
BACHELORARBEIT

Branko Krstic

**Audiovisuelle Ströme –
Narrative Transzendenz
im frühen Kunstkino**

Tettnang, 2013

BACHELORARBEIT

**Audiovisuelle Ströme -
Narrative Transzendenz
im frühen Kunst kino**

Autor:
Branko Krstic

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF10w1-B

Erstprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Carolin Otterbach

Einreichung:
Tett nang, 19.08.2013

Faculty of Media

BACHELOR THESIS

Audiovisual streams – Narrative transcendence in early art cinema

author:
Branko Krstic

course of studies:
Film and Television

seminar group:
FF10w1-B

first examiner:
Prof. Peter Gottschalk

second examiner:
Carolin Otterbach

submission:
Tett nang, 19.08.2013

Bibliografische Angaben:

Krstic, Branko:

Audiovisuelle Ströme – Narrative Transzendenz im frühen Kunstkino

Topic of thesis

2013 - 131 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2013

Abstract

Diese Bachelorarbeit untersucht die Anfänge des Kunstkinos bis in die 1940er hinein. Dies geschieht mit Analysen einzelner Filme, welche Anleihen aus drei Epochen der Bildenden Kunst nehmen: Expressionismus, Romantik und Surrealismus. Diesen Kunstgattungen folgt jeweils ein Vorwort, welches zu den Filmen überleitet. Bei letzteren wird der Fokus auf transzendente Inhalte gelegt, welche sich unterbewusst mittels der audiovisuellen Aufbereitung dem Zuschauer annähern. Ein Teil dessen macht Symbolismus aus – seien es Muster, erkennbare Figuren wie Tiere oder sich wiederholende Inhalte. Aber auch die Art des Schauspiels selbst kann unseren Zugang zu einem Film lenken, ohne dass es uns bewusst ist. Der äußeren Narration kann eine innere folgen, wenn man sich darauf einlässt. Der narrativen Transzendenz geht es nicht um das rationale Denken, sondern um das irrationale Empfinden. Worin sich dieses genau äußert, soll die Arbeit herausarbeiten. Am Ende folgt noch ein Ausblick auf weitere Entwicklungen im Kunstkino über die Jahre hinweg, welcher in ein Schlusswort mündet, das die Aktualität der im frühen Kunstkino eingeführten Transzendenz kurz beschreibt.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Verschmelzungen zu einer neuen Kunstform.....	3
2.1	Expressionismus.....	7
2.1.1	Das Cabinet des Dr. Caligari.....	10
2.1.2	Der Golem, wie er in die Welt kam	22
2.1.3	Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens	25
2.1.4	Expressionistische Relevanz.....	44
2.2	Romantik	49
2.2.1	Sunrise.....	53
2.2.2	Romantische Relevanz.....	72
2.3	Surrealismus.....	79
2.3.1	Un Chien Andalou.....	82
2.3.2	Surrealistische Relevanz.....	95
3	Dem Horizont entgegen.....	105
4	Was bleibt.....	117
	Abbildungsverzeichnis.....	VI
	Literaturverzeichnis.....	X
	Eigenständigkeitserklärung.....	XIII

1 Einleitung

„A motion picture, from its first frame, has great potential empathy; one of the functions of transcendental style is to use that empathy as potential and keep it at that level.“¹

Der amerikanische Filmregisseur und Drehbuchautor Paul Schrader trägt der Kunstform Film eine entscheidende Rolle zu. Sie kann, wenn es die Transzendenz ermöglicht, unser bester Freund sein. Was zeichnet einen besten Freund aus? Er ist immer für einen da, er lässt uns die reale Welt für einen Augenblick vergessen, er denkt und fühlt mit uns wie wir mit ihm, er hört zu, unterbricht und redet nicht auf uns ein, belehrt nicht, inspiriert uns aber. Wann ist ein Film nun unser bester Freund? Richard Gere meint in einem Interview über den Kunstfilm-Regisseur Terrence Malick:

“Films are not about talk, it's about images, feelings and moments. It's not even about story in the end. You don't remember stories as much as you remember a moment at the end.“²

Geschichten haben immer eine gewisse Faszination auf uns Menschen gehabt und stehen in Verbindung mit den ältesten historischen Überlieferungen. Situationen, die wir selbst eventuell erlebten, oder auch nicht erlebten und erleben möchten, können uns in gewisser Hinsicht sympathisch erscheinen. Wir sind neugierig und wollen entdecken – das wollten wir schon immer. Logisch nachvollziehbar entdecken. Nun ist es aber so, dass übliche Geschichten überschaubar sind. Denn sie bestehen nicht in der Welt, sie entstehen – in unseren Köpfen. Der Prozess des Entstehens äußert sich vor allem im heutigen Popcorn-Kino dadurch, dass auf möglichst einfache Art und Weise versucht wird, ein Konstrukt aus Narrationen aufzubauen, das allgemein verständlich bleibt, kurzweilig ist und uns wie nach einem Kaffeekränzchen beschwingt entlässt.

Wir leben dagegen in Momenten und denken vermutlich komplexer und chaotischer, als es uns bewusst ist. Wenn wir uns etwas an einem Tag vornehmen und uns Ziel D nähern wollen, durchlaufen wir nicht zwingend eine Abfolge A-B-C, um es zu erreichen. Rationales Denken erfordert ein System, das wir uns ausdenken – so sehen wir uns sicher. Doch ein System wiegt nicht unsere Empfindungen auf, der bewussten Welt folgt eine unterbewusste. In einer reinen Gefühlswelt ist man vom rationalem Denken befreit. Die Erfahrungswelt befreit sich von immanenten Gedanken, was eine Transzendenz beschreibt. Kunst im Allgemeinen kann als transzendenter Spiegel genutzt werden. Mit dem Medium Film steht seit Beginn des 20. Jahrhunderts Audiovisualität

1 Schrader [1972] 1988, S. 160

2 Filminterview. Richard Gere

bereit, dementsprechend lassen sich Gefühle und Gedanken wie nie zuvor aufbereiten. Aufgrund immer schnellerer technischer Entwicklungen und erhöhter Nachfrage, wird der Markt heutzutage regelrecht von der Filmindustrie überschwemmt. Zum Großteil kann man bei einer Fließbandproduktion nicht mehr von Kunst sprechen.

Neben dem kommerziellen Kino gibt es jedoch auch Kunstkino für aufgeschlossenerere Menschen. Hier lassen sich Überraschungen erleben, wenn z.B. nicht die konventionelle Narration einsetzt, die man von einem Film erwarten würde. Oft sind es Filme, die unterbewusst unsere Emotionen stimulieren und aufgrund ihrer Beschaffenheit nicht zwingend verstanden, sondern erlebt werden wollen. Es ist die Aufgabe des Rezipienten, sich von seinem rationalen Verstand während der Dauer eines solchen Films zu lösen. Unterbewusste Inhalte wie Farben und Symbolik können mit genaueren Überlegungen erschlossen werden, müssen es aber nicht, wenn Kunst einfach wirken möchte. Jedoch kann es interessant sein, verborgene Narrationen in Filmen, die konventionelle rationale Narrationsmuster scheuen, zu entdecken. Darunter verstehe ich eine „narrative Transzendenz“.

In dieser Arbeit möchte ich die Anfänge dieser Eigenschaft von Kunstfilmen bis in die 1940er hinein untersuchen, da es mir wichtig erscheint, sich in einer heutigen modernen, lauten und kommerziell ausgeschlachteten Kinowelt möglichen Ursprüngen aus einer „stummen“ Zeit bewusst zu werden. Was sind mögliche transzendente Inhalte und wie werden sie herbei geführt? Dies lässt sich durch die Einteilung in drei Kategorien bewerkstelligen, die jeweils einer Epoche der Bildenden Kunst zuzuordnen sind: Expressionismus, Romantik und Surrealismus. Zu jedem dieser Stile werde ich einen kurzen Einblick geben und zu jeweils relevanten Filmen überleiten, die ich als prägend, innerhalb ihrer Kategorisierung, erachte. Mittels einzelner ausführlicher Analysen wird versucht, mögliche Motive herauszuarbeiten. Jede der drei Epochen wird mit einem kleinen Sujet abgerundet, welches noch einmal vorher gewonnene Erkenntnisse zusammenfasst und gleichzeitig als eine Art Schnellblick auf weitere zeitnahe Filmentwicklungen dient. Nachdem die drei Richtungen des frühen Kunstkinos behandelt wurden, soll ein allgemeiner Ausblick chronologisch direkt anknüpfen und die Entwicklungen des transzendenten Kunstkinos bis heute aufzeigen. In einem abschließenden Abriss wird kurz heraus gestellt, ob die Transzendenz des frühen Kunstkinos für das heutige relevant ist.

Es lässt sich der Arbeit noch vorweg nehmen, dass transzendente Kunst immer subjektiv zu interpretieren ist und keine objektive Wahrheit existieren kann. Sie mögen mir zustimmen, widersprechen, schmunzeln, lachen, weinen, hassen, die Papiere laminieren oder in die Mülltonne schmeißen. Relevant ist lediglich, dass Transzendenz auf jeden anders wirkt und keinem rationalen Muster folgt.

2 Verschmelzungen zu einer neuen Kunstform

„Der Akt der Verführung: Das Werden der Bilder findet sich in der Freiheit, die wir ihnen geben, unnatürliche Beteiligungen mit unseren Wahrnehmungen zu generieren. [...] Die Bilder sind nichts als Objekte, sie existieren mit uns, und wir als Subjekte existieren durch sie.“³

So deutet die britische Filmgelehrte Patricia MacCormack in ihrem Konzept der „Cinosexualität“ die filmische Rezeption durch den Zuschauer – als ein sinnliches Einvernehmen, losgelöst von einem rationalen Zugang. Der Film repräsentiert also jene uns zugestellte Komponente, mit welcher unser Auge in innigster Symbiose verschmilzt. Für einen kurzen Moment – angesichts der Spanne eines längeren irdischen Lebens – lassen wir unserer Fantasie freien Lauf und uns in eine audiovisuelle magische Welt entführen. Diesem Phänomen können wir uns individuell hingeben oder ihm verschließen, doch werden wir nicht umhin kommen, der seit dem 20. Jahrhundert etablierten Kunstform „Film“ die größte Möglichkeit einer Geistesverwandtschaft zu attestieren, spricht sie doch unsere Sinne als Gesamtheit an.

Wenn wir zunächst an ein Massenspektakel denken, welchem sich der einzelne Mensch aussetzt, hat dieses in vereinfachter Form schon immer existiert und ist daher mit uns verankert – ob nun kulturhistorisch oder psychologisch. Es ist laut freudianischer Auffassung das Über-Ich, welches sich die Gesellschaft teilt. Da es mit dem eigenen Empfinden einer Sitte harmonisiert, sehen wir uns in dieser Gruppe integriert. Waren es bereits in der Steinzeit frühe Tänze und in der Antike die olympischen Spiele und das Theater, so kamen im Lauf der Geschichte u.a. noch Jahrmärkte, Zirkusse, Konzerte und Zaubershows hinzu. Es ist jene Kunst, für welche keine mediale Festhaltung möglich ist, da sie dafür konzipiert ist, öffentlich im realen Raum wahrgenommen zu werden. Neben dieser Form gab es schon immer die „eingemeißelten“ Künste auf medialen Trägern als Ausdruck eines Individuums. Der erste Künstler war die Natur selbst. Fossilien in steinernen Strukturen sind hinterblieben. Der sich entwickelnde Mensch machte sich dann die Natur zu eigen und heraus formten sich die Bildende Kunst und die Literatur. Mit der Moderne wurde die Kunst autonom. Den visuellen und den gedanklichen Eindrücken gesellte sich am Ende noch der auditive hinzu. Es sollte also nur eine Frage der Zeit sein, bis man die erfahrbare fiktionale Welt als eine Vermählung aller Gattungen zu Gesicht bekommen sollte.

³ Patricia MacCormack nach Ritzer/Stiglegger 2012, S. 25f

Bereits im 17. Jahrhundert ging die Erfindung der Laterna Magica, einer Projektionsvorrichtung für eingeschobene mittels Licht projizierte Bilder, vorher. Mit der Entwicklung der Fotografie im 19. Jahrhundert konnte durch die Erfindung der Kodak-Box (rollender Film) von George Eastman bald die Kinematographie erzielt werden - der Aufzeichnung von Leben in Form von bewegten Bildern. In der Werkstatt von Thomas Alva Edison entstand das Kinetoskop, durch die Skladanowsky Brüder wenig später das Bioskop im Jahr 1895. Im gleichen Jahr nahm dann die Filmgeschichte mit den Lumière Brüdern und ihrem 35mm-Cinématographe (Kamera und Projektor in einem Gerät) endgültig ihren Lauf.⁴

Bestand die ursprüngliche Intention der Erfindung noch in der reinen Dokumentation des realen Lebens, so war es der Theater- und Zauberkünstler Georges Méliès, welcher mit dem neuen Medium in den folgenden Jahren experimentierte und immer mehr filmische Spezialeffekte entwickelte. Seine Vorliebe galt unterschiedlichen Stoffen, welche oft das Fantastische, Märchenhafte und Grotteske mit der Kunst des Theaters und Zaubers in kurzen mehrminütigen Filmen vereinten. Mittels früher Techniken wie dem Schnitt, Doppelbelichtungen, Puppentrick und Stop-Motion vor dem Hintergrund von gebauten und gemalten Kulissen war es möglich, Illusionen zu erzielen wie das oft gezeigte Abtrennen eines Kopfes oder das Erscheinen einer Meerjungfrau in einem Aquarium. Der frühe Slapstick-Humor stand oft im Vordergrund, das Bühnenbild glich in den ersten Filmen noch jenem eines Theaters. Eine Handlung wurde in einer kurzen Sequenz eingefangen, welche sich in einer einzigen statischen halbtotale Einstellung abspielte. Doch aus den kurzen eingefangenen Momenten verknüpfte Méliès bald kleinere Handlungen mit narrativen Spannungsbögen, wie wir sie später im frühen Hollywood auch kennen lernen sollten. Den ersten aufwändigeren Film fertigte er mit „Le Voyage dans la Lune“ im Jahr 1902, welcher die klassische Science-Fiction Geschichte nach Jules Vernes erzählt und nach Fertigstellung handcoloriert (Pinseln auf dem Negativ) wurde, was dem Ganzen noch einen sehr bunten, aus heutiger Sicht psychedelischen Charakter verleiht. Das Konzept der statischen längeren halbtotale Einstellungen wurde beibehalten, doch formten diese nun bereits einzelne Szenen, welche mittels weichen Überblendungen aneinandergereiht wurden. Die erste Szene mit den Gelehrten, welche vom Professor auf die Mondreise vorbereitet werden, dauert ungefähr drei Minuten. Die getragenen Hüte verkörpern ironisiert den strebsamen Charakter, ein erster Streit zwischen dem Professor und einem Gelehrten erinnert an den naiv-kindlichen Charme, welcher später die frühen Laurel und Hardy Filme auszeichnen sollte. Komödiantische Gags im Visuellen verhalfen zur Unterhaltung sowie klassische

4 Filmdokumentation. Die Geschichte des Kinos 2011

Tricks - das Wachsen eines Riesenpilzes aus einem Regenschirm oder kleine Nebelexplosionen, welche beim Bekämpfen von den fremden Mondbewohnern anstatt einer Blutfontäne entstehen. Diese Form des Dargestellten hatte einen gewissermaßen traumartigen surrealistischen Reiz, auch wenn der Surrealismus als solcher erst später entstehen sollte.⁵

Der Film hat eine in sich geschlossene lineare Narration und doch überwiegt bereits hier der bildlich verspielte Charakter die eigentliche Geschichte – selbst wenn zu jener Zeit ein Erzählertext geschrieben wurde, welcher bei den Aufführungen zum Film eingesprochen wurde. Méliès ging es in seinen Filmen aber viel mehr um den Spaß am vermittelten Bild und um die Illusionen, welche sich in die Gedanken des Zuschauers brennen sollten – ein Mix aus Schauer, Faszination, Erotik, Freude, Spiel und Sehnsüchten - jene freche und zugleich unschuldige Phantasie, welche unserem kindlichen Geist innewohnt und somit eine erste Form des unterbewussten Kinos bot, welches sich nicht in der Verankerung des Intellekts im Ich und Über-Ich abspielen sollte. [Abb.1] Méliès war somit einer der ersten Pioniere, welcher die neue Kunstform in eine kommerzialisierte Richtung rückte und zugleich einen erkennbaren Autorenstil als Ein-Mann-Orchester aufwies. Angesprochene Kunstgattungen wie Zaubershow, Theater, Architektur und Malerei sowie Musik (zunächst als Klavierbegleitung vor den Bühnen) unter gelegentlicher Verwendung literarischer Vorlagen mündeten somit also in eine ultimative audiovisuelle Konzeption eines Kunstfilms. In den Folgejahren sollte er noch weitere hunderte von Filmen fertigen, doch bahnte sich parallel hierzu ein langsam aufkommender internationaler Konkurrenzkampf an, welchem der Künstler knappe 20 Jahre später mit dem finanziellen Ruin erlag und in Frustration einen Großteil seiner Werke verbrannte.⁶



Abb. 1: Herr der Magie : Die Zauberverwelten von Méliès

⁵ Vgl. Kap. 2.3, ab S. 79

⁶ DVD-Booklet. Mörchen 2012, S. 5

Die Filmmontage mittels wechselnder Kadrierung als visuelles Mittel, wie wir es heute kennen, wurde zeitgleich weiterentwickelt, u.a. durch den Engländer George Albert Smith, welcher als Erfinder der Phantomfahrt (Kamera in „geisterhafter“ Bewegung auf der Z-Achse, 1899 mit „The Kiss in the Tunnel“) und des Close-Ups gilt. Eine Katze war bereits 1901 in „The Little Doctor and the Kitten“ schuld an letzterem ästhetischen Merkmal, welches heute nicht mehr wegzudenken ist. [Abb.2] In Amerika entwickelte sich auch allmählich der narrative großangelegte kommerzielle Film, angefangen als Kurzfilm mit „The Great Train Robbery“ (1903) von Edwin S. Porter mit weiteren visuellen Stilmitteln in der Montage (Parallelmontage und Jump Cuts) über die ersten abendfüllenden Spielfilme von Cecil B. DeMille mit „The Squaw Man“ (1914) und D.W. Griffith mit dem rassistisch (schwarz angemalte weiße Männer, welche sich rüpelhaft verhalten) angelegten Film „Birth of a Nation“ (1915) und „Intolerance“ (1916). Ein früher Massengeschmack hatte sich etabliert und immer mehr Filmstudios siedelten sich in Hollywood im Laufe der Jahre an, bevor die Filmwirtschaft dann in den 20ern florieren sollte. Doch ist es nicht die Mischung aus der kunstvollen, wenn auch kommerziell angelegten, Inszenierung eines Méliès und den beobachteten Augen einer Katze, welche uns als Zuschauer in ihrem kindlichen Charme ein erster Wegbereiter zum transzendenten Filmerlebnis werden sollte?



Abb. 2: G. A. Smith : Phantomfahrt und Close-Up

2.1 Expressionismus

„Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien, und das aus zwei Gründen: Erstens sind Filme niemals das Produkt eines Individuums [...] Zweitens richten sich Filme an die anonyme Menge und sprechen sie an. Von populären Filmen – oder genauer gesagt, von populären Motiven der Leinwand – ist daher anzunehmen, daß sie herrschende Massenbedürfnisse befriedigen.“⁷

Diese Aussage trifft Siegfried Kracauer in seinem Buch „Von Caligari zu Hitler“, in welchem er unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg Rückschlüsse der Machtergreifung der Nazis auf die vorherigen produzierten Filme zog. Es ist laut ihm die „psychologische Disposition“ eines Films, welche sich von einer „Kollektivmentalität“ nährt. Der äußeren Form des Films herrsche ein inneres verstecktes Leben als Inhalt vor, welcher dem Unterbewusstsein entspringe. Es sei jene Art von Manipulation gewesen, in welcher er auch die damalige Hollywood-Massenindustrie begründet sah.⁸

Es lässt sich also nicht überhören, dass der neuen Kunstform Film die Rolle eines Massenprodukts zugesprochen wird. Waren es im 19. Jahrhundert noch vereinzelte Künstler, welche ihrem persönlichen Werk nachgingen, so schien die mediale Ausbreitung nun rasant zugenommen zu haben. Immer mehr Filmemacher und Studios zogen am Horizont auf, manche um sich kreativ zu betätigen, andere auch, weil ein Markt für ein Produkt gerochen wurde. Man sollte jedoch annehmen, dass es einzelne Künstler gibt, welche ihr Werk behutsam als einen individuellen Körper betrachten – ähnlich wie ein Bildhauer seine Marmorskulptur. Da aber der Film an sich selbstverständlich ein Produkt ist, welches mehrere Instanzen durchwandert, wie Herr Kracauer ja selbst meint, kann ein gewisser „Kollektivcharakter“ auch zugesprochen werden. Jedoch ist eine Verallgemeinerung hierzu schwierig zu treffen. Wenn wir die Kollektivität nun wieder mit dem Über-Ich aus freudianischen Theorien gleichsetzen würden, dann wäre der Künstler dementsprechend selbst als Teil der Masse degradiert und Kunst würde sich immer gut verkaufen.⁹ Da das Über-Ich aber auch zum Großteil im Bewusstsein liegt, sollte es bei bei gesundem Menschenverstand möglich sein, das Kollektiv zu erfassen und es ggf. zu hinterfragen.

Ich möchte Filme für das betrachten, was sie in ihrer eigenen in sich geschlossenen Form verkörpern – Kunst als Kunst. Viel mehr ist es also interessant für mich, expressionistische Filme vom reinen humanen Charakter her zu betrachten, welcher sich in meiner Untersuchung auf kein Kollektiv beziehen soll. Doch bevor die Frage geklärt

7 Kracauer [1947] 1984, S. 11f

8 Ebd., S. 12ff

9 Vgl. Kap. 2, S. 3

wird, was Expressionismus bedeutet, sollte noch kurz auf den Hintergrund eingegangen werden.

