

7./8.08.04

Wir blicken auf den Vorhang, selten dahinter

Abstraktion und Einfühlung in den Filmen Fritz Langs

Von Tilman Kellersmann

Abstraktionen gelten gemeinhin nichts im Kino, das sich an ein grosses Publikum richtet. Emotionen und gar Empathie liessen sich nur über konkrete Menschendarstellungen erreichen, lautet das Credo der Produzenten. Umso interessanter Fritz Langs Versuche in den zwanziger Jahren, Emotion über abstrakte Figurationen zu erzielen.

Der fiktionale Film lebt von Darstellungen menschlicher Konflikte anhand der Darstellungen von Menschen. Die Kamera fokussiert auf die mimischen Abläufe in den Gesichtern, auf die Gestik wie auf die gesamte Sprache des Körpers, die sämtlich uns über die emotionale Verfasstheit der Figuren orientieren. Die Regie treibt die psychologischen Konfliktverläufe der Handlung heraus, arbeitet an der Geschichte und der Identifikation des Zuschauers mit den Figuren. Der Kosmos ihrer Körper ist Ausdrucksträger, und die Abbildung der Körper ist konkret. Menschliche Körper sind Natur – ab welchem «Verzerrungsgrad» ist ihre Abbildung nicht mehr naturalistisch?

VERLUST DER EMPATHIE?

Auf der Leinwand ereignet sich ein zweidimensionales Lichtflimmer, das sich in unserer Wahrnehmung zu dreidimensionalen Figuren, zu einer emotionalisierenden Geschichte zusammensetzt. Die Cadrierung durch die Kamera, wie sie sich auf der Leinwand als Bild wiederfindet, folgt aber nicht nur den Verläufen der Handlung, sondern sie gehorcht auch abstrakten visuellen Gesetzen. Die Cadrage kann ausgewogen sein oder dynamisch; beides zielt auf eine psychologische Wirkung, ohne aber ein konkret identifizierbares Objekt notwendig vorzuweisen. Die Gesetze des Bildkompositorischen zielen auf eine Gewichtung von Objekten im Raum, die quasi hinter der Oberfläche der identifizierbaren Darstellungen verborgen liegen. Eine Sphäre hinter dem Vorhang der Spielhandlung, die entscheidend die künstlerische und emotionale Kraft des Films ausmacht. Doch wir blicken gebannt auf den Vorhang, selten dahinter.

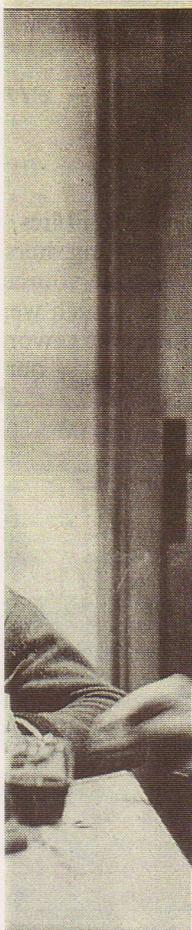
Die Mittel der Abstraktion können freilich auch zum offen abgeleuchteten Gegenstand der Kamera werden. Wenn nun Abstraktionen inszeniert werden, die sich in ihrer Wirkung einer unmittelbar einführenden Emotionalität zu entziehen scheinen, ist Empathie, die vitalste Möglichkeit des narrativen Films, versagt.

Filmbilder immer wieder zu einer Folge überstilierter Tableaus zu gerinnen und drohen in eine Sphäre der Ungegenständlichkeit zu driften. Lang betreibt kein Kino der aufgefächerten Bewegungen und fliessenden Schnitte. Nein, er bleibt hieratisch schreitend, im Rhythmus der Unerbittlichkeit des Untergangs.

Es geht ihm um die Einbindung des Menschen in die ornamentalen Zusammenhänge beziehungsweise sogar um die Ornamentisierung des Menschen selbst. Die naturalistisch-konkreten Qualitäten des Kinos finden sich nicht nur nicht ausgespielt, sondern werden negiert. Kann man sich mit einer ornamentalen Struktur identifizieren? Was sind uns Protagonisten, aufgelöst in einer Massenkombi? Wir erkennen: Das Lang'sche Vorgehen rüttelt am Fundament dessen, was wir im Allgemeinen als Film verstehen.

In den Monumentalfilmen Fritz Langs werden strenge Muster erzeugt, die die Dominanz systemischer Prozesse zeigen (der gesellschaftlichen und/oder ökonomischen Verfasstheit). Lang setzt diesen «unmenschlichen» Systemen – unmenschlich zumindest im visuellen Sinne, indem die konkrete leibliche Gestalt tektonisiert wird – andere abstrakte Systeme entgegen. Zunächst überfluten amorphe Abstraktionen die Zwangsgeometrien und führen diese ihrer gerechten Zerstörung zu: Menschen als amorphe Masse (als dionysisch-kultfähige Masse) und Wasser als Massensymbol sprengen die Tektonik des Systems in flutenden, entgrenzten Figurationen.

