenen Geliebten zurückzugewinnen, führte zu folgendem Ergebnis: In der ersten Episode (Orient) versucht die junge Frau, ihr Ziel mit List zu erreichen, in der zweiten (Venedig) will sie es mit Gewalt erzwingen und in der dritten (China) mit Zauberei herbeiführen (man beachte hier auch den szenischen Aufbau: die Verfolger-Karawane schlängelt sich als Fragezeichen durchs Bild). Als der Tod ihr schließlich noch einen letzten Versuch gewährt, will sie eine fremde Person dazu überreden, sich für ihren Geliebten zu opfern. Doch auch dies führt nicht zum Erfolg. Erst als sie selber zu diesem Schritt bereit ist, führt der Tod beide gemeinsam auf einen Hügel. Da die beiden nach dem Verschwinden des Todes weitergehen, liegt die Vermutung nahe, dass sie vom Tode freigegeben wurden.

Eine Anmerkung noch zur Figur des Todes und der Szene in der Höhle mit den Lebenslichtern: Motivisch lässt sich diese Idee auf das Grimmsche Märchen „Der Gevatter Tod" zurückführen. In der Buchausgabe dieser Märchen der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart (um 1900) findet sich eine Abbildung des Todes, der Lang seine Figur nachgestaltet haben könnte.

Diese Erkenntnisse und Vermutungen haben wir (neben einigen anderen Fragen, etwa die ursprüngliche Viragierung des Films betreffend) Fritz Lang 1962 in einem Brief mitgeteilt und nach seiner Meinung gefragt, aber keine Antwort erhalten. Erst 1964 kam es während eines Deutschland-Besuchs Langs zu einem Gespräch, bei dem auch Theodor W. Adorno, Fee Vaillant, Herbert Stettner und mein Bruder anwesend waren – ich selbst konnte leider aus beruflichen Gründen nicht zugegen sein. (Herbert Birett)

Das Gespräch

Das Gespräch fand nach der Tagung in Bad Ems (30.4. bis 3.5.1964) und unmittelbar vor oder direkt nach der Internationalen Filmwoche in Mannheim im Herbst 1964 statt, an der Lang als Jurymitglied teilnahm. Fee Vaillant hatte ihn dafür gewonnen und ihm zu Ehren zu einen Empfang eingeladen. Lang erschien zusammen mit Adorno, seinem „Freund aus Amerika". Es ging zunächst ganz allgemein um seine Zeit in Amerika, bevor er schließlich auf unsere Fragen zu sprechen kam (die Wiedergabe ist im folgenden natürlich nicht wortgetreu, man bedenke, wie lange das Gespräch zurückliegt).

Wieso erfolgte die Flucht auf einem Elefanten? – Lang sagte hierzu, dass dies eben verdeutlichen sollte, wie das Schicksal seinen Lauf nimmt und man, damit dies so ist, mitunter falsche Entscheidungen trifft. Der Elefant sei zwar im Dschungel ein sicheres Tier (also gut gewählt), aber bei der vorhersehbaren Verfolgung durch Berittene zu langsam (also schlecht gewählt).

Wurde die Virage und Tönung von ihm nach bestimmten Regeln oder eher spontan, im Hinblick auf die künstlerische Wirkung oder wegen der mangelnden Filmempfindlichkeit gewählt?

Lang erwiderte zunächst, es wäre ihm um die Stimmung gegangen. Als ich auf die Beschreibung der sonochromen Farben von Kodak-Filmen (ab 1929) verwies, erinnerte er sich daran, dass damals einige Farben wohl einheitlich verwendet wurden, z.B. Blau für Nacht, Grün für Naturaufnahmen, Orange für künstliches Licht etc. Der Farbwechsel sollte auf jeden Fall auf einen Stimmungs- oder Situationswechsel hinweisen, wie dies ja im Theater auch der Fall sei. Ich meine mich zu erinnern, dass er zum Unterschied zwischen Tönung und Virage nichts Genaues zu sagen wusste. Zur Empfindlichkeit der Filmemulsion erzählte Lang, dass er sich an eine Aufnahme (ich vermute einmal für *Die Nibelungen*) erinnere, in der Bauleute an den Wänden eines Saales brennende Fackeln angebracht hatten. Zu Beginn der Aufnahmen wäre er noch der Meinung gewesen, dass man die Flammen auf dem Film doch nicht erkennen könne, hätte sich dann aber doch dafür entschieden, sie brennen zu lassen. Später sei er überrascht gewesen, wie gut man die Flammen erkennen konnte.

Haben Sie beim Schneiden immer mitgewirkt oder wurden diese Arbeiten im wesentlichen vom Kameramann oder Cutter nach dem Drehbuch und der Qualität der Aufnahmen ausgeführt?