Bevor der erste Weltkrieg 1914 ausgebrochen war, entwickelte sich in den ersten vier Vorkriegsjahren bereits eine kleinere deutsche Filmindustrie mit der Errichtung von Filmstudios in Tempelhof und Neubabelsberg. Die ersten Filme behandelten größtenteils Literatur und waren auf das Abfilmen von Theaterschauspielern fixiert.¹⁰ 1913 wurde der abendfüllende Spielfilm „Der Student von Prag“ aufgeführt, welcher sich als erster mit dem Ich auseinander setzte und somit bereits einen anderen psychologischen Weg mit der Selbstreflexion einlenkte anstatt den reinen Unterhaltungswert zu liefern, wie es kurze Zeit später DeMille und Griffith in Hollywood mit ihren Epen bewerkstelligten.¹¹ In der Folgezeit vor und nach dem Krieg wurden neue Filmleute ausgebildet, darunter Regisseure, Schauspieler und restliche Crew. Gegen Ende des Jahres 1917 schlossen sich die zum damaligen Zeitpunkt bewährten deutschen Hauptfilmunternehmen zur Ufa zusammen, welche zunächst jedoch unter Anraten der Staatsmacht ein „kulturförderndes“ Programm zur Erhaltung von autoritärer Ausstrahlung etablieren sollte, also Propaganda während des Krieges.¹² Jedoch wurde zeitgleich auch Unterhaltung gefördert, u.a. schufen Ernst Lubitsch und Fritz Lang einige ihrer ersten Filme. Nachdem der Krieg vorbei und verloren war, wurde mit der Weimarer Reichsverfassung die Zensurfreiheit eingeführt, welche sich für wenige Jahre hielt. In dieser Zeit wurden viele kommerzielle Produktionen in die Wege geleitet. Zudem erfolgte eine Inflation und die einzelnen Menschen wurden selbstverständlich vom Krieg geprägt – jeder auf seine eigene Art und Weise. Einige hegten einen Groll gegen Autorität und verschanzten sich in revolutionäre Vorstellungen, das eigene Ich galt es auszudrücken. Der Weg schien verloren, die Irrungen und Wirrungen des sozialen Lebens ein Käfig.

Diese Art von Expression, sich dem eigenen subjektiven Ich hinzugeben – dem Schönen wie dem Hässlichen - erfolgte bereits Anfang des 20. Jahrhunderts in der Bildenden Kunst, als Künstler von politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen - der Industrialisierung - geprägt waren und sich somit von vorherigen sachlichen Stilen zu lösen gedachten. Dem eigentlichen Expressionismus ging der in Frankreich im Jahr 1905 (zur Zeit der kindlich-heiteren Filme von Méliès) entstandene Fauvismus zuvor, welcher sich vom Impressionismus inspiriert sah. Anstatt sich jedoch nur von reinen Eindrücken zu leiten, spielten die eigenen innersten Emotionen nun eine gewichtigere Rolle. Als Ausdrucksmittel wurden knalligere Farben kontrastreich auf die Leinwand aufgetragen, oft zweckentfremdet zugunsten des eigenen Unterbewusstseins. Dem na-

10 Kracauer [1947] 1984, S. 23

11 Vgl. Kap.2, S. 6

12 Kracauer [1947] 1984, S. 43ff

turalistischen Anspruch zahlreicher Maler vorheriger Epochen wurde somit nicht mehr stattgegeben, die Avantgarde – bekannt auch als klassische Moderne - wurde eingeleitet. Nicht die Ästhetik stand im Vordergrund, sondern der eigene seelische Zustand, welcher immer wieder in Unruhen steht. Dieser Kunststil bestärkte zeitgleich wiederum deutsche Künstler, welche jedoch noch viel emotionaler ihr Werk angingen. Dies setzten sie vor allem mit teilweise radikalen grotesk anmutenden Formverfremdungen, verzerrter Strich-und Pinselführung und nicht realen Perspektiven um. Seelenzustände also, die nicht mal ein Psychoanalytiker deuten könnte – das komplexe Wesen des Menschen scheint in der eigenen Abstraktion gefangen zu sein. Eine erste noch nicht ganz der Abstraktion verschriebene Gruppierung entstand unter Ernst Ludwig Kirchner in Dresden: „Die Brücke“. Kunst sollte sich fortan gegen die Heuchelei und den Materialismus des gut betuchten Bürgertums aussprechen sowie gegen die Entfremdung einzelner Individuen in Großstädten. Das Zulaufen auf eine dem Über-Ich verfallenen Gesellschaft bedeutet Verderben. Eine weitere Formation mit endgültigem Hang zur Abstraktion bildete sich um Wassily Kandinsky und Franz Marc 1911-1914 in München: „Die blauen Reiter“. Wie der Name es schon ausdrückt, standen die blaue Farbe und Pferde in mehreren Werken im Vordergrund. Insbesondere für Marc verkörperten Tiere das „Reine“, was uns Menschen mit den zeitlichen Entwicklungen in die Zivilisation hinein abgekommen ist. Dementsprechend sprach er sich auch für ein Farbschema aus: Blau für das Spirituelle, Gelb für das Sinnliche und Rot für das Brutale. In seinem Bild „Tierschicksale“ von 1913 kommt die ungezähmte Natur des Menschen zum Vorschein, welche die ungezähmte Natur selbst zähmen möchte. [Abb.3] Im Jahr 1916 wurde er mit der Brutalität des Kollektivs konfrontiert und fiel im ersten Weltkrieg.¹³

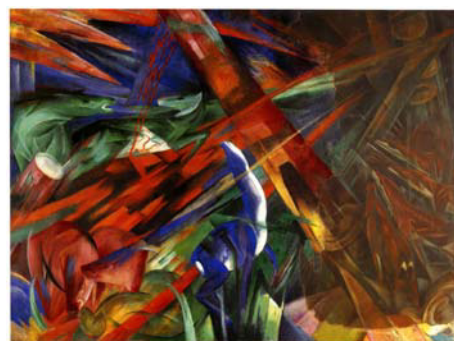


Abb. 3: Franz Marc : links - "Tiger" (1912)
& rechts - "Tierschicksale" (1913)

Diese imposante Abstraktion eines Seelenspiels aus der Malerei sollte bald schon die Grundlage bieten für den Beginn eines neuen transzendenten Filmstils: dem deutschen expressionistischen Film.

¹³ Kleiner 2009, S. 384ff

2.1.1 Das Cabinet des Dr. Caligari

Der Film gilt als der erste Vertreter des deutschen Expressionismus und wurde unter der Regie von Robert Wiene (Drehbuch: Hans Janowitz und Carl Mayer) im Jahr 1920 uraufgeführt. Es handelt sich in vereinfachter Form um ein Schauermärchen, in komplexer Form um eine Art Psychogramm, welches sich im Film nicht beantwortet.

In seiner äußeren Form ist der Film wie ein klassisches Theaterstück in sechs Akten aufgebaut. Die Akte an sich dienen auch einer kontinuierlichen dramatischen Steigerung, welche ihren Höhepunkt gegen Ende in einem Twist erzielt, nach welchem wir uns fragen werden, wer nun der Gute und wer der Böse ist. Dieser Twist entsteht in einer Rahmenhandlung, in welcher das zentrale in der Vergangenheit erlebte Filmgeschehen integriert ist. Einzelne Handlungen werden daher rückwirkend in Frage gestellt und auch unterliegt der Film aufgrund der visuell gestalteten äußeren Form dem unterbewussten Zugang. Zudem ist vorwegzunehmen, dass der Film - wie in der Stummfilmzeit oft üblich - in einer viragierten (einfarbig getönten) Fassung produziert wurde. Dementsprechend ist eine Farbdramaturgie vorbestimmt - die blaue Farbe z.B. für eine Außenszenerie bei Nacht und sepiabraun für eine Innenszenerie bei Tag.

Der erste Akt beginnt. Mit einer Iris-Aufblende werden wir unmittelbar in die Rahmenhandlung gezogen. Im nächtlichen Reigen eines Parks sehen wir in einer Halbtotale zwei Männer auf einer niedrigen Bank im linken Vordergrund sitzen – ein unbekannter Älterer und ein Jüngerer namens Franzis (Friedrich Feher). Die Szene ist mit wenig, aber etwas diffusem Licht ausgeleuchtet, welches besonders die Gesichter vor dem Hintergrund erleichen lässt. In einer Halbnahen beginnt der alte Mann zu erzählen. Eingerahmt wird er hierbei von einer etwas deformierten Irisblende – ebenso bei Franzis in folgenden Einstellungen, mit welchem er sich unterhält. Der alte Mann erzählt von Geistern, welche ihn von seinem Zuhause, Frau und Kind vertrieben haben. Zur gleichen Zeit nähert sich eine junge Frau namens Jane (Lil Dagover) im weißen Nachthemd im Hintergrund, welche, die beiden Männer nicht beachtend, wie ein Geist in Trance auf die Kamera zubewegt und im rechten Vordergrund verschwindet. Diese wird dem alten Mann von Franzis als seine Verlobte bekannt gemacht, mit welcher er angeblich etwas noch viel Bizarrereres durchgemacht hat. Während Franzis anfängt zu erzählen, sehen wir Jane weiterhin völlig desorientiert in der Gegend herumlaufen. Die Ausleuchtung im Zusammenspiel mit ihrem weißen Nachthemd gestaltet sie bereits als eine irreale Person. Der Alte blickt verwirrt zu Franzis, doch geht nicht klar hervor, ob es aufgrund einer gleichzeitig eintretenden Wahrnehmung der Frau geschieht oder aufgrund eines Anzweifeln des Verstandes von Franzis, um welchen es im Film gehen wird. [Abb.4]



Abb. 4: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1)

Franzis beginnt von der kleinen Stadt Holstenwall zu erzählen, in welcher er geboren ist. In einer Halbtotalen sehen wir nun das erste expressionistische Dekor: eine aufgemalte Stadt im Hintergrund mit strenger Linienführung und eine Art schiefes Gelände, welches von links nach rechts ragt, im Mittelgrund. Dahinter ist eine Treppe verborgen, durch welche sich ein alter Mann im Havelock, mit Zylinder und Stock den Weg in die „Oberwelt“ der Stadt erklimmt und sich mit einem humpligen gebrechlichen Gang auf die Kamera zubewegt. Dies steht im Zeichen expressionistischer Schauspielkunst – das „Unheimliche“ entsteht allein durch das Schauspiel (Mimik, Gestik). Noch kennen wir den Namen dieser Person nicht, doch für Franzis wird er den Titel gebenden geheimnisvollen Dr. Caligari (Werner Krauss) verkörpern. Auch hier schließt der Flashback mit einer Irisblende, welche das gruslig anmutende Gesicht von Caligari rahmt. An dieser Stelle lässt sich bereits anmerken, dass der Zuschauer in der folgenden kompletten Geschichte dem Erzählen durch Franzis ausgesetzt ist, welchem eine manipulative Kraft von Anfang an zukommt.



Abb. 5: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (2)

Mit der bruchstückhaften Einleitung „Meine Stadt“ - „Er“ - „Mein Freund“ durch Franzis wird zum jungen Mann Alan übergeleitet. Er befindet sich an einem Morgen in einem Raum, durch welchen er gedankenverloren mit einem Buch in den Händen schreitet. Der Herr hat sich fein mit einem Anzug und einem Schal gekleidet, die Haare sind zu recht gekämmt. Durch seine Präsenz verkörpert er von Beginn an so etwas wie einen braven Schwiegersohn, der studiert. In der Halbtotalen fallen bereits die etwas schiefen Wände im Hintergrund auf sowie ein perspektivisch deformiertes Fenster. Es stehen zwei sehr niedrige Stühle im Raum mit viel zu langen Rückenlehnen, was in einer realen Welt sicher sehr schmerzhaft anmuten würde. Durch die sterile Raumausstattung wird Alans monotoner „trockener“ Charakter auch gleich vorweg genommen. Er legt

das Buch zur Seite, schaut aus dem Fenster und dreht sich zur Kamera mit einem sehr expressionistischen Gesichtsausdruck, welcher fast schon von einer gefangenen Prinzessin stammen könnte, welche aus ihrem Schloss austreten und somit ihrem „intellektuellen Gefängnis“ - der inneren Leere – entkommen möchte. Es führt gleichermaßen eine gewisse Naivität ein, welcher Alan später erliegen wird. [Abb.6]



Abb. 6: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (3)

In der nächsten Szene schreitet Alan, auf dem Weg zu Franzis, durch die Stadt, in welcher das Dekor noch viel deformierter ist. Die Häuserwände sind schief ohne rechte Winkel, Lichter und Schatten wurden aufgemalt. Erstmals bekommt der Film nun seine extravagante expressionistische visuelle Komponente zu Gesicht, welche sich fortan immer radikaler im Film ausbreiten wird. Die Stadt bekommt somit eine Zeichnung des Grauens. In der Zwischenzeit ist Caligari bei der Stadtverwaltung angekommen. Sie liegt in einer sehr engen mit zackigen Mustern und mathematischen Formeln verzierten Gasse. Die schiefen Wände im Fluchtpunkt schließen den Raum völlig ein. Er bittet darum, auf einem Jahrmarkt seinen Somnambulen (Schlafwandler) vorzustellen. [Abb.7] Nachdem der Stadtsekretär ihn hat warten lassen und ihn auch noch an einen anderen Mann verweist, ist Caligari sichtlich sauer. Ihm wird sein Wunsch stattgegeben und es folgen Einstellungen, in welchen er sich sein Zelt auf dem Jahrmarkt einrichtet und die Menschenmenge anlockt. Die Zelte sind auch hier perspektivisch verzerrt, Karusselle drehen sich, Menschenmassen füllen den Raum. Kracauer schreibt dazu: „Der Jahrmarkt ist nicht Freiheit, sondern Anarchie, die Chaos brütet.“¹⁴



Abb. 7: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (4)

Dieses Chaos wird nun mit dem zweiten Akt eingeleitet. Der Stadtsekretär wurde in der Nacht von einer unbekannt Person erstochen. Dies erfahren wir durch drei Männer,

¹⁴ Kracauer [1947] 1984, S. 80

welche in einem Raum in ein Bett blicken. Im Hintergrund ist eine Art längliches deformiertes spitzwinkliges Fenster zu erkennen, dessen Spitze in Richtung Bett zeigt - ein Beispiel für einen weiteren seelischen Zustand, welcher assoziiert wird. An sich wirkt dieses Fenster durch Form und Perspektive völlig unreal. Auch das aufgemalte Licht, welches durch dieses in den Raum dringt, verläuft einen völlig anderen Weg zum Bett. Zusätzlich wird der Raum noch von echtem eingesetzten frontalen Licht beleuchtet. Das Licht kommt also von verschiedenen Quellen, während das irrealer Fenster für die Herren die einzige Lichtquelle birgt, welcher sie sich ausgesetzt sehen.[Abb.8]

In weiteren Einstellungen preist Caligari auf der Bühne vor seinem Zelt den Sombambulen Cesare (Conrad Veidt) an, welcher laut Caligari 23 Jahre lang im Schlaf gewesen ist und nun erstmals vor Publikum aus diesem erwacht. Mit Cesare wird nun die letzte wichtige Figur in den Film eingeführt. Dieser tritt aus seiner deformierten Sargkiste und hat eine sehr schlaksige Statur, trägt ein tiefschwarzes Trikot, das Gesicht ist sehr bleich, Augen- und Mundpartie sind schwarz bemalt. Das Dämonische kommt zum Vorschein. Er soll die Zukunft voraus sagen können, was den naiven Alan, welcher sich in der Zwischenzeit zusammen mit Franzis unters Volk gemischt hat, sichtlich erregt. Blind vor Freude, beginnt er Cesare danach zu fragen, wie lange er noch leben wird. Dieser entgegnet ihm mit erstarrtem Blick „Bis zum Morgengrauen“. [Abb.8]



Abb. 8: Das Cabinet des Dr. Caligari (5)

In der nächsten Szene ist die Nacht bereits angebrochen, das Dekor gibt sich weiterhin dem völligen Expressionismus hin. Der Boden, auf welchem Alan und Franzis spazieren, ist durch seine zackige Form begrenzt, außerhalb dieses Musters befindet sich reines Schwarz. Die beiden Herren wirken mit ihren schwarzen Mänteln selbst wie ein Teil des Unheimlichen. Es ist ein Irrweg, auf welchem sich die beiden befinden. Das zackige Muster verweist auf unüberschaubare Richtungen. Die Lichter und Schatten selbst sind wieder einmal aufgemalt, die Hausfassaden sind so schief, dass sie im realen Leben auf unsere beiden Protagonisten fallen würden, und auch eine Laterne hängt schief im Raum. Jane nähert sich den beiden Männern, deren Kostüm das zackige Muster ein wenig aufnimmt. Diese flirtet ungehemmt. Alan und Franzis, inzwischen allein auf dem Heimweg, gestehen sich, dass beide in Jane verliebt sind. Franzis meint, dass sie wählen soll und die Entscheidung ihre Freundschaft nicht zerstören soll. Fol-

gend wird Alan beim Schlafen überrascht und von Cesare mit einem Dolch ermordet. Dabei sieht man nur seinen an die Wand geworfenen Schatten. Aufgelöst ist das Ganze in schnellen Schnitten, darunter auch ein Close-Up auf Alans zurückweichende Hände. Dies steht im Sinne des expressionistischen Ausdrucks. [Abb.9]



Abb. 9: Das Cabinet des Dr. Caligari (6)

Der dritte Akt beginnt damit, dass Franzis von einer verschreckten alten Frau über Alans Mord informiert wird. Ihm kommt Cesares Prophezeiung in den Sinn, woraufhin er zur Wache eilt und wenig später Jane und ihren Vater Dr. Olsen aufsucht. Nachfolgend schleicht sich nachts ein mutmaßlicher Mörder mit einem Dolch durch die Stadt und wird nach dem Eindringen in ein Haus von einer alten Frau verschrien. Gleichzeitig wird Caligari in seinem Wohnwagen nun von Franzis und Dr. Olsen mit den Morden konfrontiert. Sie untersuchen den Somnambulen. Franzis wird von einem herbei eilenden Boten ein Zettel übergeben, welchem zu entnehmen ist, dass der mutmaßliche Doppelmörder gestellt wurde. Die beiden verlassen Caligaris Wagen, welcher daraufhin erleichtert lacht. Der Zuschauer ist dadurch weiterhin voreingenommen, dass Caligari trotz allem ein Schuldiger sein muss. [Abb.10]



Abb. 10: Das Cabinet des Dr. Caligari (7)

Im vierten Akt gibt der mutmaßliche Mörder im Verhör an, dass er zwar nichts mit den beiden vorherigen Morden zu tun hat, aber die alte Frau erstechen wollte, um den Verdacht auf den wahren Mörder zu lenken.

Später folgt eine Parallelmontage, in welcher sich Franzis nachts zu Caligaris Wohnwagen schleicht und durch das Fenster den vor sich hin dösenden Caligari zusammen mit dem im Sarg schlummernden Cesare erspäht. Im Umschnitt sehen wir aber, wie sich Cesare der schlafenden Jane in ihrem Gemach nähert. Er dringt durch ein großes Wandfenster im Hintergrund. Das Zimmer selbst ist generell sehr großzügig – nahezu Palast-artig - eingerichtet. Jane liegt in einer Art Königsbett, im Hintergrund

sind an den Wänden Ornament-Formen auszumachen. Cesare möchte sie mit einem Dolch ermorden, hält sich selbst aber beim Anblick der Schönheit davon ab. Sie wacht auf und erschreckt. Er will sie zunächst begehren, aber sie wehrt sich und schreit. Cesare entführt das Mädchen und flüchtet mit ihr vor den Nachbarn. Zum ersten Mal im Film werden dem „mordenden Monster“ Gefühle zugesprochen. Die Art der Entführung und Empathie erinnert an eine Art „King Kong und die weiße Frau“, obwohl dieser Film erst 13 Jahre später entstehen sollte. Gleichzeitig symbolisiert es eine Art Gier, die in Cesare entflammt wird. Reizvoll wäre ihm nur der Besitz am Schönen. Ein Dach, auf welchem Cesare mit Jane läuft, ist sehr schmal und verwinkelt. Es steht als Sinnbild für die Enge, in welche Cesare jetzt getrieben wird. Als er eine „gewundene“ Brücke hinter schreitet, fällt dies noch deutlicher auf. Cesares Bewegungen werden schwerfälliger und müssen sich dem irrationalen Weg der Brücke fügen. Insgesamt wird ein Gefühl der absoluten Verlorenheit vermittelt – sowohl für Cesare als auch für Jane. Erschöpft lässt er sie fallen und flüchtet vor seinen Verfolgern. Vor einem weiteren Dekor mit Bäumen, die pfeilartige Äste aufweisen, bricht er endgültig zusammen. [Abb.11]

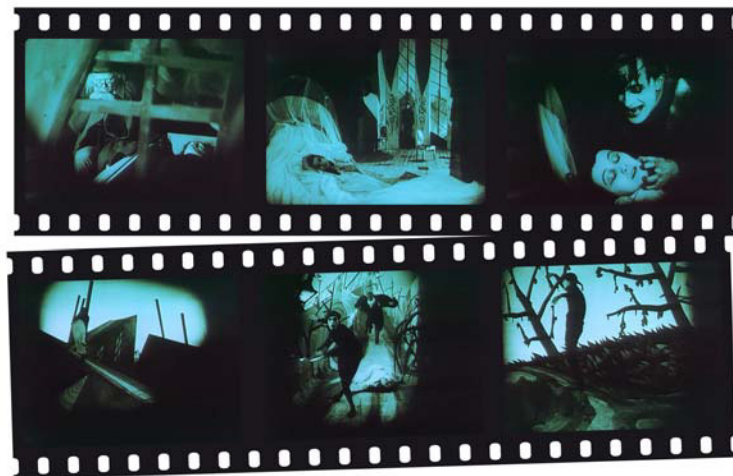


Abb. 11: Das Cabinet des Dr. Caligari (8)

Franzis kehrt nun vom Wohnwagen wieder zu Dr. Olsen und ihrer Tochter zurück, welche aus ihrer Ohnmacht erwacht und von Cesare spricht, der sie entführt hat. Franzis meint aber, dass er vor dem Wohnwagen in derselben Nacht gewesen ist und dies somit nicht sein kann.

