

Fritz Lang

Das Land der unbegrenzten Möglichkeiten (1927)

2001

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lang, Fritz: Das Land der unbegrenzten Möglichkeiten (1927). In: *Filmblatt*. Filmblatt 15, Jg. 6 (2001), Nr. 1, S. 24–31.

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>

Das Land der unbegrenzten Möglichkeiten (1927)

von Fritz Lang

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

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

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

Dieses „Aber“ lautet dann ungefähr wie folgt:

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

Eine Vorhersage, die ihre Propheten blamieren wird.

Ich weiß, dass ich hier ein großes Wort gelassen ausspreche, aber ich bilde mir ein, genug vom Film zu verstehen, um für diesen Ausspruch die volle Verantwortung zu übernehmen und seine Wahrheit zu beweisen. Allen anderen Kunstäußerungen (der Film *ist* eine neue Kunstform) hat er etwas voraus, das ihn gleichzeitig belastet und bereichert: den Mosaik-Charakter² seiner Entstehung – die Vielseitigkeit der Kunstäußerungen, die in ihn eingegangen sind.

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

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

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

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

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

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

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

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

Und das, nicht wahr, ist doch nicht zu erwarten!¹²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Stadt des ewigen sozialen Friedens

Das Ende von *Metropolis* (gekürzte deutsche Fassung)

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

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

„Akkord und Melodie der stummen Kunst“

Fritz Lang über Mauritz Stiller

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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