Er habe meistens beim Schneiden dabeigesessen und jeweils die Aufnahmen ausgewählt, die im jeweiligen Zusammenhang am Besten passten. Beim Ansehen der geschnittenen Szenen habe er die Geschichte des Films erzählt.

Dann sollte ich über die „statistische Filmanalyse" berichten, wie wir gezählt hatten und warum. Adorno unterbrach mich bald und meinte, dass man an ein Kunstwerk nicht zählend herangehen könne. Lang warf ein, ich solle erst einmal zu Ende berichten. Hinsichtlich der Deutungsmöglichkeiten des Zahlenmaterials (das eine reine Häufigkeitsverteilung beschrieb) ließ ich offen, ob sich auf dieser Grundlage Aussagen über charakteristische Eigenschaften einer Filmgattung, eines Regisseur oder Kameramanns machen lassen. (Ich merkte an, dass mich – unabhängig vom individuell betrachteten Film – grundsätzlich interessierte, wie etwas wahrgenommen wird.)

Adorno wiederholte, dass künstlerischen und psychischen Prozessen nicht mit Rechenkunststücken beizukommen wäre, und zitierte Goethe: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen."

Als ich darauf verwies, dass man bei manchen gefälligen Formen das Vorhandensein eines ‚goldenen Schnitts' finde, sagte er irgendwas dagegen. Lang klopfte ihm auf den Arm und sagte so etwas wie „nun warte doch mal". Lang meinte, dass es doch möglich sein könne, nach der Fertigstellung eines Kunstwerkes eine Gesetzmäßigkeit zu finden. Adorno wies dies sinngemäß mit der Bemerkung zurück, mit Zahlen und Kurven gehe es einfach nicht.

Lang weiter: einmal angenommen, es sei möglich, so hielte er es jedoch nicht für gangbar, von der Gesetzmäßigkeit auszugehen und auf diese Weise ein Kunstwerk zu schaffen. Er fragte mich, ob ich oder die Ersteller der Ana-

lysen meinten, dass man ein Kunstwerk gewissermaßen errechnen könne, worauf Adorno einwarf, dies wären keine adäquaten Analysen.

Ich betonte, dass es nur darum ginge, eventuell vorhandene Gesetzmäßigkeiten zu finden, und dies ja auch anerkannte Leute versuchen. Vermutlich habe ich Fucks, Alsleben, Frank genannt.

Lang führte an, dass die Auswahl von Einstellungsgröße und -dauer sich doch einfach aus der Stimmung der Szene ergibt und er sich schon frage, ob man da Vergleiche zwischen verschiedenen Filmen anstellen könne.

Bevor die vorgesehene Zeit um war, wandte sich Adorno nochmals prinzipiell gegen ein technokratisches Herangehen an Geistiges. (Hartmut Birett)

---

[1] „Aus dem Ablauf des Inhaltes ergibt sich ein Einschnitt nach dem Kauf des Grundstückes durch den Fremden (Vers 1) und der Geschichte des jungen Paares (Vers 2). Es ergeben sich dann fünf mehr oder weniger gleich lange Abschnitte (12 min bis 16 min) und die deutlich längere China-Episode (22 min)." Herbert Birett: Alte Filme: Filmalter und Filmstil. Statistische Analyse von Stummfilmen. In: Elfriede Ledig (Hg.): Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion. München: Schaudig, Bauer, Ledig 1988 [= diskurs film 2], S. 69-88, Zitat S.85. Die Analyse wurde nach der Schmalfilm-Kopie erstellt.

3 x Nebenzahl: Eine deutsch-amerikanische Produzentenfamilie zwischen Europa und Hollywood

14. Internationaler Filmhistorischer Kongress
15. bis 18. November 2001 in Hamburg

Der 14. Internationale Filmhistorische Kongress, der wieder gemeinsam mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv veranstaltet wird, widmet sich den Produzenten Heinrich, Seymour und Harold Nebenzahl. Der Epochenbogen umspannt drei Generationen und ist vom Wechsel zwischen Europa und den USA geprägt. Als individuelle Biografie einer deutsch-amerikanischen Produzenten-Familie liefert sie zugleich weiterführende Einblicke von der frühen deutschen Filmgeschichte über die Höhepunkte gegen Ende der Weimarer Republik bis ins französische und amerikanische Exil und darüber hinaus in die Entwicklung sowohl europäischer als auch transatlantischer Kooperationen.

CineGraph. Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.
Gänsemarkt 43, D-20354 Hamburg
Tel: 49 (0)40 - 35 21 94; Fax: 49 (0)40 - 34 58 64
E-Mail: kongress@cinegraph.de

www.cinegraph.de