Im fünften Akt lässt er sich auf der Wache den mutmaßlichen „Doppelmörder“ zeigen, welcher noch immer in seiner Zelle sitzt. Auch hier gibt es wieder ein sehr expressionistisches Dekor. Erst einmal ist die enorme Höhe des Raums zu bemerken, welche sehr einschüchternd wirkt – das kleine Fenster oben ist nicht zu erreichen. An den Wänden sind dreieckige Ornamente erkennbar, welche bis zur Decke ragen. Weiterhin sitzt der Verbrecher auf einer zackigen Markierung. Der Mann ist sozusagen gebrandmarkt und kommt so schnell nicht wieder aus seinem „Leiden“ heraus. [Abb.12]



Abb. 12: Das Cabinet des Dr. Caligari (9)

In Caligaris Wohnwagen findet Franzis anstatt dem echten Cesare lediglich eine Puppe vor, während der Meister im Hintergrund die Panik ergreift und flüchtet. Franzis folgt ihm u.a. über die gleiche Brücke, über welche Cesare vorher geflüchtet ist. Caligari quartiert sich in einer Irrenanstalt ein, Franzis betritt den Innenhof. Der Boden ist mit einem kreisförmigen Ornament verziert, in welchem sich einzelne lichtartige winklige Streifen (wie bei einem aufgeschnittenen Kuchen) befinden. Franzis bleibt im Mittelpunkt dieses Kreises stehen, was den inneren Wahnsinn zur Sicht stellt. Es sollte auch angemerkt werden, dass sich im Vordergrund mehrere Ledercouch-Garnituren befinden, die sich von den stilisierten Hintergründen stark abheben. Es wird ein schizophrener, verstörender Eindruck vermittelt zwischen der Irre und dem Heimischen. [Abb.13]



Abb. 13: Das Cabinet des Dr. Caligari (10)

Franzis wird an den Direktor vermittelt, welcher sich in einem eigenen Zimmer (in einer Art schiefem Zelt) befindet, dessen Eingang wieder eine dreieckige Form annimmt – ähnlich jenen Ornamenten aus der Zelle des Verbrechers von vorher. Im Zelt macht Franzis dann eine unheilvolle Entdeckung: beim Direktor handelt es sich um Caligari. Voller Panik flüchtet Franzis aus dem Zimmer und informiert die Ärzte darüber. Am Abend schläft der Direktor in seiner Villa, während sich Franzis und die Ärzte in sein Zelt schleichen um die Bücher zu studieren. Dabei entdecken sie ein Buch über Somnambulismus, in welchem sich die Geschichte über „Das Cabinet des Dr. Caligari“ ähnlich vorfindet, wie sie sich im Film bisher abgespielt hat. Daraufhin wird ein Tagebuch des Direktors gefunden. In einem Flashback beobachten wir die Einlieferung eines Somnambulen in sein Zimmer, woraufhin er sich vornimmt, das Geheimnis des historischen Caligari zu lüften. Voller Euphorie läuft er aus seinem Haus, während Typographien mit dem Inhalt „Du musst Caligari werden.“ über die Szene fliegen. [Abb.14]



Abb. 14: Das Cabinet des Dr. Caligari (11)

Im sechsten und letzten Akt schließlich ereilt die Lesenden die Nachricht, dass der tote Cesare in den Feldern aufgefunden wurde. Er wird ins Zimmer des Direktors gebracht, woraufhin dieser zusammenbricht und einen Tobanfall bekommt. Doch die Ärzte packen ihn in eine Zwangsjacke und er wird dann in eine Zelle gebracht. Franzis schreitet nachdenklich hinterher, während die Ärzte die Tür schließen. Der letzte Blick von dem Direktor in seiner Zelle erfolgt in einer Irisblende, während Franzis allein vor der Zelle stehen bleibt und die Szene ebenfalls mit einer Iris-Abblende beendet wird.

Nun setzt wieder die Rahmenhandlung vom ersten Akt ein, in welcher Franzis im Park seine Erzählung zu Ende führt. Er meint, dass der Wahnsinnige seit diesem Moment die Zelle nicht mehr verlassen hat. Beide Männer betreten in der folgenden Szene den Innenhof der Irrenanstalt aus der Erzählung. Nun haben sich mehrere Patienten versammelt, darunter auch Jane, welche auf einer Art Thron wie eine Königin sitzt und von einer sich niederknienenden Frau verehrt wird. Dabei trägt sie das weiße Kleid von Beginn des Films. Weiterhin befindet sich der Thron interessanterweise in der unmittelbaren Nähe des Mittelpunkts des Ornament-Kreises, in welchem Franzis in der Erzählung einst stand. Ein weiterer auftauchender Bekannter ist Cesare, welcher doch laut Erzählung diesmal tatsächlich im Sarg liegen müsste. Stattdessen liebkost er Blumen und durchstreift den Hof wie ein unverbesserlicher verträumter Romantiker, völlig in sich gekehrt. Sein Gesicht ist nicht mehr bleich geschminkt, Augen- und Lippenpartie sind nicht mehr schwarz nachgezogen. Franzis entdeckt seine Jane, welcher er einen Heiratsantrag macht. Sie meint jedoch nur, dass Königinnen nicht nach ihrem Herzen wählen dürfen. Das verwirrt Franzis, bis er den dritten Bekannten - den Direktor (aka „Dr. Caligari“) - sieht, welcher sich im Hintergrund auf den Hof zubewegt. Dieser wirkt auf einmal sehr freundlich in seiner Erscheinung, begrüßt seine Patienten und trägt auch kein Caligari-Kostüm mehr. Franzis tobt und wird dabei von den Ärzten festgehalten, in eine Zwangsjacke gepackt und in dieselbe Zelle geführt, in welcher der Direktor in der Erzählung sein Ende fand. Dieser nimmt jetzt seine Brille ab und meint direkt zu uns als Zuschauer, das Problem endlich verstanden zu haben, und zwar, dass Franzis ihn für den mystischen Caligari hält. Er wisse, wie man ihn heilen könne. Franzis ist demnach also ein Irrer. Der Film endet an dieser Stelle. [Abb.15]



Abb. 15: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (12)

Überlieferungen zufolge basiert der Film teilweise auf Erlebnissen, welche den beiden Drehbuchautoren Hans Janowitz und Carl Mayer widerfahren sind. So soll Janowitz an einem Oktoberabend im Jahr 1913 durch einen Jahrmarkt in Hamburg geschlendert und einem lachenden Mädchen nahe des Holstenwalls in einen Wald gefolgt sein. Er sah auf einmal nur noch einen düsteren Schatten und las am nächsten Morgen in der Zeitung über ein Sexualverbrechen in selbiger Nacht am selbigen Ort, in der Vermutung, dass es sich genau um dieses Mädchen handelte. Caligari soll auf einem Armeepsychotherapeuten basieren, welcher an Mayer während des ersten Weltkrieges wider Willen Untersuchungen durchgeführt hat.¹⁵

Wenn man jetzt auf die gesamte Handlung zurück blickt, so waren die expressionistischen Formen stets ein Ausdruck des inneren Lebens: gemaltes Licht und gemalte Schatten, zweckentfremdete Lichter, enge Räume, Künstlichkeit der Objekte selbst (Eingänge, Zelte, Häuser), Spitzwinkligkeit, hohe Kontraste, Assymetrie – kurz: das reine Chaos – erzählt aus Franzis' Seele heraus. Mit der Rahmenhandlung hat man sich zu Beginn durch das Nichtvorhandensein dieser Dinge etwas sicherer gefühlt, auch wenn die Trance-Jane im Park schon ein Anzeichen dafür gewesen ist, dass etwas nicht mit rechten Dingen vor sich gehen kann. Der Zuschauer stand von Anfang an unter der Manipulation durch Franzis, hatte mit ihm daran geglaubt, dass Caligari der Böse sein muss, wie in einem klassischen Märchen. Jetzt können wir nach dem Ende zwei Interpretationen zulassen – entweder der Direktor ist verrückt im Sinne von autoritär ein Volk unterdrückend oder Franzis ist verrückt. Eine weitere These könnte sein, dass der Film den Zuschauer einfach nur verrückt machen möchte, weil er aus sich heraus verrückt ist. Dies schließe ich jedoch für meine Interpretation aus. Ebenso werde ich mich nicht Kracauers These annehmen, dass die dämonisierte Autorität des Dr. Caligari in der Rahmenhandlung in Form des Direktors weiterlebt.¹⁶ Ich werde mich der These bedienen, dass Franzis tatsächlich irre und der Direktor kein Dr. Caligari ist (die Couch-Garnitur aus der Erzählung versinnbildlicht dann tatsächlich sein Zuhause). Jedoch denke ich, dass Bezüge in der Handlung mit den Charakteren vorhanden sind

¹⁵ Kracauer [1947] 1984, S. 67ff

¹⁶ Ebd., S. 72ff

und sich daher eine mögliche Geschichte für Franzis abgespielt haben könnte – wenn auch anders, als erzählt.

Versuchen wir zunächst Jane als eine Person zu deuten, welche als Königin metaphorisch für das Kostbare, Unantastbare, zu verstehen ist. Sie ist der gewisse sexuelle Aspekt, um den sich viel im Film dreht. Während der Rahmenhandlung ist Franzis nahezu besessen von ihr (am Anfang und am Ende, durch sie wird die Erzählung eingeleitet), mit der Heirat möchte er sie am Ende quasi zu seinem Eigentum machen. Dabei blockt sie ihn nur ab – scheinbar, da sie ihn nicht erkennt und in einem geistig verwirrten Zustand ist. Eventuell aber nur scheinbar. Vielleicht ist es auch nur ein Fall freudianischer Verdrängung.¹⁷ Am Anfang des Films wurde sie als eine Art schlafwandelnder Geist eingeführt und wir nahmen das Ganze schon als grotesk hin. Die offene Frage bleibt, ob dies nicht im Prolog schon eine Einbildung von Franzis gewesen ist, welche er sich mit dem alten Mann geteilt hat. Schließlich lief Franzis ihr nicht hinterher, was er in seiner Verfassung hätte tun können. Es ist ein Paradoxum.

Ich hatte die Bruchstück-artige Einleitung in die Erzählung erwähnt, in welcher zunächst die Geburtsstadt, dann der Direktor (als Caligari) und anschließend Alan eingeführt wurden, ohne von Beginn an einen Zusammenhang herzustellen. Betrachten wir nun rückblickend Franzis in dieser Einführung schon als einen irren Patient, dann symbolisiert Caligari in der Erzählung zu Beginn die Hölle, die in sein Leben trat und nicht einfach einen grauenhaften alten Mann, der in eine Stadt tritt. Wichtig ist also nicht, dass es sich um seine Geburtsstadt handelte, sondern um sein eigenes Leben. Mit der gebrechlichen Langsamkeit, mit welcher sich „Caligari“ in die Stadt von den unteren Treppen her begab, erinnert an das Dämonisierte aus den Unterschichten der Erde, wenn man es mit diesem Motiv so deuten möchte. Wenn man danach Alan betrachtet, in welcher Naivität und Kindlichkeit er eingeführt wird im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Dämonisierten, welches ins Leben trat, dann könnte man auch die These vertreten, dass Alan rückblickend betrachtet kein gewünschter Freund gewesen ist. Auffällig ist, dass bis auf ihn alle anderen wichtigen Personen, welche in der Erzählung jeweils einer Konfrontation mit dem Unheilvollen ausgesetzt waren und in wichtiger Verbindung mit Franzis standen, am Ende wieder auftauchen und in in ihrem jeweiligen Charakter umgekehrt werden. Alan wurde entweder einfach nicht mehr für wichtig erachtet, als dass man ihn am Ende wieder zeigen müsste nach seinem Mord, oder er ist tatsächlich tot.

Gehen wir an dieser Stelle also davon aus, dass sich sein Mord tatsächlich ereignet hat. Wir haben ihn selbst gesehen, auch wenn die Perspektive durch Franzis als mani-

17 Freud 1915

pulativ betrachtet werden muss. Aber genau darum geht es. Versuchen wir seinen Mord glaubwürdiger hinzunehmen als den am Stadtsekretär, welcher sich nicht vor unseren Augen abgespielt hat. Wir haben die Leiche an keiner Stelle sehen können - nur drei Männer, welche auf ein Bett starrten. Auch hier haben wir uns einzig von Franzis manipulieren lassen, denn durch diesen ersten gesetzten Mord, noch bevor der Mord an Alan geschehen ist, wurden wir dazu bekräftigt, dem Direktor die Schuld in die Schuhe zu schieben. Es gilt also zu erwägen, dass im Gezeigten selbst mehr Wahrheit bestehen kann als im Erzählten.

Wenn jetzt Jane wieder als Mittelpunkt herangezogen wird, dann ist sie zunächst, wie herausgestellt wurde, eine unantastbare Schönheit, eine „Königin“. In der Szene, in welcher Cesare ganz offenbar von ihrem Zauber ergriffen war, drang er in ihren „Palast“ ein. Ich stellte heraus, dass das Schlafgemach mit den Wänden, dem Zimmergroßen Fenster und dem großen Bett etwas Königliches an sich hat. Das Zimmer erinnert in der Gestaltung eher an ein barockes Königsschloss als an ein gewöhnliches Frauenzimmer aus dem 19. oder 20. Jahrhundert. Dass Jane am Ende nun eine „Königin“ ist, muss also nicht unbedingt zufällig gewählt sein. Natürlich ist sie auch keine Königin und vermutlich hat sie auch nicht so schön gewohnt, doch kann man dies eher als manipulative Metapher verstehen, welche sich Franzis selbst einredet.

Nehmen wir an, es hat wirklich eine Beziehung in der Konstellation Alan-Franzis-Jane gegeben, dann können wir auch davon ausgehen, dass diese Jane, in welche Franzis schwer verliebt war (und noch immer ist) für ihn ebenso wie für Cesare in der Erzählung das Kostbare, nicht Erreichbare bedeutet. Indem Franzis sie in seiner Erzählung königlich macht, wird sie eben genau so beschrieben, wie er sie vorfindet. Hier kann man ein sexuelles Verlangen spüren, welches Franzis und Cesare widerfahren ist. Um Jane für sich zu gewinnen, musste Cesare in eine für ihn „fremde Welt“, einen unerforschten Raum, eintreten. In der jetzigen Welt hat Cesare kein geschminktes Gesicht mehr, verkörpert dementsprechend nicht mehr den Schlafwandler, der er einst war. Aber vielleicht war er das auch nicht. Es lässt sich mutmaßen, dass nicht Cesare in der Erzählung Jane entführt hat, sondern Franzis. Er möchte sie seit Beginn genauso besitzen wie Cesare in diesem einen Moment, selbst wenn es ihm laut der Erzählung nichts ausmacht, wenn sich Jane für Alan entscheiden würde. Es lassen sich Dopplungen in der Geschichte feststellen. Der Weg, auf dem Cesare flüchtete, ist derselbe, auf welchem Franzis dem vermeintlichen Caligari in die Irrenanstalt später gefolgt ist. Beide Personen zerbrechen letztendlich auf diesem Weg – Cesare vor Erschöpfung, nachdem die Liebe nicht herbei geführt werden konnte – Franzis, indem er genau dort landet, wo er am Ende eingesperrt ist. So ist die Zelle des Direktors in der Erzählung auch jene von Franzis am Ende.

Deuten wir also Cesare in der Erzählung als eine Dopplung von Franzis. Dann ist es Franzis gewesen, welcher Jane besitzen wollte. Wenn wir von einer Dopplung ausgehen, können wir auch davon ausgehen, dass Franzis Alan ermordet hat, weil er in ihm eine Konkurrenz zu seiner Liebe sah. Cesare verkörpert dementsprechend am Ende einen friedlichen Patienten des Direktors, welcher unschuldig genug ist (daher die Blumen in den Händen), um diese Person für den Zuschauer in einer Erzählung zu manipulieren – auch für sich selbst, was Franzis macht. Ähnlich wie dem mutmaßlichen Doppelmörder in der Geschichte die Rolle des Manipulierenden zukam, um den Verdacht auf den „wahren“ Mörder zu lenken, kann dieser Mann selbst ein Objekt der Manipulation sein um Cesare zu decken, ähnlich wie Cesare durch Franzis manipuliert ist, um sich selbst zu decken. Ich führte an, dass die dreieckigen Ornamente in der Zelle des „Doppelmörders“ jenem Eingang zum Zelt des Professors ähneln, hinter welchem sich die Zelle für Franzis befindet. Dies würde bedeuten, dass der Verbrecher in der Erzählung Franzis darstellt, nachdem er nach einem Mord (an Alan) gefasst wurde.

Das Einzige, was nach dieser Art von Interpretation noch etwas unklar wäre: Wieso befindet sich Jane in der gleichen Irrenanstalt, wenn Franzis doch eine Gefahr für sie ist? Es gibt drei Möglichkeiten, dies zu deuten. Eine wäre, ihr wie erwähnt eine ähnliche Form von Verdrängungszwang zuzusprechen wie jenem, dem Franzis unterlegen ist. Dann ist mit ihr eventuell nicht die metaphorisch durch Cesare begangene Entführung voraus gegangen, sondern eine Vergewaltigung, was die Rahmenhandlung an sich noch viel unheimlicher machen würde. Sie wäre aus ihrer Verdrängung heraus ebenso eine Irre. Die andere Variante wäre, wie zu Beginn des Films in ihr einen Geist zu deuten, welcher auch jetzt in der Irrenanstalt in einer Form von Halluzination von Franzis auftaucht. Entweder, weil sie tatsächlich nicht mehr lebt und von ihm aufgrund des Nicht-Besitzen-Könnens grausam ermordet wurde oder weil es eventuell gar nicht mal zum Mord gekommen ist. Demnach würde die Annahme folgen, dass Franzis „seine“ Jane nicht nur metaphorisch entführt hat, sondern tatsächlich und Cesares Flucht somit seine Flucht war. Dann wäre das Ende wie folgt: Jane lebt mit ihrem Vater wieder in sicherer Obhut, während Franzis sich nach dem mutmaßlichen „Doppelmörder“ in der Zelle erkundigt. Wie festgestellt wurde, ist es er selbst, den er in diesem Moment betrachtet. Und es ist kein „Doppelmörder“, denn er wollte es doch nur einmal machen, um den Verdacht auf andere zu schieben. Es war nur Alan, zum Mord an Jane ist es nicht gekommen. Alle drei Deutungen am Schicksal von Jane erscheinen mir in dieser Geschichte plausibel. In jedem herausgestellten Fall ist Franzis ein Mörder, obwohl er in der erzählten Handlung sonst so unschuldig gewesen ist. Aber ebenso ist Cesare am Ende unschuldig und er lebt. Alles eine reine Form der Manipulation und der Macht des transzendenten Films.

2.1.2 Der Golem, wie er in die Welt kam

Nachdem durch „Das Cabinet des Dr. Caligari“ der Begriff Caligarismus geprägt wurde, gingen in der Folgezeit noch weitere Filme im expressionistischen Stil in Produktion. Im gleichen Jahr erschien kurze Zeit später auch der bekannte Film „Der Golem, wie er in die Welt kam“ (1920), welcher das menschliche Scheitern in einigen Konstellationen aufzeigt. Die Regie übernahmen Paul Wegener (welcher auch am Drehbuch mit-schrieb) und Carl Boese. Basierend auf Sagen um den Prager Rabbiner Judah Löw, spielt sich die Geschichte im 16. Jahrhundert ab. Auf diesen Film soll an dieser Stelle nur kurz eingegangen werden, da er bereits einen realistischeren sowie einen symbolischen Charakter aufwies, welcher als eine Art Brückenglied zum expressionistischen Film im folgenden Kapitel gesehen werden kann.