Doch nicht im Chaos des Formfreien erkennt Lang eine Er-Lösung, sondern in der «höheren» Tektonik einer sakral aufgeladenen Geometrie. Die Menschenmasse in der Form des Trinitäts-symbols kommt unter dem Stern des expressionistischen Sozialismus, der Kathedrale (die «Stadtkrone» Bruno Tauts), zu einem religiösen Kollektiv in Anlehnung an die mittelalterliche Bauhütte zusammen. (In «Die Nibelungen» besitzt Lang noch keine utopische Perspektive; als wahrer Pessimist lässt er die Welt zur Hölle der Regression, ins totale Chaos, in die Zerstörung



adikalsten deutemathek)

1 sie das extensive gen.

BÜCHSE

se wie die Konr Filmindustrie, Reflexion anstarruck eines Peridie ihm die selten Spalten des ursiver Perspektreue Sichtung der twa Béla Balázs

Und filmästhektionen wie die längsten, in ickten Beiträge sstadtfilm «Die auer emphatisch einer einzigen

7
↓
2

men wie pro-
» berichtet, um
des Mediums zu

als ein der Substanz
schbüchse, das statt
nur noch punktuelle
opartig zu immer
lein die Oberfläche
reiben existenzloser
Atomgemenges, fin-
] denn alles ist ja
: ein Nichts.

ss dass der Ernst,
und Vorführun-
entgegenbrachte,
urfte. Der sechste
or mehr als drei
tte lanciert und
Erliegen gekom-
ilmessays enthal-
d Herausgeberin
ka Mülder-Bach
se zu einer kom-
r filmbezogenen
tschlossen. Mehr
00 Einzelbeiträge,
cken, im Apparat
iten Wortlaut der
Nachlass zu ver-
damaliger Redak-
ch konservative in
biedere in der
die Kracauer seit
anfangs auch aus
e liefern konnte.

big, so in der bis-
ung der von Kra-
ulturfilme oder in
besuchten Frank-
en, die sich wie
und Dekadenz der
er Jahre der Bun-
selten aber auch
sig. Quellenhisto-
wird die Lektüre
sprechung eines
Hinweis erfolgt,
wörtlich» Formu-
n des Werbefilms
en. Seine Distanz
liums zu Zwecken
n erstes filmhisto-
nen wird, war zu
twickelt.

um Film. Werke, Teil-
ta Mülder-Bach unter
e Behl. Suhrkamp-Ver-
uen 1676 S., Fr. 175.-
auers frühe Auseinan-
erstmals in Bd. 9 der

Wir kennen das Phänomen des absoluten Films: ein fortlaufendes, musikalisches Formen- und Farbenspiel, das zum interessanten Art pour l'Art zu gefrieren scheint. Eine Anteilnahme, wie diejenige, auf die eine Dramaturgie von menschenbezogenen, emotionsbefördernden Konfliktverläufen abzielt, wird hier kaum resultieren. So ist es undenkbar, dass sich das Publikum historisch für die absolute Filmform entschieden hätte und wir heute nur solche «Formenfilme» im Kino vorgeführt bekämen. Das Publikum hat sich im Gegenteil für das Illusionskino entschieden, das uns über den Ablauf einer konkreten Geschichte anhand konkreter Menschen(darstellung) in seine Emotionen einspinnt.

Umso gewagter sind Ansätze, bei denen Abstraktionen im szenisch-konkreten Film statthaben und sich das narrative Kino selbst dem Abstrakten öffnet. Es gibt ein Ereignis in der Filmgeschichte, anhand dessen dies offenbar wird: Fritz Lang hatte Walter Ruttmann beauftragt, eine animierte Traumsequenz für seinen «Nibelungen»-Film herzustellen. Ruttmann aber war eine treibende Kraft auf dem Gebiet des absoluten Films. Und seine «Nibelungen»-Sequenz drängt zum Abstrakten. Doch nicht nur diese Sequenz, nein der ganze Film drängt dorthin – und er nimmt sich paradoxerweise zum Mittel den menschlichen Körper.