Die Geschichte an sich ist wieder in Akten aufgeteilt, diesmal sind es fünf. Sie beginnt mit einer nächtlichen Szene, in welcher Rabbi Löw die Sterne beobachtet, an deren Konstellation er die Prophezeiung erkennt, dass sich bald ein Unheil für die jüdische Gemeinde ausbreiten wird. [Abb.16] Sowohl formal als auch inhaltlich erkennt man in dieser ersten Szene bereits, dass sich in der Filmwelt seit Méliès in den Jahren einiges verändert hat. Nicht nur die Kulissen wurden realistischer, auch die Ansprüche am Medium selbst, was die Geschichten betrifft. Der astronomisch gebildete Mensch wurde nicht mehr bloß als Klischee-Witzfigur dargestellt, wie es noch bei der Reise zum Mond der Fall gewesen war. Obwohl die Kunstform Film noch in den Kinderschuhen steckte, wuchs ihr Herz. Noch bevor in Hollywood die glorreichen 20er begannen und sich eine gewisse Romantik etablieren sollte, waren es wohl die deutschen expressionistischen Filme, welche sich mit interessanten düsteren Themen beschäftigten und fernab des heutzutage eingebürgerten „Horror-Begriffs“ (den ich nicht zwingend mit ihnen verbinde) sich eher komplex mit dem Seelenleben eines Menschen befassten. Jeder dieser Filme gilt als expressionistisch, und doch ist jeder anders. Der Rabbi hegt den Plan, einen Golem zum Leben zu erwecken, welcher als künstlicher Mensch aus Lehm geschaffen wurde. Er soll dabei dienlich sein, das prophezeite Verderben zu verhindern. Dieses wird bereits in der siebten Minute exemplarisch symbolisch mit einer



Abb. 16: Der Golem, wie er in die Welt kam (1)

schwarzen Katze dargestellt, welche auf einem Dach entlang streift. Am rechten Bildrand erkennt man auf einem benachbarten Dach einen Strohberg, welcher als Leere und Tod gedeutet werden kann. Gleichzeitig steht er für das Entflammbare und prophezeit ein Feuer, welches am Ende des Films ausbrechen und über die Stadt fallen wird. Diese eine kurze Einstellung erzählt auf einer rein narrativen Ebene nichts, was die Handlung vorantreibt. Auf der visuellen Ebene jedoch wird eine Symbolik eingeführt, welche bereits den ganzen Film zusammen fasst. Anders als bei Caligari wird ein seelisches Empfinden nun also nicht mehr nur als reine abstrakte Form ausgedrückt, sondern behutsam in ein Symbol verpackt. Es bietet somit eine wichtige frühe Eigenschaft, welche ein großer Bestandteil kommender transzendenter Filme über die Jahre hinweg werden sollte. Zusätzlich bemühte man sich, die Kulissen plastischer zu gestalten und experimentierte mit einer natürlicheren (nicht aufgemalten) Ausleuchtung. Dadurch wurde ein stärkerer Schattenwurf ermöglicht, welcher sich als charakteristisches Stilmittel des Expressionismus in den Folgejahren etablieren sollte. Es gab u.a. auch



Abb. 17: *Der Golem, wie er in die Welt kam* (2)

Versuche, natürliche Lichtquellen wie Kerzenschein einzufangen. [Abb.17]

Waren die „Caligari“-Räume noch sehr eng gestaltet, so wurde der filmische Raum beim „Golem“ erweitert und in die Tiefe gebaut. Besonders fällt dies in den Außenaufnahmen auf. Ein sehr viel naturalistischer organischerer Anspruch kam zum Vorschein. Die Kamera erprobte neue Perspektiven um Pracht zu manifestieren. [Abb.18] Es waren zu dem Zeitpunkt noch wenige Jahre bis „Metropolis“ (1927) erschien. Die Gestaltung vertiefte sich noch nicht auf eine mechanisierte durch den Menschen herbeigeführte Dystopie, aber dennoch wurde ein gewisser Prunk den natürlichen Bauten zugebracht, welche gegen Ende in Brand stehen. Dieser Brand wird nun aber nicht durch jenes Unheil entfacht, vor welchem der Golem Schutz bieten sollte (der Verbannung der Juden durch den Kaiser – diese Gefahr kann er verhindern), sondern unbeabsichtigt durch ihn selbst.

Dem Ereignis geht zuvor, dass der Rabbi das Leben spendende Medaillon von der Brust des Golem reißt, wodurch dieser umkippt. Das Symbol hat die Form eines Sterns und ist daher in sich schon symbolträchtig genug. Es lässt sich bereits ein frühes Filmmotiv erkennen, in welchem eine Maschine von Menschen zum Leben erschaffen wurde und sich diese später über den Meister hebt um den eigenen Tod zu verhindern.



Abb. 18: Der Golem, wie er in die Welt kam (3)

Eine frühe Frage, die sich also fernab sozialer Gesellschaften auftat, war es, die Zwischenmenschlichkeit selbst im kleinen Rahmen zu erkunden. Ab wann ist sie vorhanden? Der Golem wurde zuvor als ein Wesen dargestellt, welches Gefühle mit sich trägt (ähnlich dem Cesare aus „Caligari“). Jedoch ist er auch manipulierbar, so z.B. als ein Gehilfe des Rabbi den Golem mit dem Einsetzen des Sterns wieder zum Leben erweckt und ihn gegen einen christlichen Junker aufhetzt, welcher sich in das Haus zuvor geschlichen hat und vertrieben werden soll. Dieser Junker hatte sich in die Tochter des Rabbis verliebt. Es können daher auch bloße Eifersuchtsmotive mitspielen. Nachdem der Golem den Junker vom Dach geschmissen hat, wendet er sich gegen seinen neuen Meister – den Gehilfen – und gerät mit ihm in einen weiteren Kampf.

So passiert es, dass der Golem mit einer Fackel ein Feuer entfacht ohne genau zu wissen, was dieses Element ausmacht. Das entstehende Stadtfeuer kann als Ausdruck für eine Aggressivität im zwischenmenschlichen Bereich stehen und verkörpert nicht nur das reine Element, das es ist. Die Tochter des Rabbis wird vom Golem in Sicherheit gebracht, die Flammen durch den Rabbi letztendlich aufgehalten. Nachdem der Golem das Tor der Stadt aufgebrochen hat, schreitet er auf Kinder zu, welche auf den Wiesen spielen. Ein Kind hebt er hoch, welches ihm den Stern entnimmt. [Abb.19] Der Golem fällt zu Boden. Kindliche Unschuld trifft auf die Unschuld einer manipulierten Maschine.



Abb. 19: Der Golem, wie er in die Welt kam (4)

2.1.3 Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens

Nachdem mit dem deutschen Expressionismus ein ernster, jedoch märchenhafter - teilweise schauriger Filmcharakter - eingeführt wurde, gesellten sich auch skandinavische Filme wie „Der Fuhrmann des Todes“ (1921) von Victor Sjöström und „Häxan“ (1922) von Benjamin Christensen dazu, welche bereits verschärft mit filmischen Effekten wie Doppelbelichtungen und Schnitt sowie mit narrativen Experimenten (darunter auch eine Fortführung von Flashbacks) arbeiteten.

Einen großen Einfluss auf spätere Filmemacher sollte jedoch auch Friedrich Wilhelm Murnau (dessen echter Nachname Plumpe war, Murnau von Murnau am Staffelsee)¹⁸ haben, welcher als „Meister der Schatten“ gilt. Bekannt sind seine Arbeiten neben dem Einsatz von Licht und Schatten aber vor allem auch für die Naturbilder, welche sich mit der Zeit immer mehr der Romantik anschließen und den klassischen Konflikt zwischen Mensch und Natur herausbilden sollten. Gemessen an der Tatsache, dass Murnau Kunstgeschichte studierte, ist davon auszugehen, dass er mit dem Hintergrundwissen über Epochen, Stile, Licht und Schatten hinsichtlich seiner Werke vertraut war und diese Aspekte bei der Arbeit mit einbezog.¹⁹

Doch genau diese findet man auch bereits in „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“ (1922) vor. Lose auf einem nicht autorisierten Bram Stoker Roman bestehend („Dracula“), handelt es sich – entgegen gesetzt der Annahme eines Horrorfilms - im vereinfachten Sinne um eine dramatische Liebesgeschichte zwischen Menschen, Menschen und Natur sowie einem Vampir und einem Mensch, welche für alle Beteiligten schlecht ausgehen wird. Der Vampir, Graf Orlok, verkörpert nach Horrordefinitionen den klassischen Antagonisten, doch wird man ihn – je nach Zugang - ebenso als einen tragischen Antihelden sehen können, worauf ich eingehen werde.

„Nosferatu. Tönt dies Wort Dich nicht an wie der mitternächtige Ruf eines Totenvogels. Hüte dich es zu sagen, sonst verblassen die Bilder des Lebens zu Schatten, spukhafte Träume steigen aus dem Herzen und nähren sich von deinem Blut.“

So beginnt der Film, welcher in insgesamt fünf Akten unterteilt ist, im ersten Akt mit einer „Aufzeichnung über das große Sterben in Wisborg“, in gotischer Schrift aus dem Jahr 1838. Diese gesammelten Schriften eines Chronisten, welcher laut seinen eigenen Worten lange über den Ausbruch einer Pest in seiner Vaterstadt Wisborg nachgedacht hat, dienen als Erzähler für den restlichen Film. Bereits hier wird ein wichtiges Element des Films vorweggenommen – ähnlich wie Franzis aus „Das Cabinet des Dr. Caligari“ handelt es sich auch beim Chronist um einen unzuverlässigen Erzähler, da

18 Audiokommentar. Sunrise 1927

19 Filmdokumentation. Die Sprache der Schatten 2007

wir als Zuschauer nicht wissen können, inwieweit dieser genaue Einsichten ins Geschehen, welches sich im Film abspielt, im Nachhinein haben konnte. Seine Aufschriebe basieren lose darauf und sind nur selten einer bestimmten Zeit zugeordnet. Sie gleichen den Bemühungen einer Rekonstruktion von Geschehnissen, was dem Film auch eine gewisse „Traum-Dramaturgie“ verleihen wird, welche sich nicht in Kausalität von Raum und Zeit ergründet.

Nach den ersten Aufschrieben fängt die Geschichte unmittelbar mit einem Establishing Shot an, welcher einen Ausschnitt der Stadt zeigt. Bereits hier wird der naturalistische Anspruch Murnaus deutlich. Die Kulisse wirkt authentisch und warm – die Sonne ist aufgestiegen. Die geistige Unordnung der Formen, Perspektiven und Linienführung ist nicht mehr der Bestandteil der restlosen menschlichen Seele. Viel mehr wird sich der expressionistische Stil im vermittelten Seelenleben durch die Natur selbst ausdrücken. Nach dieser Einstellung werden die ersten beiden Protagonisten in ihrem Haus eingeführt. Während Ellen (Greta Schröder) an einer Fensterbank fröhlich mittels eines Pendels mit ihrer Katze spielt, wird sie von einem benachbarten Fenster aus von ihrem Ehemann Hutter (Gustav von Wangenheim) beobachtet. [Abb.20]



Abb. 20: *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1)

Die Katze kann in diesem Zusammenhang als ein weibliches Symbol für Anschmiegsamkeit und zugleich Unabhängigkeit sowie Weisheit stehen. Durch ihr animalisches instinktives Verhalten ist sie zudem ein Teil der Natur und daher auch unberechenbar. Ellen ist mit Weisheit und Melancholie verbunden, während Hutter die Natur missachtet und nicht an sie glaubt. Seine Erfahrungen werden vor allem von dem Aspekt getragen, dass seine Weltsicht sehr beschränkt ist und er eher ein naives kindliches Bild vom Leben einnimmt.

In einem paradiesisch anmutenden Blumenmeer draußen pflückt er einen Strauß zusammen und übergibt ihn seiner Liebsten. Anstatt in erwarteter Euphorie über ihn herzufallen, hat sie einen Umstand zu bemängeln: „Warum hast du sie getötet...die schönen Blumen?!“ Nach der Katze ist dies in derselben Szene bereits ein weiterer Verweis auf die Beseeltheit der Natur. Diese Eigenheit erinnert in ihrem Motiv ein wenig an den Garten Eden. In der Betrachtung der „getöteten“ Blumen wird sich eine Konsequenz ergeben, welche Ellen bereits mit ihrem melancholischen Blick einleitet, wäh-

rend Hutter sie vor Freude strahlend umarmt. Als Zuschauer spüren wir bereits, dass Ellen eine Art Vorahnung haben muss. [Abb.21] Die Wände im Raum sind so auch mit Wildgewächsen-Ornamenten verziert. Es hängen einige Bilder an ihnen, darunter auch eins mit einem Blumenstrauß. Ellens Element wird dadurch nochmals verstärkt. Die Räume sind sehr natürlich mit weichem Licht ausgeleuchtet, welches nur leichte Schatten wirft. Sie erzeugen daher einen sehr warmen formalen Charakter, obwohl diesem durch Ellen ein melancholischer inhaltlicher Charakter entgegen gesetzt wird.



Abb. 21: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (2)

Auf dem Weg zur Arbeit schreitet Hutter in einer Totalen durch die Stadt an den Häusern vorbei. Bereits hier ergibt sich eine ungeheure Sogkraft durch die räumliche Tiefe dank Weitwinkel-Aufnahme. Je weiter er schreitet, desto verloren er wird. Natürliches Licht wird durch die Bäume hindurch vom Boden reflektiert. Hutter trifft nun auf eine Person, welche sich im späteren Verlauf als Prof. Bulwer (John Gottowt) herausstellen wird. Dieser meint zu ihm: „Nicht so hastig, junger Freund! Niemand enteilt seinem Schicksal.“ In Verbindung mit den „verbotenen Blumen“ und dem Ende, welches eintreten wird, ist dies ein weiterer Hinweis auf Hutters Unbelehrbarkeit. Man bekommt die Gewissheit, dass sich eine Geschichte voller unausweichlicher Konsequenzen zutragen wird, die bereits im Jetzt eingeleitet werden. [Abb.22]



Abb. 22: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (3)

Als nächstes erfahren wir von der Arbeit, welcher Hutter nachgeht. Er ist beim Häusermakler Knock (Alexander Granach) angestellt. Dieser liest vertieft mit einem euphorischem Grinsen einen Brief in einer Geheimsprache, bestehend aus lauter Symbolen - darunter okkulte Zeichen. Nach scheinbarer Enträtselung ruft er Hutter aus dem Nebenraum zu sich ins Büro und erteilt ihm einen Auftrag. Dieser soll zu Graf Orlok reisen und ihm das alte schon halbverfallene Haus, welches seinem eigenen gegenüber steht, anbieten, da er sein Interesse für ein Haus in Wisborg bekundet hat. Orlock ver-

spricht eine sehr fürstliche Bezahlung für den Auftrag, weist aber darauf hin, dass es ihn etwas Mühe, Schweiß „und vielleicht ein wenig Blut“ kosten könnte. Er redet vom „Land der Gespenster“. Doch Hutter lässt sich nicht beirren, stürmt frohsinnig seine Wohnung und eilt zu Ellen, erzählt ihr jubelnd von diesem gefährlichen Land, in welches er reisen wird. Ellen bleibt regungslos stehen und wird wieder melancholisch, ahnt vor. [Abb.23]



Abb. 23: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (4)

Daraufhin übergibt Hutter seine Frau in die Obhut seines reichen Freundes, dem Reeder Harding (Georg H. Schnell) und seiner Schwester Annie (Ruth Landshoff). Bereits hier ist es interessant, wie sich das Motiv des Reichtums, des Besitzes, im Film aufzeigen wird. Der äußere Reichtum wird dem inneren Reichtum entgegen gesetzt, an welchem es den einzelnen Charakteren mangeln wird. Harding verkörpert den Reichtum, den Hutter nicht hat – äußerlich und innerlich. Letzterer wird mit dem Geld zu einer Reise gelockt. Selbst wenn er seiner Frau etwas bieten möchte und demnach nach nicht ganz eigennützigem Motiven handelt, so ist es doch die eigene Begrenztheit, welche ihn von seiner Frau psychologisch entfremdet. [Abb.24] Hutter hat sich als Person und seinen Platz in der Welt noch nicht gefunden – er ist ein Kind. Einer gewissen Asexualität kann man sich bei der Betrachtung der Figur auch nicht verschließen. Hervorgehoben sei noch einmal, dass Harding ein Reeder ist, also ein Inhaber eines oder mehrerer Schiffe. In der späteren Handlung wird ein Schiff den Tod in die Stadt Wisborg bringen und auch ihm den eigenen „inneren Reichtum“ nehmen, den er im Gegensatz zu Hutter gar nicht erst suchen brauchte.

Nachdem Hutter das Anwesen seines Freundes verlassen hat, gelangt er in einer weiteren Totalen auf einen ländlichen Hinterhof mit Häusern, einem Brunnen (Quellwasser für die Fruchtbarkeit der Natur) und einem riesigen Baum, welcher einen Schatten auf die Wiese im Vordergrund wirft. Es ist wieder das natürliche Gegenlicht, welches diese Außenaufnahme expressionistisch macht. Hutter nähert sich dem Betrachter vom Hintergrund aus und wirkt daher sehr klein und schwächig, nahezu verloren. Interessant zu beobachten ist zudem, dass sowohl er als auch das Pferd, welchem er sich nähert, sich auf dem belichteten Boden befinden, da der Schatten vom Baum nur den Vordergrund einhüllt und dementsprechend einen Weg vorgibt. [Abb.24] Genau

dieser Weg des Schattens ist es dann, welchem Hutter mit dem Pferd zureitet. Wie ich bereits mit dem „Golem“²⁰ einführte, hatte sich das expressionistische Empfinden gewandelt und drückte sich verstärkt in symbolhaften Betrachtungen aus. Alles wirkt organisch, prächtig und volkstümlich.



Abb. 24: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (5)

An einem späteren Abend, kurz vor den Gipfelspitzen der Karpaten (eingeleitet mit einem Kameraschwenk entlang der Berge), legt Hutter mit seiner Pferdekutsche eine Pause in einem Dorf ein und lässt sich in einem Gasthaus fürstlich bedienen. Er erzählt dem Wirt, dass er zum Schloss von Orlok reisen muss. Daraufhin geraten die abergläubischen Dorfbewohner in einen Schock. In assoziativer Folge werden im Anschluss an die Szene Naturbilder mit Tieren montiert. Zuerst ist eine Hyäne zu sehen, welche sich im Dickicht des Waldes anschleicht und nach rechts schaut. In der nächsten Einstellung nähern sich Pferde unbekümmert von einer Wiese und blicken nach links. Auf einmal werden sie von Panik ergriffen und sie flüchten zum rechten Bildrand hingewendet, dem Horizont entgegen. Es scheint, Franz Marcs Schreckensvisionen erwachen zum Leben.²¹ Diese Einschätzung kommt nicht einmal von ungefähr, wenn man berücksichtigt, dass Murnau zu seinen engen künstlerischen Freunden die expressionistische Gruppe der „Blauen Reiter“ zählte.²² Der Raum scheint getrennt zu sein zwischen Walddickicht und Wiese, aber aufgrund der Blickachse und der Abfolge Aktion-Reaktion assoziieren wir das Geschehen mit einer gegenseitigen kausalen Abhängigkeit. So wird der Überlebenskampf „Fressen oder gefressen werden“ bereits frühzeitig im Zusammenhang mit Hutter in den Raum gestellt.

Diese kurze Einführung wird kurz daraufhin noch einmal ins Bewusstsein getragen. Hutter befindet sich jetzt in seinem Zimmer und blickt aus dem Fenster. In einer Totalen laufen Pferde aus Hutters Blickrichtung auf eine Wiese, im Hintergrund erkennt man die Berge. Die nächste Einstellung zeigt im Close-Up wieder eine Hyäne, welche an der Kamera vorbei in den linken Vordergrund schaut. Als nächstes schrecken alte Damen im Haus zurück, welche eine Blickachse mit der Hyäne teilen. Es wird noch einmal zur Hyäne zurück geschnitten, die weiterhin den Blick wahrt und sich daraufhin

20 Vgl. Kap. 2.1.2, S. 22ff

21 Vgl. Kap. 2, S. 9

22 Audiokommentar. Sunrise 1927

wieder aus dem Bild entfernt. Zuletzt wird noch Hutter gezeigt, wie er weiterhin gebannt aus dem dem Fenster sieht und es nur schließt, weil ihm die Kälte zu schaffen macht. [Abb.25] Wechselwirkende Emotionen werden allein durch die Montage von Bildern dargestellt, ein weiteres expressionistisches Merkmal. Der Traumlogik folgt eine transzendente Telepathie, derer wir uns nicht bewusst sein können.

Am nächsten Morgen vergewissert sich Hutter noch einmal mit einem Blick aus dem Fenster, dass alles in Ordnung ist. Die Pferde, welche am Vorabend aus seiner Richtung in die Ferne schritten, laufen wieder auf ihn zu. Dies verkörpert für Hutter in diesem Moment einmal mehr die irdische Realität. Ganz in expressionistischer Schauspielkunst greift sich Hutter ein Buch über Vampire, nur um es ganz demonstrativ auszulachen und es wieder auf den Boden zu schmeißen. Wie wir seit der ersten Szene mit den Blumen wissen, begreift er die Natur nicht, somit konnte er auch nicht die Hyäne erkennen und schon gar nicht den puren Aberglauben.



Abb. 25: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (6)

Nun beginnt die eigentliche Reise mit dem Aufbruch in die Berge. Diese werden im untersichtigen Anschnitt sehr romantisch mit dem bewährten Gegenlicht eingefangen. Wolken sind im Hintergrund zu erkennen. Ganz im Sinne des Malers Caspar David Friedrich.²³ Es versinnbildlicht den Aufbruch ins Neue, andererseits auch die Erhabenheit der Natur, welcher sich Hutter aussetzen wird. Der Horizont erscheint sehr natürlich, Gegenaufnahmen der Kutsche folgen. Der Schnitt bei den Naturaufnahmen ist sehr ruhig gestaltet – alleine das Entgegenkommen der Kutsche dauert in einer Einstellung ungefähr 20 Sekunden. Nach einem sich androhenden Sonnenuntergang drängt Hutter jedoch seine Kutscher dazu, schneller zu fahren. [Abb.26] Doch bald schon muss er seinen weiteren Weg zu Fuß bestreiten. Symbolisch dafür wird eine Brücke überquert.

²³ Vgl. Kap. 2.2, S. 52, Abb. 47



Abb. 26: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (7)

Nachts schreitet er in einer Totalen an einem Hügel vorbei, auf welchem ein kleines Haus steht, das in keinster Weise plastisch wirkt. Eher erinnert es an eine gemalte Pappkulisse aus „Das Cabinet des Dr. Caligari“. Die Grenze zur irrealen Traumwelt wurde nun überschritten und fortan kann seinem irdischen Streben kein Einhalt mehr geboten werden. Daraufhin erscheint eine Kutsche in einer Art Zeitraffereffekt. Einzelne Bilder wurden aber im Verfahren der „Einzelbildschaltung“ ausgespart, dadurch wirkt das Ganze sehr ruckartig und surreal.²⁴ Ein merkwürdiger Diener des Grafen blickt in einer untersichtigen subjektiven Aufnahme von der Kutsche aus auf Hutter herab. Zum ersten Mal sieht man letzteren nun aufsichtig – das Grauen steht im ins Gesicht geschrieben. Was folgt, ist eine Totale des geisterhaften undurchsichtigen Waldes, durch welche die Kutsche schreitet. Zur Erzielung des Effektes wurden die Tonwerte des Negativs umgekehrt. Nachdem Hutter sein Ziel endlich erreicht hat, befindet er sich plötzlich untersichtig vor dem Tor des halb zerfallenen Schlosses. Während der „Golem“ seine Welt mit dem Öffnen des Stadttores (auch bildlich gesprochen) verließ²⁵, betritt Hutter nun eine neue Welt. Im Innenhof heißt ihn Graf Orlok (Max Schreck) schon willkommen. [Abb.27] In seiner krummen Physiognomie bildet er eine Symbiose mit dem zerfallenen Schloss. Äußerlich wie innerlich hat ein Zerfall stattgefunden.



Abb. 27: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (8)

²⁴ Kracauer [1947] 1984, S. 86

²⁵ Vgl. Kap. 2.1.2, S. 24

Der zweite Akt beginnt mit einem Abendmahl zwischen Hutter und dem Graf. Auffällig im Schloss ab sofort ist der stärkere Schattenwurf durch eine dezente Lichtsetzung im Low Key Stil. Dies ermöglicht realistische Schatteneffekte. Die erste Einstellung ist überdies aus einer schräg versetzten Perspektive total kadriert. Der karge Innenraum bietet nichts als einen Tisch, an dem die beiden sitzen. Es drückt eine absolute Verlorenheit inmitten eines großen Raums aus. Aus der Perspektive heraus wird der Zuschauer als Voyeur in die Szene eingeführt und hat gleichzeitig auch keine große Orientierung über den Raum. Interessanterweise lässt sich der Totalen auch der Schachbrett-artige Boden entnehmen. Die beiden Männer wirken somit wie einzelne Spielfiguren. In der Folge werden halbnaher Einstellungen von beiden Männern montiert. Während Orlok Papiere mit einer verschlüsselten Nachricht liest (dieselbe okkulte Symbolhaftigkeit wie in Knocks erhaltenem Brief²⁶), bedient sich Hutter gierig des Brotes. Er ist vom Anblick des Grafen so fasziniert, dass er sich vor lauter Ablenkung in den Finger schneidet. Interessant dürfte hierbei die Schnittfolge sein: Hutter blickt nach rechts zum Graf, dieser erhebt sein Gesicht hinter den Papieren und schaut ebenfalls nach rechts von Hutter weg (es ist Hutters Subjektive). Sein Blick mustert ihn weiterhin, der Mitternachtsschlag einer Uhr ist zu hören, dann ist die Wanduhr frontal erst sichtbar, woraufhin erst sich Hutter nach links dreht um die Uhr zu sehen, bevor er sich dann schneidet. [Abb.28]



Abb. 28: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (9)

Dies führt den Sinn der vorherigen Totale fort: Orlok ist der einzige von den beiden Spielern, welcher sich in seiner Gegend auskennt und kommt Hutter somit zuvor. Am nächsten Morgen erwacht Hutter nun aus seinem Tiefschlaf und betrachtet sich wieder in einem kleinen Spiegel. Er entdeckt zwei Bisswunden an seinem Hals, welche ihn nicht zu stören scheinen. Nachdem er einem Boten einen an seine Frau adressierten Brief übergeben hat, wird am Abend das Vertragliche für den Hauskauf geregelt. Hutters Medaillon mit einem Abbild seiner Frau fällt ihm aus seinem Beutel unbeabsichtigt vor Orloks Augen. „Einen schönen Hals hat Eure Frau.“, bemerkt der Graf. Kurzent-schlossen willigt er nun ein, Hutters Angebot anzunehmen. Dieser spürt nun erstmals

²⁶ Vgl. Kap. 2.1.3, S. 27f

das sich anbahnende Unheil und blättert dazu später in dem Buch über Vampire, welches er aus seinem Gästezimmer mitgenommen hatte.

Doch kurz darauf schlägt die Uhr wieder Mitternacht und Orlok erscheint. Hutter schreckt auf sein Bett zurück, aber der Graf nähert sich ihm und schreitet durch einen Sarg-förmigen schmalen Türrahmen. Dabei bewegt er sich in der Subjektiven langsam in einer erstarrten Form auf den Zuschauer zu (ähnlich einem Cesare), wodurch sich dieser mit Hutter in dem Moment identifizieren kann. Hier kommt besonders der Einsatz von Schärfentiefe zum Ausdruck um eine Trance-artige Sogwirkung inmitten des ausgelieferten Raums zu manifestieren. Dieser Augenblick mündet nun in einer Parallelmontage, in welcher Ellen in Hardings Haus magisch vom Geschehen angezogen wird und auf dem Balkongeländer in Trance schlafwandelt. Interessant ist, dass der Boden des Balkons dieselbe Schachbrett-Struktur aufweist wie der Boden im Schloss des Grafen, auf welchem er und Hutter die Spielfiguren bildeten. In dieser Verbindung wird nun sogar ganz direkt assoziiert, um wen die beiden Herren tatsächlich spielen. Ellen wird von Harding wieder ins Bett zurück getragen. Nun nähert sich Orloks Schatten dem schlafenden Hutter, woraufhin Ellen auf ihrem Bett flehend ihre Arme ausstreckt und Hutters Namen schreit. Dabei schaut sie ins linke Off, woraufhin Orlok vom Opfer ablässt und ins rechte Off schaut. Dadurch ergibt sich eine gemeinsame Blickachse, obwohl sich beide nicht an verschiedenen Orten meilenweit entfernt befinden. Die assoziative Montage ähnelt jener mit den schreckhaften alten Damen. Es scheint, Ellen und Orlok sind telepathisch miteinander verbunden. Der Chronist vermutet, „daß ihre Seele in dieser Nacht den Ruf des Totenvogels vernommen hat.“ Dieser wendet sich dann von seinem Opfer ab und verlässt den Raum. Auch an dieser Stelle ist es wieder interessant, die Montage zu beobachten. Anstatt sich mit Orloks Dreh zum Türrahmen mitzubewegen, wird in seiner Bewegung umgeschnitten. Dies bewirkt trotz statischer Kamerakompositionen eine dynamische Involviertheit. [Abb.29]



Abb. 29: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (10)

Am nächsten Abend beobachtet Hutter den Graf von seinem Fenster aus dabei, wie dieser mit Erde gefüllte Särge auf einem Wagen mit angespannten Pferden stapelt. In den obersten legt er sich selbst, die Pferde ziehen los. Da das Geschehen aus Hutters Sicht gezeigt wird, ist der Graf zum ersten Mal aus der Vogelperspektive zu sehen. Im Gegenschuss ist Hutter untersichtig kadriert. Einerseits öffnet sich in diesem Moment für Hutter zum ersten Mal ein überschaubarer Blick über seine Situation, in der er sich nun endgültig befindet. Andererseits symbolisiert der Höhenunterschied seine Fallhöhe. Mit einem aus Bettlaken gebastelten Seil schafft er nicht einmal die Flucht aus seinem Zimmer. Er stürzt und fällt in Ohnmacht. Die Fallhöhe ist metaphorisch zu deuten, denn schließlich hat er die Natur bisher immer verleugnet. Jetzt wird er von ihr verschlungen. Der gute Mann ist nun verhindert und wacht in einem örtlichen Hospital auf, während die Särge auf einem Floß nach Warna gebracht werden. [Abb.30]



Abb. 30: *Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens* (11)

Im dritten Akt werden diese Särge dann schließlich von Seeleuten auf die *Empusa*, einem Zweimastschoner, geladen. Aus Neugier wird einer der Särge geöffnet, aus dem Ratten dringen. Dann folgt wieder eine Parallelmontage, in welcher der Zuschauer durch den Chronist erfährt, dass Knock unter dem Bann des Grafen steht und sich nun seit dem Vortag in einer Irrenanstalt, betreut von Dr. Sievers (Gustav Botz), befindet. Er wird von diesem und einem Wachmann dabei beobachtet, wie er Fliegen fängt und verspeist. Nebenbei schreit er in seinem Wahn heraus, dass Blut Leben bedeutet. Prof. Bulwer führt seinen Studenten die Natur vor, u.a. durch eine Venusfliegenfalle, welche (wie der Name schon treffend schildert) ebenfalls Heißhunger auf eine Fliege mitbringt. Der Professor vergleicht dieses Verhalten selbst mit einem Vampir und schreibt der Natur Grausamkeit als eine Eigenschaft zu. Dem Graf kommt somit ebenso der Begriff der Natur zu, welchem sich Hutter von Anfang an verschlossen hat.

In der Folgeszene sitzt Ellen in einer Totalen allein in den Sanddünen eines Strandes, vor dem Meer im Hintergrund. [Abb.31] Laut Chronist wurde sie dort oft gesehen, in ihrer Erwartung, den Geliebten endlich in die Arme nehmen zu können. Eine romantische Stimmung also, verbunden mit einer tiefen Sehnsucht. Wie ein „Mondaufgang am Meer“.²⁷ Zunächst lässt sich feststellen, dass dies eine weitere exemplarische Sze-

²⁷ Vgl. Kap. 2.2, S. 52, Abb. 42

ne ist, welche der Traumlogik unterworfen ist. Ihr Geliebter hat seine Reise, wie wir wissen, mit Pferden begonnen und müsste dementsprechend über einen Landweg eintreffen. Ellen kann nicht davon ausgehen, dass Hutter mit einem Schiff zurückkehren würde. Interessant hierbei ist die Symbolik, welche sich aus einzelnen Einstellungen der Szene herauslesen lässt. Zunächst befinden sich am Strand mehrere Kreuze, die schräg in den Sand gegraben sind. Trotz der natürlichen romantischen Lichtstimmung, wird die vermittelte Aura mit der einsamen Ellen als melancholisches Element sowie den Kreuzen ins Gegenteil verkehrt. Der Ort gleicht einem Friedhof, einer trockenen Wüste - Ellen ist vom Tod umgeben. Das Meer kann einerseits als weibliches Symbol gedeutet werden (Wasser steht für Fruchtbarkeit und Leben), andererseits für das Unterbewusstsein. Denn was in den Tiefen des Meeres verborgen ist und was hinter dem Horizont liegt, ist ungewiss. Die Wellen sind ruhig und nicht stürmisch, was im Gegensatz zu den Todeskreuzen auf etwas Friedvolles hinweist – die Subjektivierung durch Ellen im Bewusstsein. Gleichzeitig stehen die Weiten des Meeres auch für ungebremsste Freiheit. Am Ende des Films wird Ellen ihren Tod durch Graf Orlok finden, welcher mit einem Schiff den Hafen von Wisborg ansteuert. Im Unterbewusstsein spürt sie eine Art telepathische Verbindung mit ihm, welche bereits mit einer beschriebenen Szene eingeführt wurde und sich mit einer noch folgenden fortsetzen wird. Ellens Tod ist also allgegenwärtig und unausweichlich herbeigeführt. Als Element der Natur selbst wird sie vom Meer verkörpert, der reinen Weiblichkeit. In der Weiblichkeit möchte Ellen zugleich Freiheit erlangen. Dies könnte man auf Hutter beziehen, den sie zwar liebt, welcher sie aber zugleich auf eine gewisse Art und Weise mit seinem unreifen Verhalten „einsperrt“. Sie möchte ihn weiterhin lieben, aber ihre Sehnsucht scheint nach einer erfüllteren Liebe zu schreien. Nur im Unterbewusstsein ist diese mit dem Tod verbunden, da Hutter sich in einer realen Welt nicht ändern würde und dieser Liebe somit nie Einhalt geboten werden könnte.

Auf der dramaturgischen, nicht bildlich-assoziativen Ebene, wird diese Szene kausal mit der Handlung verankert. Dazu werden Harding und seine Schwester beim Golfspielen vor ihrem Haus gezeigt. Der bereits angesprochene innere Reichtum, über den Harding verfügt, kommt hier zwar in Form des Golfspiels als Symbol für äußeren Reichtum zum Ausdruck, jedoch ist es der harmonische Umgang mit seiner Schwester, der durch das Spiel herbeigeführt wird. Es ist genau diese Zweisamkeit (es geht mir hierbei um den platonischen zwischenmenschlichen Aspekt), welche sich zur Einsamkeit der Charaktere Orlok, Knock, Ellen und Hutter kontrastiert. Jeder ist seinem eigenen Zugang entsprechend einsam und gleichzeitig manipuliert. Auch Hutter ist es, doch seine Einsamkeit ist ihm unbewusst. Er glaubt, einen richtigen Zugang zur irdischen Welt allein gefunden zu haben. Doch nicht einmal in dieser kommt er zurecht.

Ellen verkörpert in ihrer Melancholie den Drang, einem Ich-Ideal im Über-Ich zu folgen.²⁸ Nach meiner Ausführung ist dies also eine unerfüllbare Liebe. Doch diese kann niemals eintreten, denn die Blumen wurden bereits in der ersten Szene getötet – ihr eigenes Element. Seitdem hat sie nie wieder gelächelt. Wenn Ellen in ihrer Sexualität die Natur - das Leben - verkörpert, dann kann dieses nicht mehr errettet werden.

Annie bekommt den Brief von einem Boten zugestellt, welcher von Hutter einst an Ellen adressiert wurde. Zusammen mit ihrem Bruder läuft sie zum Strand und liest den Brief Ellen vor. [Abb.31] Der Inhalt ist nicht weiter frappierend, ist er doch schon ein paar Tage veraltet und beschreibt er nur Hutters kindliche Faszination über das Schloss und seine zwei Bissnarben am Hals. Doch Ellen ist besorgt, erhebt sich und kehrt dem Strand den Rücken zu.



Abb. 31: *Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens* (12)

Auch dieser Abgang wird mit der darauf folgenden Szene wieder in einen assoziativen Zusammenhang gebracht. Denn Ellen kann nicht wissen, dass Hutter in einem Hospital liegt. Der veraltete Brief hat nun also keine andere Funktion erfüllt als Ellen unterbewusst auf eine Gefahr hinzuweisen und darauf, dass Hutter baldmöglichst daheim ist. In der folgenden Szene hat die allmähliche Genesung Hutters jetzt tatsächlich eingesetzt und er beschließt, das Hospital zu verlassen um schnellstmöglich bei Ellen zu sein. Es folgt eine 30-sekündige Einstellung von der Empusa, welche sich nun auf dem offenen Meer befindet und sich auf die Kamera zubewegt, nur um am Ende ins linke Off zu verschwinden. Trotz statischer Kamera geht eine unheimliche Unruhe durch diese Bewegung auf den Zuschauer ein. Bei Momenten wie diesem ist es für Lotte Eisner der „wirkungsmächtige Eindruck der transversalen Bewegung“²⁹. Daraus resultiert nachfolgend eine mehrteilige Parallelmontage. Während das Schiff unterwegs ist, trottet Hutter mit einem Pferd durch den Wald. Würde man jetzt rational denken, würde man man sich fragen, wo Hutter das Pferd herbekommen hat. Würde es auf die Schnelle noch mitten im Nirgendwo eingekauft? Würde es den netten Bediensteten des Hospitals „entwendet“, mit welchem sie jeden Tag zur Arbeit kommen? Lösen wir uns wieder vom immanenten Fundus, dann steht das Pferd Hutter berechtigt zu.

28 Freud 1917

29 Eisner 1980, S. 101

Zur gleichen Zeit kann sich Knock in seiner Zelle einen Zeitungsartikel vom Wachtmeister stibitzen, in welchem das große Sterben durch eine Pest angekündigt wird, welche von Transsylvanien ausgeht und sich über das Meer ausbreitet. In den anknüpfenden Einstellungen sieht man erst peitschende Wellen, welche durch das Schiff verdrängt werden, dann in einer Untersicht die Segel des Schiffes. Assoziativ wurde Knock bereits durch die Fliege mit der Natur gleichgesetzt.³⁰ Der Übergang von ihm zur Naturgewalt selbst wird durch die Wellen herbeigeführt. In einer Einstellung ist der Graf in der Kajüte zu sehen, welcher dank Doppelbelichtung halb sichtbar kurz von einem erkrankten Matrosen erblickt wird. In kurzer Zeit sterben alle weiteren Besatzungsmitglieder. Der erste Maat schlägt mit einer Axt auf einen Sarg ein und bemerkt die Ratten, welche aus diesem treten. Daraufhin steigt der Graf aus seinem Sarg, was den Maat in Panik versetzt, sodass er über Board springt. Da ein guter Kapitän mit seinem Schiff untergeht, schnürt sich dieser als letzter Überlebender an das Steuerrad. Graf Orlok erscheint untersichtig nahe den Segeln und der Chronist beschließt den Akt: „Das Todesschiff hatte seinen neuen Kapitän.“ [Abb.32]



Abb. 32: *Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens* (13)

Mit dem Beginn des vierten Aktes weist der Chronist nun darauf hin, dass es nur schwer zu beantworten sei, wie Hutter sein Ziel gleichzeitig mit dem Graf erreichen konnte (was in diesem Akt eintritt). Traumlogik sei Dank. Was nun folgt, ist eine weitere assoziative Parallelmontage, welche sich eines Abends abspielt. Etwas untersichtig sieht man nun die Bugspitze des Schiffes zum Horizont ragen. Im Umschnitt steht nun Ellen wieder in Trance auf dem Balkon, sie schaut zum Himmel ins rechte Off. Nun schieben sich Wolken in diesen düsteren Himmel und kündigen somit Schicksal an. Nach einem weiteren Umschnitt auf Ellen nähert sich Hutter an Land seinem Ziel (dem Hinterhof). Dies bewirkt, dass Ellen noch weiter zum Geländer des Balkons schreitet und ihre Arme ausstreckt. Doch anstatt nun wieder zu Hutter zu schneiden, sehen wir wieder die Bugspitze des Schiffes, daraufhin die stürmischen Wellen am Strand, welche vorher im Bewusstsein von Ellen in der Strandszene als Ebbe empfunden wurden. Unterbewusst ist die Impulsivität verankert, welche sich ihr nun in der Erscheinung einer Naturgewalt nähert.

³⁰ Vgl. Kap. 2.1.3, S. 34

Annie wird nun wach und möchte Ellen vom Balkon holen. Diese dreht sich nur um und meint: „Ich muß zu ihm. Er kommt !!!“ Hutters Ankunft, die Ankunft des Schiffes, die Wellen am Strand, die aus Hardings Haus rennende Ellen und der aus seiner Zelle heraus spähende Knock werden parallel montiert. Letzterer freut sich und spürt beim Blick aus dem Zellenfenster, dass der Meister nahe sein muss. Zu letzterem wird auf den Hafen geschritten, auf welchen das Schiff in einer etwa 30-sekündigen Einstellung endgültig zusteuert. Die Länge dieser Einstellung bewirkt einmal mehr eine gewisse Suggestivkraft und wirkt durch ihren Inhalt, das langsame Heranschreiten des Schiffes, fast schon hypnotisch. Auf diesen einen zentralen Moment richtet sich der gesamte Film aus: das Leben in Wisborg vor und nach Orloks Ankunft. [Ab.33]



Abb. 33: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (14)

An Board öffnet sich die Luke zur Kajüte von allein in ruckartiger Verfremdung, dank der „Einzelbildschaltung“. Der Graf schaut voller Freude heraus. Dies symbolisiert in diesem Zusammenhang also das Dämonische, welches aus dem Erdinneren ausbricht – ähnlich einem dämonisierten „Dr. Caligari“, der eine Stadt betritt.³¹ Nachfolgend erwürgt Knock den Wachtmeister, um seiner Zelle zu entkommen. In einer weiteren Parallelmontage durchschreitet der Graf mit seinem Sarg den Torbogen zur Stadt. In seiner Form nimmt dieser ein wenig jene der Sarg-förmigen Tür an, durch welche der Graf einst auf sein Opfer Hutter zuging. Während sich die Ratten an Deck des Schiffs ausbreiten, schafft es Hutter noch vor Orlok bei Ellen zu sein. Dieser bleibt kurz vor deren Haus stehen und blickt in ihre Richtung, woraufhin die beiden im Innenraum sich küssen. Der Graf scheint wieder einmal telepathisch mit dem Pärchen in Verbindung zu stehen. [Abb.34] Nun begibt er sich zu seinem „neuen“ öden Haus, welches wie auch sein Schloss seine eigene innere Ruine darstellt.

³¹ Vgl. Kap. 2.1.1, S.11



Abb. 34: *Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens* (15)

Auf der *Empusa* findet Harding den toten Kapitän zusammen mit dem Logbuch. Es ist jener Aspekt zu erwähnen, auf den ich bereits verwiesen habe und der sich nun bestätigen wird: Harding als möglicher Inhaber dieses Schiffes und somit ungeahnter Überbringer des Todes.³² Wenn man davon ausgeht, dass er ebenso einen Auftrag wie Hutter angenommen hat, spielen sich beide Freunde in dieser Hinsicht unwissend gegenseitig aus.

Mit dem fünften Akt ist das Unheil komplett eingetreten, „das große Sterben in Wisborg“ hat seinen Zenit erreicht. Ein kurzer Kameraschwenk begleitet einen Stadtmen-schen entlang eines Wohnblocks, welcher Todeskreuze an Hauseingängen zeichnet. Diese erinnern jetzt an jene aus der Strand-Szene. Erschöpft beginnt Ellen gegen Hutter's Willen nun in seinem mitgebrachten Buch über Vampire zu lesen. Hierdurch erfährt sie, dass ein Vampir nur aufgehalten werden kann, wenn eine Frau ohne Sünden ihm von ihrem Blut zu trinken gibt bis dass die Sonne aufgeht. Sie deutet Hutter mit dem Zeigefinger auf das benachbarte Haus, in welchem der Graf jetzt wohnt und meint, dass sie es so jeden Abend sehe. Ihre Traumvisionen sind also wahr geworden und sie ist sich dessen bewusst. Doch Hutter schüttelt ängstlich seinen Kopf und scheint ihr ein weiteres Mal nicht zu glauben. In Tränen kehrt sie ihm den Rücken zu, welcher anstatt sie zu trösten, noch einmal aus dem Fenster schaut, zurück schreckt und sich aufs Bett fallen lässt. Einmal mehr kommt zum Vorschein, dass sich Hutter kein bisschen verändert hat und Ellen ihrer Melancholie verfallen muss.