DER BILDENDE KÜNSTLER

Fritz Lang war bildender Künstler, bevor er zum Film kam. Es ist verbrieft, dass er zeichnete und Plastiken modellierte. Die moderne Kunst seiner Zeit drängte fort vom mimetischen Prinzip hin zur Findung ihrer ureigenen Kräfte, zu zeitgemässen Inhalten und Ausdrucksmodi. Das Heil schien im Abstrakten zu liegen: im Kompositorischen, in den Kräften von Form, Farbe und Raum. Lang war von diesen Ideen nicht unberührt, seine Filme dokumentieren dies: Als Österreicher war er mit den Arbeiten der Wiener Werkstätte vertraut, die mit ihrer antiferoralen Ornamentik die Abstraktionen der modernen Kunst präfigurierte. Der Künstler Carl-Otto Czeschka nahm sich dieser Ornamentik an, als er 1908 für den Verlag Gerlach und Wiedling das Nibelungenlied illustrierte. Bis ins Detail hat Lang diese Illustrationen in seiner Verfilmung nachgestellt.

Die Abstraktionen stossen auf einen narrativen Ablauf mit psychologischen Konfliktlinien, dramatischen Impulsen, identifikationsträchtigen Helden und schillernden Antagonisten. Am deutlichsten wird das in den Monumentalfilmen, in «Die Nibelungen» (1922–24) und «Metropolis» (1925/26). Darin wird der Mensch zu einer ornamentalen, gleichsam tektonischen Figur – bis hin zur absoluten Form reduzierter Geometrie in Kubus und Dreieck. Es treten auch die abstrakten Qualitäten von Architektur und applizierter Ornamentik hervor; so ist hier alle Architektur für den Film im Studio gebaut und verhält sich interpretierend zur realen Architektur. Auch scheinen die

fahren. In «Metropolis» greift er seinen Abstraktionsantagonismus tektonisch contra amorph wieder auf und lässt diesen die heilbringende Synthese der sakralen Form heraustreiben.)

So widersetzt sich «Metropolis» zum Schluss auch der Einfühlung in die identifizierbare Einzelexistenz und schlägt sich auf die Seite der Abstraktion. Einer ausdrucksfähigen Abstraktion, wenn etwa die Energie der flutenden, amorphen Masse die Geometrien zersetzt, etwas, dessen zerstörerische Wucht sich auch emotional erschliesst.

ABKEHR VOM MIMETISCHEN

Fritz Lang hat also im Rahmen eines konkreten Films Menschen als Abstraktionen gefilmt, er hat Abstraktionen sogar emotionalisiert. Er hat damit die Ausdrucksmöglichkeiten des Films erweitert. Er hat sich nicht in die Perspektive der Realitätsnachahmung gefügt. Lang hat das Paradoxe gewagt und das «Menschenmedium» Film vom Mimetischen wegbewegt. So altmodisch seine Monumentalfilme teilweise auch damals schon wirkten: Sie haben auf einzigartige Weise Ansätze der modernen Kunst – die sich vom Mimetischen abkehrte, um die vielfältigen Ausdruckskräfte der Abstraktion zu entdecken – in der modernen Kunstgattung Film umgesetzt (Lang bezog sich dezidiert auf Sezessionismus, Expressionismus und Funktionalismus).

Diesen Stachel im Fleisch hat uns Fritz Lang hinterlassen. Sogar das narrative Kino kann, wenn es will, seine Ketten sprengen und den braven Naturalismus um die diametrale Gabe der Abstraktion erweitern. Fritz Lang hat an dem gerüttelt, was Film kann. Sein ganzes Werk lang. Die Zeichenhaftigkeit der Abstraktion hat ihn nie verlassen. Er hat das Paradoxon gesucht.

Abstraktionen entziehen sich weitgehend dem Programm von Illusion, Einfühlung und Emotionalität, wie es die nunmehr globale Traumfabrik betreibt. Bei abstrakten Formen handelt es sich um künstlerische Ausdrucksträger mit fernerem emotionalem Horizont. Es gibt auch nach Lang stilisierende Filme, in denen Abstraktionen statthaben – freilich ohne abstrakte Figuren zum Handlungsträger zu machen. Diese Filme können den abstrakten Raum oder die abstrakten Geheimnisse des Gegenständlichen zum visuellen Thema machen wie bei Tarkowski. Die Filme können im Sinne einer handlungsanalogen Atmosphäre eine dezidierte Stilistik eingedenk abstrakter bildkompositorischer Elemente entfalten, wie in David Finchers «Seven» (1995).

Mitarbeit an dieser Beilage:

Thomas Aigner, Übersetzer, Zürich.

Hendrik Feindt, Publizist, Hamburg.

Tilman Kellersmann, Filmwissenschaftler, Berlin.

Dr. Thomas Schacher, Musikwissenschaftler, Zürich.

Dr. Christian Wildhagen, Musikwissenschaftler, Hagen.