Derweil liegt Annie krank im Bett. Harding kümmert sich liebevoll um seine Schwester, fürchtet jedoch eine Verschlechterung ihres Zustandes und macht sich auf, um Dr. Sievers schnell zu holen. Was nun folgt, ist symbolisch und in der erzählerischen Geschlossenheit im Expressionismus wohl nicht mehr zu überbieten. Eine Kerze, welche auf einem kleinen Tisch vor einem offenen Fenster steht, wird vom Wind ausgeblasen. Um den Effekt noch zu verstärken, wechselt die Bild-Tonung durch einen Schnitt von sepiabraun (Tag) auf blau (Nacht). Somit sind mit einem Schnitt in einer einzigen gleichen Einstellung ein paar Stunden vergangen und ein Lebenslicht - ein „innere Reich-

³² Vgl. Kap. 2.1.3, S. 28

tum“ - ist erloschen. Annie wacht auf und eilt durch die Wohnung. In einem Zwischenschnitt wird Dr. Sievers beim Dösen in seiner Wohnung gezeigt. Annie bricht vor Trauer zusammen. Von der flackernden Kerze bei Tageslicht bis zu Annies Zusammenbruch bei Nacht, in der Vergewisserung, dass ihr Bruder tot ist, hat das bildliche Erzählen gerade mal 20 Sekunden gebraucht, ohne den Tod selbst zu zeigen. Ungefähr genauso lange dauert eine einzelne weitere Einstellung, in welcher Ellen aus dem Fenster mehrere schwarz gekleidete Menschen mit über den Köpfen getragenen Särgen – Orloks Betreten der Stadt Wisborg nicht unähnlich - durch eine lange Gasse wandern sieht.³³ Da Zeit in diesem Film relativ ist und dementsprechend auch die Schnittfrequenz je nach Szene, ist es nicht nur einfache Willkür, sondern mit System. Der Tod als Handlungsakt selbst wirkt in ihrer Erscheinungsform wie ein schneller „operativer Eingriff“. Was nachzieht, das sind die Narben. Und genau so blicken wir mit Ellen in diese ewig lange Gasse. Der Gebrauch von Schärfentiefe weiß gerade in dieser Szene das Ausmaß zu zeichnen. [Abb.35] Lotte Eisner meint hierzu ganz entscheidend:

„Die ‚expressivste Expression‘, wie sie die Expressionisten fordern, ist hier ohne künstliche Mittel erreicht.“³⁴



Abb. 35: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (16)

Ergänzend dazu nenne ich diese Gasse „Ellens Todeswüste“³⁵. Vom grauenvollen Anblick des vergegenwärtigten Massentodes und von Selbstzweifel zernagt, liest Ellen noch einmal jene besagte Stelle im Buch über Vampire, welche dem Unheil Einhalt gebietet. Es scheint keinen Ausweg mehr für sie zu geben. In folgenden Einstellungen wird Knock von den Bürgern durch die Stadt gejagt, da er für den Seuchebringer gehalten wird. In einer subjektiven Einstellung vom Dach aus sieht man aus seiner Perspektive aufsichtig in eine Gasse hinein. Zusammen mit Ellens Blick in die „Todeswüste“ er-

³³ Mit dem Motiv der „Frau am Fenster“ hat sich übrigens ein Höhepunkt der Melancholie ergeben. Vgl. Kap. 2.2, S. 52, Abb. 43

³⁴ Eisner 1980, S. 100

³⁵ Vgl. Kap. 2.1.3, S. 35f

gibt sich eine erweiterte allgegenwärtige Bedrohung, welche aus jeder Perspektive die Stadt zu beobachten scheint.

In einem Zwischenschnitt während Knocks Verfolgung sehen wir Ellen beim Häkeln. Auf einem Stoffteil ergeben sich die Wörter „Ich liebe dich“. Auch wenn es ein sprachlicher Ausdruck ist, der vermittelt wird, so geht dem doch ein ziemlich ausgeklügelter Expressionismus einher, wenn es in einer Stadt, die nur noch dem Tode geweiht ist, dieser einfachen letzten Worte im Leben bedarf – klar und direkt. Wenn derjenige, der gleichzeitig gejagt wird, nicht der Gesuchte ist, sondern der eigene Nachbar. Diesen Umständen entsprechend ist die völlige Seelenhingabe durch Ellen auch in dieser Form Expressionismus in Reinform.

Was nun folgt, ist eine Totale des Meeres im nächtlichen Reigen. In der Mitte des Bildes wird es vom Horizont durchtrennt. [Abb.36] Aus dem Himmel dringt ein kleiner Lichtstrahl auf die reflektierende Wasseroberfläche. Diese Einstellung führt zwei Naturgewalten zusammen, welche in Ellens „telepathischen Visionen“ eine Rolle gespielt haben: der Himmel, dem sie die Hände entgegen streckte und das Meer, das sie in ihrer Weiblichkeit selbst verkörpert und welches gleichzeitig ein Element von Orlok darstellt. Beiden ist das Wasser bekannt - was sie voneinander trennte, war der Horizont. Durch die Überführung auf ein gemeinsames Licht vereinigt sich nachfolgend das Irdische mit dem Nichtirdischen. Dieser kleine Lichtkegel versinnbildlicht einen Fluchort für den Graf. Dieser beobachtet jetzt in den nächsten Einstellungen begierig die schlafende Ellen aus seinem Fenster. Sie spürt dies, schreckt auf, schreitet zum Fenster und sieht noch einmal zum schlafenden Hutter. Sie ist merklich erschöpft von dem ganzen Trubel und befindet sich in einem kurzen Augenblick des Verharrens. Vermutlich sind es in dem Moment viele Gedanken und Widersprüche, welche in ihr schlummern. Einerseits liebt sie Hutter, andererseits ist er ein absoluter Nichtsnutz ohne jegliche Einsicht – jemand, der in einer Verkettung von naiven Entscheidungen, Ereignissen und Zufällen jegliches Unheil für jeden eingebracht hat.

Graf Orlok ist scheinbar nur wegen dem schönen Hals von Ellen in die Stadt gekommen, wenn wir das Ganze assoziativ sehen. Rational betrachtet aber stünde die Frage im Raum, was seine Motivation gewesen war, bevor er überhaupt von Ellen erfahren hat. Sind es auch hier wieder die getöteten Blumen, durch welche Orlok eventuell schon von Anfang an telepathisch mit ihr in Verbindung stand? Sein Schloss hätte er gegen das „neue“ öde Zuhause sonst nicht eintauschen brauchen. Wenn dem aber so wäre, wie konnte Häusermakler Knock noch am gleichen Tag den Brief erhalten? Die Post scheint (wie auch in unserer realen Welt) nicht der schnellste Zulieferer zu sein, wenn die Briefzustellung an Ellen bedacht wird. Zudem steckte im 19. Jahrhundert die Entwicklung von entsprechenden Kurierfahrzeugen noch in den Kinderschu-

hen. Eventuell war dieser Brief aber ja auch gefälscht und eine reine Attrappe, falls Knock schon von Orlok manipuliert gewesen war.

Versuchen wir Orloks Motivation fernab von Kausalität und Zusammenhängen als eine Art Schicksalsfügung zu sehen und dementsprechend vielleicht als einen einfachen Versuch, seiner einsamen Abgeschiedenheit zu entkommen – ob nun mit oder ohne Ellen. Kracauer meint zwar, dass der Graf lediglich Attila als eine „Geißel Gottes“ verkörpert „und nur als solche gleichzusetzen [ist] mit der Pest“, also dem typischen Bild eines Tyrannen entspricht und wie in einem Märchen nur mit Liebe bezwungen werden kann³⁶, doch möchte ich mich nicht in eine schwarzweiß-seherische Festlegung von Gut und Böse erschöpfen, sondern eher ureigenste menschliche Komplexität in den Raum stellen. Ob die Rattenplage nun als Symbol auf den Graf verweist oder der Graf als Symbol auf die Ratten, unterbleibt einer rein spekulativen subjektiven Betrachtung. Gerade aus dem Nichtvorhandensein von Kausalität ergründet sich eben dieser Film und verweist somit, wie Herr Kracauer richtig angeführt hat, auf den Märchencharakter. Der Kreis schließt sich im Ursprung des Unergründbaren und kann somit je nach subjektivem Zugang den eigenen Erwartungen und Gedanken Tribut zollen.

Ellen entschließt sich nun, voller Inbrunst, die Fenster aufzureißen. Dem Graf wird zu verstehen gegeben, dass ihm Einlass ins Haus gewährt wird. Dieser erscheint ihr daher mittels einer weiteren ruckartigen „Einzelbildschaltung“ gleich direkt hinter seiner sich öffnenden Haustür. Von Furcht und Schicksal besessen, weckt Ellen ihren Mann und täuscht ein Unwohlsein vor. Sie verlangt nach Prof. Bulwer, woraufhin sich Hutter aufmacht, um ihn zu holen. Ängstlich, aber entschlossen, übergibt sie sich nun ihrem Schicksal, aus Liebe zu Hutter und gleichzeitig um dem Leiden ein Ende zu bereiten. Orloks Schatten nähert sich dem Zimmer von Ellen und greift nach ihrem Herz. Dies ist in diesem Zusammenhang symbolisch zu verstehen – einerseits will er einen Teil ihrer Liebe und Zuneigung, andererseits nimmt er ihr gleichzeitig das Leben. Während der Graf Ellen fest umschlungen hat, fängt ein Hahn (Symbol der Natur selbst) an, den Morgen herbei zu beschwören und die Sonne geht auf. Orlok wird vom Licht zum Fenster gezogen und verbrennt bzw. löst sich durch eine Doppelbelichtung auf. [Abb.36] Telepathisch mit ihm verbunden, spürt Knock, wieder gefesselt in einer Ecke der Zelle sitzend, das Sterben seines Meisters. Sein Kopf wird nun schwer und senkt sich mit geschlossenen Augen. Ob es reine Trauer oder ein gleichzeitiges Sterben symbolisiert, bleibt offen. Ebenso die Frage des Zuschauers, ob dieser Empathie für eine Figur wie Orlok als vermenschlichtes Wesen empfinden kann, ähnlich wie für einen Golem.³⁷

36 Kracauer [1947] 1984, S. 86

37 Vgl. Kap. 2.1.2, S. 24

Ellen erlangt ein letztes Mal ihr Bewusstsein, richtet sich mit halb ausgestreckten Armen im Bett auf und ruft nach Hutter. Dieser erscheint nun endlich mit Prof. Bulwer, doch diesmal ist es zu spät und der Graf kam ihm zuvor. Ellen stirbt in seinen Händen. Eine Halbtotale kommt dem Prinzip einer inneren Montage/Staffelung nach: im Hintergrund das tödliche Schicksal, im Mittelgrund die Natur in Form der Wildgewächs-Ornamente an den Wänden und im rechten Vordergrund Bulwer als warnende prophezeiende Instanz vom Beginn des Films.³⁸ Dies ist ein letzter Verweis auf die getöteten Blumen, welche sich wie eine Art roter Faden durch den gesamten Film gezogen haben. Das herbeigeführte Ende war unausweichlich. Die Natur ist mit Grausamkeit erfüllt, darauf hatte Bulwer hingewiesen.³⁹ Aber zu ihr gehört auch das Sterben.

Während der Zuschauer durch die räumliche Staffelung nicht mehr direkt im Zimmer des Pärchens ist und durch dieses nur von fern rein späht, dreht sich Bulwer traurig zum Zuschauer hin, nimmt seine Brille ab, erkennt uns als Zuschauer und bewegt sich direkt vor den Eingang zum Zimmer, um unseren Sichtblick auf das Unheil somit zu versperren. [Abb.36] Er sieht uns dabei direkt in die Augen und wir werden somit als Voyeure entlarvt, die ebenso von Anfang an wussten, was passieren würde. Aber wir haben nur zugesehen und konnten ebenso wie er nicht einschreiten. Damit wird zum Schluss also noch eine sehr persönliche Intimität zwischen Film und Zuschauer ausgedrückt. In der Wirkung verhält es sich ungefähr so wie das Ende von „Das Cabinet des Dr. Caligari“, in welchem wir selbst, wie auch Franzis, auf Irrwege geleitet wurden.⁴⁰ In einer letzten Einstellung werden untersichtlich noch die zerfallenen Ruinen des Schlosses auf einem Berg gezeigt. Sie weisen die Mystik eines verlassenen Tempels auf – ein Relikt aus der Vergangenheit.⁴¹ Kaltes Gestein. Eine unerfüllbare Liebe ist dem Leben entwichen.



Abb. 36: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (17)

38 Vgl. Kap. 2.1.3, S. 27

39 Vgl. Kap. 2.1.3, S. 34

40 Vgl. Kap. 2.1.1, S. 17f

41 Vgl. Kap. 2.2, S. 52, Abb. 51

2.1.4 Expressionistische Relevanz

Mit dem deutschen Expressionismus wurde in der internationalen Filmwelt eine erste Tür zum transzendenten Filmerlebnis geöffnet, hinter welcher sich zahlreiche Einflüsse befinden sollten, die sogar heute noch in der Welt des Kunstfilms erhalten und teilweise weiterentwickelt wurden. Wie bereits herausgestellt, bedeutete Expressionismus niemals nur das, was gezeigt wurde. Denn das Visuelle war dazu auserkoren, seinem eigenen Rhythmus zu folgen und nicht nur das Erzählte, das Rationale selbst, zu visualisieren. Aufgrund der Komplexität der menschlichen Seele ging es beim Betrachten einher, seinen eigenen Gedankenwelten und Vorstellungen vom Leben zu folgen und sich mit ihnen zu beschäftigen. Darauf konnte man sich einlassen, musste es aber auch nicht. Doch mir schien es interessant, mögliche transzendente Inhalte zu entschlüsseln fernab eines von Kracauer beschriebenen Kollektivcharakters.

Obwohl heutzutage von einigen Menschen angenommen wird, dass es im Expressionismus nur „Verbrecherfiguren“ wie in „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (1920), „Nosferatu – Symphonie des Grauens“ (1922) oder auch „Dr. Mabuse, der Spieler“ (1922) von Fritz Lang gab⁴², kann dies mit einem klassischen Gegenbeispiel widerlegt werden, welches uns Friedrich Wilhelm Murnau im Jahr 1924 schenken sollte: „Der letzte Mann“. Er wird zwar oft dem Kammerspielfilm zugeschrieben, doch kann man ihn aufgrund eingesetzter Stilmittel auch als expressionistisch werten.

In diesem Film geht es um einen alternden Hotelportier (Emil Jannings), welcher sich mit seinem Dienst einen angesehenen sozialen Status erkämpft hat. Nachdem er aufgrund seines zu hohen Alters vom Dienst suspendiert und stattdessen zum Toilettenmann im Hotel degradiert wird, zerfällt seine Welt in Scherben. Er führt nun ein doppeltes Leben und spielt nachts mit der alten Uniform der Familie, Freunden und Nachbarn sein altes Leben vor um es zu wahren und geht tagsüber seiner neuen Arbeit nach. Bald fällt der Schwindel auf und die sozialen Kontakte entfernen sich, inklusive seiner eigenen Familie. Er wird in der Öffentlichkeit nur noch als Witzfigur wahrgenommen und verhöhnt. Der Film verfährt ähnlich radikal wie „Nosferatu – Symphonie des Grauens“, d.h. ein bitteres Ende ist von Beginn an unausweichlich. Es ist nicht mehr die mit einem Märchencharakter gepaarte Erzählung, welche uns das Seelenleben eines Menschen offenlegt, sondern jene, wie wir sie in unserem gesellschaftlichen Leben oft finden. Murnaus Filme zeichnen sich desöfteren dadurch aus, dass sie unsere intimsten Empfindungen im Mikrokosmos entgegen den sozialen Empfindungen im Makrokosmos transzendent machen. Oft gingen Themen einher, welche ein Zeitalter vor

⁴² Schließlich resultierten daraus stilistisch auch zwei bestimmte amerikanische Film-Genres der 1930er: Film Noir und Horror. Vgl. Kap. 3, S. 106

der Industrialisierung und eines nach ihr miteinander in Bezug setzten. Besonders sein amerikanisches Spätwerk sollte davon profitieren.⁴³

Der Expressionismus war also nicht zwingend dafür eingesetzt, das Dämonisierte hinauf zu beschwören, sondern eher um seelische Fragen aufzuwerfen. Fragen ohne Antworten, denn diese müssen wir in uns selbst finden. Fritz Lang, welcher im Jahr 1927 seinen als letzten expressionistisch geltenden Film - „Metropolis“ - heraus brachte, bemerkte in einem Interview mit dem amerikanischen Regisseur William Friedkin über seine Filme mit „Verbrechern“:

„If you put a finger on an evil that still exists...It's it...You're not a politician, you can't change it.“⁴⁴

Kunst kann vorführen und fragen, schafft aus sich selbst heraus aber keine Antworten. Ebenso unterliegt es dem Rezipienten selbst, ein Filmwerk zu betrachten. Ebenso kann sie sich weiterentwickeln. Dem Expressionismus folgend gab es in den 20ern noch den sogenannten Impressionismus, welcher ebenfalls stark von einer gleichnamigen Malerei aus dem 19. Jahrhundert beeinflusst wurde und aus Frankreich kam. Auch hier verzichtete man desöfteren auf eine rationale Kausalität und hielt mehr an den Sinneseindrücken fest, welche sich vor dem inneren menschlichen Auge abspielten. Ähnlich dem Expressionismus ging es hierbei um seelische Zustände, welche sich jedoch durch das geistig Gesehene von dem geistig Ausgedrückten unterschieden. Natureindrücke wurden wie in der Malerei gerne skizzenhaft festgehalten, was sich vor allem durch die Montagetechnik stilistisch umsetzen ließ um somit dem Gefühl des geistigen Erlebens nachzukommen. Dazu zählen u.a. schnelle Schnittfrequenzen (oft nur wenige Bilder lang), unkonventionelle Einstellungswechsel, Zeitraffer, gesetzte Unschärfen, diffuses Licht und Doppelbelichtung. Ein klassischer Vertreter des Impressionismus war Abel Gance mit „La Roue“ (1923) und „Napoleon“ (1927).⁴⁵ [Abb.37] Diese visuellen linear-narrativ verfremdenden Elemente waren es u.a., die neue Wege in der Kunstfilmwelt aufzeigen sollten. Assoziatives Erzählen war, wie ich ausgeführt habe, im deutschen Expressionismus bereits von enormer Präsenz. Es sollte sich fortsetzen.



Abb. 37: Abel Gance : La Roue & Napoleon

43 Vgl. Kap. 2.2.1f, ab S. 53

44 Filminterview. Fritz Lang Interviewed by William Friedkin 1975

45 Filmdokumentation. Die Geschichte des Kinos 2011

Wenn wir unseren Blick noch einmal kurz auf Murnaus „Der letzte Mann“ von 1924 zurück werfen, so sind hier insbesondere Weiterentwicklungen seines visuellen Erzählens zu benennen. Während in „Nosferatu – Symphonie des Grauens“ der größte Teil noch aus statischen Kamerakompositionen bestand – welche dennoch von suggestiver Kraft erfüllt waren – führte Murnau zwei Jahre später die entfesselte Kamera (heute nicht mehr ein, mit welcher es ihm gelang, die ständige Stadtdynamik einzufangen. Für den Hotelportier sind es oft die subjektiven Aufnahmen, welche für ihn ein Alptraumszenario herauf beschwören. Durch seine Augen betrachten wir als Zuschauer seine Umwelt – ein wichtiges Merkmal, welches in unserer heutigen Filmwelt fest verankert ist. In einer wichtigen Filmszene wird dieses Stilmittel mit anderen verbunden. Nachdem der Schwindel des alten Mannes bei einer Nachbarin aufgefliegen ist, verbreitet sie diese Nachricht in der kompletten Nachbarschaft. Der Mann, überzeugt davon, dass es sich nicht herum sprechen würde, schlüpft wieder in seine Uniform und spaziert so durch eine Gasse in der Nachbarschaft. Dabei wird er von allen ausgelacht, während sich die Kamera mit ihm durch die enge Gasse mitbewegt. Als Zuschauer spürt man unmittelbar die Enge, in welche er jetzt des Lebens verwiesen wird. Dabei eilt ihm in expressionistischer Murnau-Tradition sein Schatten voraus, in welchem er fortan wandern muss. Der schwarze Schatten war nun nicht mehr nur ein Symbol der Bedrohung. Es zeichnet sich eine Methodik der Einsamkeit ab, welche später u.a. auch im französischen poetischen Realismus Verwendung finden sollte.⁴⁶ Der alte Mann ist durch die ihm entgegen geworfene menschliche Kälte wie erstarrt und bewegt sich steif wie eine „Traumfigur“ à la Cesare oder Graf Orlok. Zusätzlich sieht er mehrere lachende Gesichter in verschiedenen Ebenen überlagert, was durch eine Mehrfachbelichtung realisiert werden konnte. [Abb.38]



Abb. 38: *Der letzte Mann*

Dem weiter entwickelten visuellen Erzählen in „Der letzte Mann“ folgte aber auch eine narrative Komponente: das Weglassen von Zwischentiteln, welche Murnau in seinen früheren Filmen gerne noch öfters einsetzte. Bis auf eine einzige Zwischentitel-Tafel, welche kurz vor Ende des Films folgt, kommt der gesamte Film nur mit stimmungsvollen Bildern aus. Die besagte Stelle erfolgt, als der alte Mann bereits völlig vom Leben

⁴⁶ „Der Hafen im Nebel“ (1938) steht klassisch für das Verlorensein inmitten einer nächtlichen Stadt. Vgl. Kap. 3, S.106

niedergezwungen wurde und kein Zuhause mehr hat. In einer Texttafel wird zu verstehen gegeben, dass den armen Mann in einer realen Welt nichts anderes mehr als der Tod erwarten könnte. Doch anstatt ihn als einen Penner auf der Straße sterben zu lassen, weist Murnau – nicht ganz unironisch – daraufhin, dass der „Autor“ Mitleid mit diesem Mann hat und ihm darum ein glücklicheres Ende schenkt. Nun folgt eine letzte Sequenz, in welcher ganz zufällig ein reicher Hotelgast auf der Toilette dem Tod geweiht ist und dem alten Mann im Sterben sein komplettes Vermögen vererbt. Dieser ist wieder hoch angesehen. Dieses Motiv - das Eingreifen des Regisseurs in die Handlung und somit das Vorführen eines Films – sollte später in der Filmgeschichte noch öfters vorkommen. Michael Haneke machte dies in seinen beiden „Funny Games“ Filmen (1997 & 2007) ganz direkt, indem er den beiden Antagonisten – bildlich gesprochen – eine Fernbedienung in die Hände drückt, mit welcher der Film, den wir Zuschauer bis dahin gesehen haben, zu einer entscheidenden Stelle zurückgespult wird und von da an einen anderen Handlungsverlauf einnimmt. Während „Der letzte Mann“ ins Gute verkehrt wird, ist es bei „Funny Games“ das Schlechte, was für die Antagonisten als solches aber das Gute wieder spiegelt. Filme können uns so sehr direkt bewusst machen, was Suggestivkraft eigentlich bedeutet. Sie kann uns wie beim „letzten Mann“ innere Zufriedenheit geben, wenn es ein Happy End ist, das wir uns wünschen. Oder sie vernichten wie in „Funny Games“. „Der letzte Mann“ erschien übrigens in den USA aufgrund des Happy Ends mit dem Titel „The Last Laugh“, hatte einen kommerziellen Erfolg und wurde Murnaus Eintrittskarte nach Hollywood.⁴⁷ Es scheint so, als habe er gewusst, was man braucht, um dorthin zu kommen.⁴⁸

Im gleichen Jahr wie „Der letzte Mann“ erschien in den USA „Der Dieb von Bagdad“ (1924) von Raoul Walsh, welcher durch seine Überlänge mit über zwei Stunden, seine Spezialeffekte, seine Märchengeschichte und seinem Happy End einen frühen typischen romantischen Hollywood-Stil in das Bewusstsein der Menschen spielen sollte. Ebenso gab es erste epische Western zu sehen wie z.B. „Das eiserne Pferd“ (1924) von John Ford. Aber auch Komödien zählten zu den Grundpfeilern von Hollywood, da der visuelle Witz seit Beginn an mit Zuspruch fand.⁴⁹ Dies hatte sich bereits in den einfachen narrativen Inhalten eines Méliès vermittelt.⁵⁰ So zählen zu den beliebten Vertretern, welche in den 20ern anfangen sich zu etablieren: Charlie Chaplin, Buster Keaton und Laurel & Hardy.

Während die Hollywood-Maschinerie so langsam aufkeimte, wurden auch die deutschen expressionistischen Filme immer aufwändiger und kostspieliger. Hatte Fritz Lang

47 Filmdokumentation. Die Sprache der Schatten 2007

48 Vgl. Kap. 2.2.1 „Sunrise“, ab S. 53

49 Filmdokumentation. Die Geschichte des Kinos 2011

50 Vgl. Kap. 2, S. 4f

im Jahr 1924 mit dem Zweiteiler-Epos „Die Nibelungen“ bereits das expressionistische Ausstattungsbild erweitert, so sollte drei Jahre später mit „Metropolis“ (1927) der teuerste deutsche Film aller Zeiten folgen. Bei fünf Millionen Reichsmark Ausgaben hatte er nur 75.000 Reichsmark eingespielt und galt somit als einer der Kassenflops in der Filmgeschichte, der erst später auf Publikumsiebe stieß. Zudem sollte mit 36.000 Komparsen, 200.000 Kostümen und 500 bis 600 Wolkenkratzern à 70 Etagen der bis dahin größte Aufwand erzielt werden.⁵¹

Nachdem 1920 der erste expressionistische Film mit „Das Cabinet des Dr. Caligari“ erschien, ist es beachtlich, welche Entwicklung Filmkunst in nur sieben Jahren angenommen hatte. Wirkte anfangs noch alles sehr niedlich zweidimensional aufgemalt, so fällt bei „Metropolis“ vor allem die ungeheure Plastizität heraus. Es wurde bereits viel mit Modelltrick gearbeitet, jedoch kamen auch weiterhin handgemalte Kulissen zum Einsatz, teilweise bei Lichtreflexionen animiert. So kamen beim beleuchteten Babelturm bei Nacht z.B. mehr als 1000 gezeichnete Einzelbilder zum Einsatz. [Abb.39] Weitere Technologien wie das Schufftan-Verfahren (Spiegelprojektionen) und die - meiner Meinung nach sehr reizvolle - Mehrfachbelichtung sollten das expressionistische Kon-



Abb. 39: Metropolis

zept vervollständigen.⁵² Während im gleichen Jahr mit „Der Jazzsänger“ (1927) der erste HollywoodTonfilm heraus kam, lenkt „Metropolis“ neben der visuellen Komponente auch noch mit der Musik entgegen. Denn anders als bei vielen Stummfilmen zuvor, übernahm sie nicht mehr nur die Rolle einer reinen Bilduntermalung, sondern die einer dramaturgischen Funktion. Sie ist ein eigener Charakter geworden. Der audiovisuelle Rausch der Transzendenz hatte sich abgezeichnet. „Metropolis“ war der letzte expressionistische Film und wurde von der Neuen Sachlichkeit abgelöst.⁵³ Das Ende einer elitären Kunst. Aber ihre Seele lebte weiter.

51 Filmdokumentation. Die Reise nach Metropolis 2010

52 Filmdokumentation. Der Fall Metropolis 2003

53 Ebd.

2.2 Romantik

Nachdem der expressionistische Film mit „Metropolis“ (1927) sein aufwändigstes und teuerstes Projekt fand, war es zeitgleich das letzte. Es lässt sich vermuten, dass man diesen Kunststil nach den leeren Kinokassen offiziell als tot ansah. Die Ufa als größter deutscher Verleih war zu dieser Zeit vom finanziellen Bankrott bedroht.⁵⁴ Da ist es anzunehmen, dass die Experimentierfreudigkeit zurück gefahren wurde. Ein anderer Beweggrund ließe sich eventuell aufgrund des sich anbahnenden Tonfilms aus Hollywood herleiten. Expressionismus lebt von dem Dargestellten, dem Unterbewussten und der Überzeichnung eines Gefühls. Mit der Sprache kam dem Schauspieler nun eine ganz andere Qualität und Bedeutung zu. Audiovisualität war nun nicht mehr nur ein „Notmittel“ um eine Geschichte zu erzählen, man konnte Zwischentitel mit Dialogen ersetzen und dementsprechend Dramaturgien ausweiten. Es ist bekannt, dass sich viele Schauspieler jedoch lange Zeit weigerten zum Tonfilm über zu kehren.⁵⁵ Denn das Schauspiel alter Tage lebte von Mimik und Gestik allein, Sprache würde dieses Gefühl verfälschen. Gestik erschien zwar manchmal etwas zu theatralisch in ihrer Form, aber es funktionierte und man verstand die vermittelten Gefühle. Warum also Sprache? Charlie Chaplin schaffte es sogar bis 1940 mit seinem ersten kompletten Tonfilm „Der große Diktator“ seinen Prinzipien zu folgen. Aber auch in diesem Film wurde nicht zwingend viel geredet, er lebt vor allem von den Bildern. Wenn etwa der „Protagonist“ (eigentlich ein Antagonist, aber in der Darstellung sehr protagonistisch) in einer bekannten Szene mit der Weltkugel wie ein Kind mit dem Ballon spielt, dann zeugt dies von expressionistischer Filmkunst, Poesie und Symbolismus in einem.

Mit der Neuen Sachlichkeit versuchte man in Deutschland dagegen realere und direktere sozialkritischere Wege zu bestreiten und stellte vor allem die Schauspielkunst an sich mehr in den Vordergrund. Die Kunstform Film verkam wieder etwas mehr zum inszenierten Theater. Der Inhalt war nicht mehr zwingend transzendent – eher profan – er wurde offen zur Schau gestellt. Ein bekanntes Beispiel für diese Art von neuer Unterhaltung ist „Der blaue Engel“ (1930) von Josef von Sternberg, der Marlene Dietrich weltbekannt machte. Als einen Reaktionär hinsichtlich audiovisueller Erzählung mit vordergrundiger Schauspielkunst könnte man eventuell den Dänen Carl Theodor Dreyer entgegen stellen, welcher im Jahr 1928 „Die Passion der Jungfrau von Orléans“ inszenierte. Die Hauptdarstellerin Maria Falconetti spielt intensiv ohne Make-Up mit einem von Tränen überströmten Gesicht. Sie verkörpert eine Seele – klar und rein. Es ist

54 Audiokommentar. City Girl 1930

55 Filmdokumentation. The Dawn of Sound 2007

schwierig sich vorzustellen, wie das Ganze mit Ton wirken würde. Laut Mark Cousins wehrte Dreyer sich mit allerlei spirituellem Zugang zum Filmgeschehen gegen das marktschreierische Mainstream-Kino. Er verwendete auch keine Hollywoodkulissen, sondern oft natürliches weiches Licht um einen Schauspieler hervorzuheben.⁵⁶ Schauspieler als solche sind gewiss einer der wichtigen Bestandteile eines Films. Dennoch können sie ebenso Teil einer Transzendenz werden, welche von Kinoleinwand auf uns Zuschauer übergeht. Damit meine ich nicht ein religiös vermitteltes Gefühl, sondern ein seelisches – ein spirituelles.

Dieses geht einher, wenn Gefühle Gefühle sind, weil sie nicht gespielt sind, sondern passieren. Der transzendente Kodex muss im Unterbewusstsein selbst liegen und nicht im rationalen Ich. Wenn es um direkte Gefühle geht, wie sie passieren, dann kann man diese Art der Stilistik auch der Romantik zuschreiben. Während der expressionistische Filmstil heute klar einer Epoche zugeordnet wird, gibt es so etwas für eine Art romantischen Filmstil an sich nicht. Schwierig gestaltet sich auch die Definition eines romantischen Films, da unter Romantik heutzutage etwas ganz Anderes verstanden wird, nämlich ein kitschiger Hollywood-Romanzenfilm für einen verregneten Sonntagnachmittag. Doch das, was ich unter Romantik verstehe, ist eher ein von der gleichnamigen malerischen Kunstepoche beeinflusster Stil, welcher sich an Natur und Landschaften orientiert und menschliche Seelen transzendent im Raum verweilen lässt.

Die Romantik als solche bezeichnet nämlich zunächst eine kulturhistorische Epoche, die sich vom späten 18. bis ins 19. Jahrhundert hinein ereignet hat. Sie umfasst die Künste Literatur, Musik und Malerei und zeichnete sich zwischen dem Realismus und dem Neoklassizismus ab. In ihren einzelnen Ausprägungen charakteristisch oft ähnlich, soll es mir aber um die Malerei allein gehen. Romantische Malerei verkörperte zunächst oft die Freiheit – sowohl die körperliche, als auch die gedankliche, sowie die seelische.⁵⁷ Freiheit ist immer ein relativer Begriff. Denn frei sein heißt auch, sich frei zu bewegen, sich frei zu denken. Uneingeschränkte Bewegungsfreiheit steht uns aber nicht immer zu. Es gibt Gebiete, aus denen wir verdrängt werden. Sei es z.B. ein Wald, in welchem wir heimlich zelten möchten. Werden wir erwischt, so werden wir vertrieben. Der Wald gehört dann in den meisten Fällen einer Gemeinde. Wer entscheidet aber darüber, ob dieser Wald jemandem zu gehören hat? Ist die Natur als solche nicht frei für jedes Lebewesen? Genau die gleiche Problematik ergibt sich oft mit dem Denken. Man muss es nicht mal auf die soziale Gesellschaft beziehen, sondern kann es einzig und für sich selbst hinterfragen. Das eigene Denken. Sind wir selbst frei in unserem Denken oder beschränken wir uns selbst mit dem Denken zu denken was wir den-

56 Filmdokumentation. Die Geschichte des Kinos 2011

57 Kleiner 2009, S. 339f

ken? So abstrakt diese Frage erscheinen mag, wenn wir uns in unserem Denken selbst beschränken, laufen wir Gefahr, an uns selbst zu scheitern. Denken geht nicht dem Tun einher, das muss man unterscheiden. Wenn wir also politisch frei sind, dann sind wir vielleicht trotzdem nicht von uns selbst aus frei. Unsere eigene Freiheit müssen wir erlernen, uns selbst bestimmen.

Wenn wir uns jetzt mit den Romantikern vergleichen, so dachten sie ebenso, dass Freiheit eher ein Begriff der Vorstellung von Freiheit war und keine rationale Freiheit an sich bezeichnete. Das Immanente kann demnach keine Vorstellung der Vorstellung selbst sein, sondern muss direkt aus ihr heraus geschehen.⁵⁸ Objektive Freiheit, welche jene umschließt, die uns Lebewesen in einen gemeinsamen Kollektiv des Über-Ichs verfrachtet, macht uns an sich nicht frei, wenn es die subjektive Freiheit ist, die wir anstreben. In der Romantik kam es dazu, dass man sich von der brutalen Vulgarität und Perversion im Mittelalter oft spirituell angezogen fühlte, da es freie Assoziationen mit dem Fantastischen, Ungezwungen und Morbiden mit sich zog. Schmerz und Angst führten die intimsten Berührungen mit den eigenen Gefühlen herbei. Jene, die im Unterbewusstsein liegen.⁵⁹ Das Groteske, das „Verbotene“, das Erotische, das Weltliche, das Schöne wie das Hässliche. Es bedarf also wie herausgestellt einer reinen Subjektivierung von Freiheit im Geiste, also eines assoziierten Bildes in einer immanenten Welt, ohne diese „im Schlechten“ zu ersticken. Ferner, eine gedachte Welt muss nicht eine gelebte sein – sie ist uns selbst frei. Das ist Romantik. Und um genau diese Gefühle auszudrücken, bemächtigten sich die Maler dieser Epoche in ihrer Vorstellung oft der Landschaften, da sie ein idealisiertes Spiegelbild von Seelen sind, die mit dieser natürlichen reinen Welt verbunden sind.⁶⁰ Wie herausgestellt ist diese natürliche Welt also rein und sie gehört nicht dem einen, sie gehört jedem. Wir sind Teil dieser Welt wie sie Teil von uns ist. Dementsprechend müssen wir von der Natur lesen.

Einer dieser Landschaftsmaler war der Deutsche Caspar David Friedrich (1774-1840), welcher in der Natur sowohl aus dem „Schönen“ als auch aus dem „Hässlichen“ schöpfte. Leben und Tod verkörperten für ihn die Natur und als solche ist jegliches Empfinden rein. Ebenso jenes, das man rational nicht spürt.⁶¹ Die Kraft, aus der das Leben schöpft, liegt sprichwörtlich in der Ruhe. Und wo findet man Ruhe? In der unberührten Natur – dem transzendenten Menschen selbst. Der Kreis schließt sich, wenn ich sage: transzendentes Schauspiel ist der unterbewusste Zugang zur eigenen Natur.

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 361

61 Ebd., S. 345f



Abb. 40: C. D. Friedrich : Der Wanderer über dem Nebelmeer (1818)



Abb. 41: C. D. Friedrich : Schwäne im Schilf (1820)



Abb. 42: C. D. Friedrich : Mondaufgang am Meer (1821)



Abb. 43: C. D. Friedrich : Frau am Fenster (1822)



Abb. 44: C. D. Friedrich : Der Mittag (1822)



Abb. 45: C. D. Friedrich : Der einsame Baum (1822)



Abb. 46: C. D. Friedrich : Felsenschlucht (1822/23)



Abb. 47: C. D. Friedrich : Der Morgen im Gebirge (1822/23)



Abb. 48: C. D. Friedrich : Mann und Frau den Mond betrachtend (1824)



Abb. 49: C. D. Friedrich : Felsenriff am Meeresstrand (1824)



Abb. 50: C. D. Friedrich : Meeresküste bei Mondschein (1830)



Abb. 51: C. D. Friedrich : Juno-tempel in Agrigent (1830)

2.2.1 Sunrise

Nachdem Friedrich Wilhelm Murnau mit „Der letzte Mann“ (1924) in den USA auf einen großen Zuspruch gestoßen war, stellte er noch die beiden Filme „Tartüff“ (1926) und „Faust – eine deutsche Volkssage“ (1926) fertig, bevor er ein Angebot von dem amerikanischen Filmproduzent William Fox annahm und nach Hollywood reiste. Der Annahme ging der entschiedene Vorteil zugrunde, dass Murnau bei seinem ersten amerikanischen Film komplette künstlerische Freiheit haben sollte. Ein anderer Grund ins Ausland zu gehen war, dass der Filmproduzent Erich Pommer ab 1926 aufgrund der finanziellen Unsummen von „Metropolis“ nicht mehr von der Ufa beschäftigt wurde und selbst für kurze Zeit in die USA reiste. Damals galt Deutschland aufgrund der expressionistischen Filmkunst als einer der Vorreiter der internationalen Filmindustrie. Die Amerikaner liebten „Metropolis“ sowie „Der letzte Mann“ und wollten alles, was einen Trend setzt, selbst für sich beanspruchen. Daher wurden damals viele deutsche Filmleute in die USA gelockt.⁶²

Der Film „Sunrise“ (1927) basiert auf dem Buch „Die Reise nach Tilsit“ von Hermann Sudermanns. Das Drehbuch stammt von Carl Mayer, welcher bereits für „Das Cabinet des Dr. Caligari“ und „Der letzte Mann“ schrieb. Erzählt wird, in vereinfachstem Sinne, die melodramatische Geschichte der Beziehung zwischen einem Bauern und seiner Frau, welche durch das Auswirken einer Affäre mit einer Stadtfrau auf die Probe gestellt wird. Was zunächst trivial klingen mag, entpuppt sich in ihrer Inszenierung als eine der wohl ehrlichsten und menschlichsten Beschreibungen emotionalen Lebens, die je auf Zelluloid gebannt wurden. Daher muss die Geschichte nicht erlebt, sondern gefühlt werden. Darauf werde ich ein wenig eingehen. Es lässt sich an dieser Stelle noch anmerken, dass Murnau (wie auch bei seinen späteren Filmen) bewusst auf den Einsatz von Sprache verzichtete und sich generell dem Tonfilm komplett verweigerte. Es lässt sich auch vorwegnehmen, dass Murnau bei diesem Film mit einer teilweise sehr stilisierten Filmästhetik arbeitete, teilweise noch expressionistisch, aber diesmal mit einem Großteil an Romantik verbunden, welche bereits vorher ein Teil seines Stils gewesen ist.⁶³

Das Erste, was der Zuschauer nach einem Vorspann zu Gesicht bekommt, ist eine Texttafel mit folgendem Inhalt: „This song of the Man and his Wife is of no place and every place; you might hear it anywhere, at any time.“ Damit werden dem Zuschauer gleich drei Eigenheiten entgegen gestellt: Dies ist die direkteste gemachte Aussage im ganzen Film, einer der ganz wenigen Zwischentitel (auf welche im Grunde genommen

62 Audiokommentar. City Girl 1930

63 Vgl. Kap. 2.1.3 „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“, ab S. 25

nahezu komplett verzichtet wurde) und der Film verhält sich wie ein Lied – eher noch wie eine Melodie ohne Text. Poesie in Bildern. Gleichzeitig sind die Charaktere im Film namenlos, so heißen sie auch nur „The Man“, „The Woman“ und „The Woman from the Street“. Hätte Murnau ihnen Namen gegeben, wären sie personifiziert. Doch auf was es in der Romantik ankam, habe ich bereits voraus gestellt: Der immanente Teil unseres Leben, das Körper-Sein, ist nicht länger Teil der Erzählung. Körper dienen des Ausdrucks einer Seele, eines Empfindens. Das Empfinden in jedem von uns. Das und nichts anderes erzählt uns der Zwischentitel ja direkt, was aber genau mit dem prägenden Bild der Romantik in Verbindung gebracht werden sollte, um sich dem Filmgeschehen hinzugeben. Vereinfacht kann man es auch wie Roger Ebert formulieren:

„[...] silent films had a language of their own; they aimed for the emotions, not the mind, and the best of them wanted to be, not a story, but an experience.“⁶⁴

Nach weiterem Text folgt eine aufsichtige Bleistift-Zeichnung von einem Bahnhof, worüber „Summertime...vacation time“ geschrieben steht. Damit gewinnt der Zuschauer den ersten Eindruck einer Art „Postkartenphantasie“ - eine Illusion, welche der Film nicht bedienen wird. Gleichzeitig gibt es aber auch ein Gefühl für Zeit, für Kurzlebigkeit. Denn ein kurzer Moment im Leben, der durch das Reisen herbeigeführt wird, löst bald schon eine Kette von Ereignissen aus. Nun erwacht die Zeichnung mit einer Überblendung zur realen Bahnhof-Szenerie zum Leben und der Zug beginnt zu fahren. Es folgen diverse Einstellungen mit Mehrfachbelichtungen. Es wird ein Bild von Dynamik, Lärm und Tourismus gezeichnet, indem Züge, Schiffe und Strandleben auftauchen. Der Aufbruch ins Neue für viele Menschen ist gekennzeichnet von einer Art paradiesischer Erwartung. In einer Kranaufnahme, welche sich in die Höhe erhebt, werden Menschen gezeigt, die mit Booten ans Ufer von einem ländlichen Dorf gelangen. Die Kamera senkt sich in der Höhe über den Häusern wieder. [Abb.52]



Abb. 52: Sunrise (1)

Nun wird auch die Frau aus der Stadt (Margaret Livingston) vorgestellt, welche laut Zwischentitel bereits seit mehreren Wochen in einem Haus verweilt. Der Raum, den sie in einer Halbtotale betritt, ist im Low-Key Stil beleuchtet. Im Vordergrund steht ein Spiegel mit einer Kerze auf einem Tisch, von der das Licht kommt. Die Frau zündet sich mit

⁶⁴ Ebert 2004. URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-sunrise-1928>

dem Feuer ihre Zigarette, kämmt dann rauchend ihre Haare grob und sucht hektisch nach passender Kleidung im Zimmer. Nachdem diese gefunden wurde, entkleidet sich die Dame ihres Mantels und gibt dem Zuschauer somit Sicht auf ihre Unterwäsche frei. Wir fühlen uns als Voyeur in einem fremden Frauenzimmer ertappt (die Kamera bleibt statisch ohne Umschnitt auf eine andere Einstellung) und dennoch bietet sich uns nicht der Anblick einer romantisch-erotisierenden Spannung, sondern eher der anrühige Aspekt von Verdorbenheit. So wie sich die Dame unbeobachtet fühlt und sich nicht um uns kümmert, wird sie sich nicht um das Schicksal zweier sich liebenden Menschen kümmern. Ihr Handeln ist durch Hektik und Schnelllebigkeit definiert – jene eines Stadtmenschen. Wir sind der gleichen Art von Verführungsdominanz ausgesetzt, wie es unser Protagonist, der Bauer auch bald sein wird. Symbolisch dafür steht die Kerze selbst, welche den Raum ausleuchtet, da es bereits Abend ist und es auf dem Land nur wenig Strom gibt. Sparsamkeit ist wichtig. Diesen Aspekt des Landlebens „inhaliert“ sie anrühig, nutzt ihn des Sinnes entfremdet. Gleichzeitig ist Dunkelheit ihr Element. Sie kleidet sich schwarz und die Dunkelheit umgibt sie. Sie droht, das Kerzenlicht – ein Leben – förmlich zu ersticken. Der Kontrast zwischen Verdorbenheit und dem reinen Leben wird somit mit einer einzigen Einstellung bereits dargestellt – es trägt schon erste leicht expressionistische Züge, welche Murnau in seinen weiteren Filmen neben der ausgebauten Romantik auch beibehalten sollte. [Abb.53]

In einer folgenden inneren Montage-Einstellung sieht man im Vordergrund ein älteres Pärchen beim Essen an einem Tisch, während sich im Hintergrund die Dame durch einen Türrahmen nähert. Sie qualmt noch immer ungehemmt, trägt einen Ledermantel, einen feinen Damenhut, und lässt sich in einer folgenden Einstellung von der älteren Frau die Schuhe putzen. Dazu hebt die Dame ihr rechtes Bein und stellt es, sich unbeobachtet fühlend, auch dem Zuschauer zur Sicht. Ihre Beine versinnbildlichen in dieser Szene ihre Weiblichkeit, ihr Kapital. Sie sind der erotische Aspekt, dem eine Bedeutung zugesprochen wird – Verführung in ihrer Reinform. Murnau sollte dieses Merkmal auch noch einmal in „City Girl“ (1930) einsetzen. Das Putzen der Schuhe kann neben der Darstellung ihrer Unabhängigkeit und Macht aber auch als Bereinigung von Verdorbenheit betrachtet werden. Der Aspekt der Verdorbenheit und Sinnlichkeit kommt ihren Beinen zu, somit ist es zugleich ein müheloser Versuch, sie „rein“ zu machen. [Abb.53]

Dass wir Voyeure sind und ihrem „Charme“ erliegen sollen, wird auch direkt in der nächsten Szene dargestellt, als sie das Haus verlässt und durch das Dorf wandert. Es herrscht eine romantische Abendstimmung mit wenig Lichtakzentuierung. Die Kamera befindet sich im Vordergrund hinter dem Zaun von sich unterhaltenden Bewohnern aus der Nachbarschaft, während die Dame sich uns nähert. Wir verlieren sie nicht, da die



Abb. 53: Sunrise (2)

Kamera mit ihr ins linke Off mitschwenkt und ihr anschließend in einer Fahrt folgt. Wir laufen hinter ihr her und ebenso wie sie durch die Fenster der Häuser schaut, sind wir unmittelbar beim Geschehen dabei. Am Ende bleibt sie vor einem Haus stehen. Ohne Schnitte wird dies in einer einzigen etwa 50-sekündigen Einstellung gezeigt und vermittelt einmal mehr Murnaus Gespür dafür, visuell zu erzählen. Die in „Der letzte Mann“ (1924) entfesselte Kamera hat sich enorm weiter entwickelt und wird in diesem Film (sowie in „City Girl“ (1930)) aufs Äußerste ausgereizt – noch bevor Alfred Hitchcock seine ausgeklügelten Stilmittel einsetzte.

Die Dame erblickt nun den Bauern (George O'Brien) - unseren Protagonist – bedächtig an einem Tisch sitzend. Ein Brotlaib ist angeschnitten und symbolisiert das Fundament, von welchem er lebt. Die erotische entflammende Komponente Bein sowie die traditionelle Komponente Brot sind wichtig in diesem Zusammenhang zu betrachten, was sie einander bewirken. Die Kontraktion dieser beiden Komponenten ist es, was auch ein grundlegendes Thema in „City Girl“ (1930) bieten sollte. Der Mann ist aufsichtig, während sie untersichtig kadriert ist. Sie pfeift ihn zu sich wie eine alte Dame ihr Schoßhündchen ruft. Ihre Dominanz ist spürbar, direkt und gewissermaßen brutal. Ihr schwarzer Mantel verschmilzt mit der Nacht wie ein großer Schatten – wie ein Dämon, der Grauen verbreiten möchte und das Licht verschlingt (oder es wie in vorheriger Szene inhaliert). Der Mann erliegt der Versuchung und möchte das Haus verlassen, doch seine Frau (Janet Gaynor) erscheint im Raum und bedeckt den Tisch. Mit ihrer natürlichen Kleidung, hochgesteckten Haaren, ihren kindlichen warmen Gesichtszügen und ihrer grazilen Anmut verkörpert sie genau den der Stadtfrau entgegengesetzten Charakter. Sie stellt die bedingungslose Schönheit und Natürlichkeit im Leben dar. Ihre warme Aura, mit der sie sich dem Betrachter öffnen wird, macht sie zu einer wunderschönen Frau. Vom ersten Moment an im Film möchte man sich als Zuschauer ihrer Wärme nicht entziehen. Die Stadtfrau wird dagegen nicht als die Schöne gezeigt, sie ist das selbstbewusste Biest, eine Diva. Nach einem unbeobachteten Augenblick des leichten Überdenkens geht der Mann seinen Trieben nach und folgt der Stadtfrau. Seine Frau kommt ins Zimmer zurück und befindet sich in einem Moment des Alleinseins. Ihr Blick wird melancholisch, verharrt in einen Ausdruck der Schüch-

ternheit. Sie lässt sich mit einem erschwertem Gemüt in den Stuhl gleiten, ihr rechter Arm wird von der Stuhllehne gestützt, der Kopf ist nach unten gesenkt. Die Kamera ist aufsichtig montiert und kadriert somit ihre Verlorenheit. [Abb.54] Es ist eines der klassischen Motive der Romantik: Melancholie – das Alleinsein mit sich selbst. Eine melancholische Frau ist ein beliebtes Bild und akzentuiert die Auseinandersetzung mit der eigenen Empfindsamkeit im Raum der Natur.⁶⁵



Abb. 54: Sunrise (3)

Allein durch die Physiognomie der Frau, ihre Mimik und minimalistische Gestik – die in keinsten Weise der expressionistischen etwas theatralischen Darstellungsform von beispielsweise Ellen in „Nosferatu – Symphonie des Grauens“ entspricht (auch wenn die Präsenz der Melancholie in beiden Fällen anhand einer schönen jungen Frau symbolisiert wird) – wird eine Emotion vermittelt, wie sie kein Wort – nicht einmal die angesehenste Literatur dieser Welt - beschreiben könnte. Es wird ein transzendenter Zustand herbeigeführt, der uns als Zuschauer mit dieser Frau verbündet und uns ebenso wie diese bricht. Ihre Emotion steht für unsere eigene, die wir beim Betrachten empfinden. Wir sind ihrer Unschuld, Güte und Schönheit ausgesetzt und werden im restlichen Film vermutlich nicht begreifen, wie der Mann diese Frau betrügen kann. Die Reinheit der Seele folgt aber keiner Bestimmung. Das ist es auch, was die Stadtfrau symbolisiert. Der Hang zur Verführung und Versuchung steckt in jedem von uns. Der Mann ist die manipulierte Seele im Film, die sich unserer eigenen Auffassung von Freiheit einschleibt. Freiheit kann bedeuten zu lieben, Freiheit kann bedeuten zu versuchen, Freiheit kann bedeuten zu verfallen und Freiheit kann bedeuten zu töten. Die gedankliche Freiheit wird in dem Film transparent gemacht, da wie erwähnt die drei Charaktere nicht Charaktere selbst verkörpern, sondern Teile unseres Selbst. Das, was uns schlecht erscheint – ebenso das, was uns gut erscheint. Die eigene Bindung zwischen diesen beiden Polen hebt jene Emotionen charakteristisch heraus, die resultieren.

Die Frau wird von zwei alten Hausdamen beobachtet, die sich unterhalten. Hier offenbart sich wieder Murnaus „Assoziationsmontage“. Ähnlich wie in „Nosferatu – Symphonie des Grauens“ alte Damen vor einer Hyäne zurück geschreckt sind⁶⁶, werden

⁶⁵ Vgl. Kap. 2.2, S. 52, Abb. 43

⁶⁶ Vgl. Kap. 2.1.3, S. 29f

diese beiden Damen unmittelbar in Verbindung mit der Frau gebracht, obwohl sehr wahrscheinlich eine räumliche Distanz zwischen ihnen herrscht und sie in einem anderen benachbarten Haus vorzufinden sind. Dadurch, dass man aber direkt innerhalb eines Raums gefangen bleibt, kann die räumliche Distanz als solche nicht bewusst wahrgenommen werden. Wir assoziieren aber, dass die räumliche Trennung nicht dabei hilft, schnell im Gespräch der Dorfgemeinde zu sein. Die rationale Funktion der Beobachtung wird in eine innerliche Beobachtung – eine Gewissheit – transferiert. „They used to be like children, carefree...always happy and laughing...“ Daraufhin sehen wir einen kurzen Flashback. Die Frau sitzt halbtot allein in einer Waldlichtung vor einem stämmigen Baum mit einer prachtvollen Krone. Das Sonnenlicht flutet den Boden. Es wird Vitalität symbolisiert, es ist der Baum des Lebens, der Kraft, Gesundheit und Fruchtbarkeit. Dies ist vor allem verständlich, da die Frau ein Baby in ihren Armen hält. Im Hintergrund nähert sich ihr Mann und schafft das Vieh heran. Es wird umgeschnitten in eine nähere Einstellung und der Mann umfasst Frau und Kind. Sie beide lachen. Der Kopf eines der beiden Rinder befindet sich im Vordergrund. Der Blick ist leer, tot, ins linke Off gerichtet – vermutlich eine (eigene) Zukunft prophezeiend (in der vorherigen melancholischen Gegenwart verweilte diese gerade so glückliche Frau am linken Bildrand). [Abb.55] Es ist unglaublich, mit welchem Gespür für Bildästhetik/Aufbau und mit welcher Eindringlichkeit Murnau in einer einzigen Cadrage Leben, Tod, Glücklichkeit und Melancholie festhält. Das erinnert an jene Szene aus „Nosferatu – Symphonie des Grauens“, in welcher Harding stirbt, ohne seinen Tod dabei zu zeigen.⁶⁷ Diese reine Form von symbolischer Bildsprache ist eines der wichtigsten Stilmittel bei Murnau.

Mehr als dieser vermittelten Gefühle bedarf es in der kurzen Szene auch nicht um wieder zur Gegenwart zurück zu schneiden. Würde ein typischer Hollywood Film jetzt vermutlich reihenweise kitschige Bilder mit unterschiedlichen Kulissen und einem sich immer küssenden Pärchen aneinander montieren, ist es bei Murnau diese Art von Minimalismus, die Gefühle transzendent macht. Denn dadurch, dass die reine Konzentriertheit, Klarheit, uns entgegen gespielt wird, lassen wir uns tiefer ein. Schnelle Gefühlsmontagen verkommen dazu, zu direkt zu evozieren. Man kann dies als einen Effekt nutzen, sollte sich darüber aber im Klaren sein. Es ist wohl diese klare ruhige Bestimmtheit der Romantik eines Caspar David Friedrich, welche Murnau durch Szenen wie diese zur Sicht stellt.⁶⁸ In diesem Zusammenhang ist es interessant, dies mit der bereits angesprochenen „Nosferatu“-Szene zu vergleichen, in der eine Hyäne und davon laufende Pferde eine Rolle spielen. Wie ich feststellte, erinnert dieses Motiv an

67 Vgl. Kap. 2.1.3, S. 39f

68 Vgl. Kap. 2.2, S. 52, Abb. 45

Franz Marcs Darstellung der dynamischen Natur, welche von einem Kampf erfüllt ist.⁶⁹ Im Kontrast steht dazu nun also das Naturkonzept von Friedrich. Durch die ruhige und klare Vermittlung der Natur können wir unsere Seele besser spiegeln und je nach Gemütszustand eine eigene Empfindung reinlegen. So steht der Flashback für die innere Geschlossenheit reinen Natur und unsere Sinneseindrücke heben diese Transzendenz auf. Somit schließt sich für mich auch hier ein Kreis in Hinsicht einer ruhigen Montage-theorie. Sie steht Sergej Eisensteins „Attraktionsmontage“ entgegen, welche den Zuschauer damit beflügeln möchte, ihn in einen „Schock“ zu versetzen. Der Schock wäre für eine natürliche Szene wie diese nicht subtil genug, um das Leben selbst als Ganzes erfahrbar zu machen. Bedenken wir noch einmal, dass die Ruhe in der Kraft liegt. Und die Kraft schöpft sich aus der Ruhe von Bildern.

Aber wenn es um den Schock gehen soll, so hat Murnau ja auch bereits zu Beginn des Films eingesetzt, indem der „Aufbruch ins Neue“ durch Mehrfachbelichtungs-aufnahmen visualisiert wurde.⁷⁰ Diese Art des Schocks, der emotionalen Hektik und Unruhe, wird Murnau auch später wieder mit der Stadtfrau aufgreifen. Natur und Stadt in entgegen gesetztem Rhythmus – genauso im Schauspiel verkörpert durch zwei unterschiedliche Frauen: die minimalistische „Schöne“ und die theatralische „Hässliche“. Man könnte an dieser Stelle schon fast ein böses Wort einlegen und hinsichtlich Schauspielkunst und Qualität in der heutigen Filmindustrie eine Bilanz ziehen. Das klassische „Overacting“ vom Shakespeare-Theater als Filmbasis im Vergleich zum nicht gespielten Spielen in einem transzendenten Schauspiel ohne viele Worte. Der Akt der inszenierten Künstlichkeit in Paarung mit dem Akt der Natürlichkeit. So kann es in Murnaus Film also kein zufälliges Merkmal sein, wenn die „Hässliche“ inszeniertes Schauspiel verkörpert. Gerade dann, wenn man in Betracht zieht, dass Murnau mit dem Einstieg in Hollywood sich gegen die aufkommenden Tonfilme verschloss. Noch konnte er es bei diesem Film, bei „City Girl“ sollte es später Probleme geben.⁷¹

Nach diesem Flashback unterhalten sich die Damen weiter. So wie der Flashback anfang, hört er auf: „They used to be like children, carefree...always happy and laughing...“ Eine meint, dass der Mann (unser Protagonist) sich neuerdings von der Frau aus der Stadt ruinieren lässt. Geld zerfrisst die Farm. Das Motiv der Kapitalgesellschaft, der Industrialisierung wird hier also aufgegriffen. Die Frau aus der Stadt ist verkörpert die verdorbene Natur. Daraufhin verkauft der gute Mann in einer Einstellung sein Rind. Hier kommt wieder ein Low-Key Stil zum Einsatz, das Licht dringt nur durch eine Laterne. Der Mann ist uns halb mit dem Rücken zugewandt, während er mit einem

69 Vgl. Kap. 2.1.3, S. 9, Abb. 3

70 Vgl. Kap. 2.2.1, S. 54

71 Audiokommentar. City Girl 1930

Mann spricht und das Geschäft abwickelt. Das Gesicht des Rinds versinkt in der Dunkelheit. Hatte es vorher noch ein ausdrucksloses Gesicht mit Vorahnung, so muss es sich jetzt seinem Schicksal ergeben. Die Dunkelheit ist das Element der Frau aus der Stadt, das haben wir bereits in der ersten Kerzenszene näher beobachtet. Die Dunkelheit umhüllt nun den Mann wie auch das Rind – ein Lebewesen blind in dieser Dunkelheit wandernd, während ein anderes die Bedrohung erkennt und aus ihr nicht mehr heraus treten kann. Ebenso schließt diese Einstellung wieder mit denselben Worten der Dame, wie sie eingeleitet wurde. Jedoch ergänzt sich eine wichtige Erkenntnis im Zwischentitel: „[...]and his wife sits alone.“ Daraufhin schneidet der Film wieder auf eben diese Frau, die nach wie vor melancholisch am Tisch sitzt und nun mit gesenktem Kopf ins Nebenzimmer zu ihrem im Bett liegenden Kleinen geht. Sie fängt an zu weinen und lässt ihren Kopf ins Kissen versinken, während das Kind nicht verstehen kann, was los ist. Die Einstellung als halbnaher, kühl und distanzierter. Ihre Emotionen vergräbt sie im Kissen – wir sehen sie in dem Moment nicht direkt, wir beobachten die junge Frau ebenso wie das Kind sie beobachtet. Der Lichteinsatz ist minimal, sie wirft einen leichten Schatten. [Abb.55]



Abb. 55: Sunrise (4)

Die nächste Einstellung führt das Konzept der visuellen „voyeuristischen“ Narration fort, welches begonnen wurde als wir die Frau aus der Stadt zum Haus des Mannes schreiten sahen. Nun ist er derjenige, der sich heimlich zur Frau begibt. Er wandert durch hohes Gras, von schwarzer Nacht umhüllt, von dichtem Nebel und einem Vollmond begleitet. Nicht nur, dass der Vollmond symbolisch wieder als weibliche Macht und der Nebel als seine Blindheit verstanden werden können, ist interessant. Sondern auch, wie die gesamte eineinhalbminütige Einstellung in einer Plansequenz aufgelöst wurde. [Abb.56] Die Kamera verfolgt ihn von hinten. Nachdem er eine kleine Brücke (Übergang zum Verdorbenen) passiert hat, biegt er rechts vor einen kleinen Hügel ab, während die Kamera auf ihn gerichtet bleibt. Er umkreist diesen Hügel und geht hinter diesem nach links weiter, die Kamera verfolgt ihn weiterhin, sodass er jetzt im Profil im Bild ist. Er überwindet eine weitere „Hürde“, indem er über ein Gelände klettert. Er schreitet auf uns zu, die Kamera dreht sich nach links von ihm weg und übernimmt jetzt seine subjektive Sicht, indem sie durch Geäste von einem Baum durchdringt, wohinter

sich wieder der Mond (bemalter Hintergrund) befindet, diesmal zusammen mit der Frau aus der Stadt vor Schilf im Gewässer. Die Kameraposition ist nun fest gefroren. Die Frau bemerkt uns als Voyeur wieder nicht. Während sie sich schminkt, kommt der Mann von links ins Bild, sie umarmen und küssen sich. Alles komplett in einer Einstellung. Das Endmotiv erinnert an eine Kombination aus zwei klassischen Friedrich Szenarien: „Schwäne im Schilf“ und „Mann und Frau den Mond betrachtend“.⁷² Parallel dazu wird danach wieder zu seiner weinenden betrogenen Frau mit ihrem Kind geschnitten. In einer Nahen laufen ihr Tränen über ihr liebliches Gesicht die Wangen herunter. Es ist sanft frontal belichtet und hebt sich von ihrer Kleidung sowie dem Hintergrund stark ab. Nichts lenkt von dem hübschen traurigen Gesicht ab, somit wird die Wirkung verstärkt. [Abb.56]



Abb. 56: Sunrise (5)

Eng umschlungen dagegen liegen der Mann und die Frau aus der Stadt im Dickicht der Natur. Sie meint zu ihm, dass er seine Farm verkaufen soll, damit er in der Stadt mit ihr glücklich werden könnte. Als er danach fragt, was mit seiner Frau passieren soll, fragt sie ihn „Couldn't she get drowned?“ Hier nutzt Murnau selbst den Zwischentitel wieder als visuelles Stilmittel. Denn das Wort „drowned“ wird erst später eingeblendet und der Satz scheint wie flüssige Farbe nach unten zu laufen. In einem Umschnitt wirft der Mann seine Frau vom Boot ins Wasser. Der Gedanke wird visualisiert. Sie redet weiterhin auf ihn ein und ist schon so weit in ihren Gedanken, dass sie plant wie das Verbrechen nicht entdeckt werden kann. Doch er möchte das nicht und fängt an sie in einem dramatischen Spiel an zu würgen. Sie kann sich befreien und verführt ihn wieder, indem sie ihm um den Hals fällt. Der Aufruf „Come to the City!“ lässt ihn schließlich komplett erblinden. Nun folgt die zweite sogenannte Schock-Montage. Verschiedene Bilder des Stadtlebens werden aufgezeigt. Jubel, Trubel und Heiterkeit werden mittels Mehr-

⁷² Vgl. Kap. 2.2, S. 52, Abb. 41 & Abb. 48

fachbelichtungen akzentuiert. Der Mann kniet nieder und umfasst die Frau wie eine Prinzessin an den Hüften, während sie jubelnd und tanzend in expressionistischer Theatralik die Diva spielt. Es erinnert ein wenig an „Metropolis“ aus dem gleichen Jahr, wenn die falsche Maria – die Menschmaschine – als Hure Babylon die Arbeiter verführt, sie zur Anarchie anstiftet und ihre Freudentänzchen am Broadway aufführt. Doch das scheint den Mann nicht zu verunsichern, ihm genügt es, sich noch einmal mit ihr im Dickicht zu verlieren. In einer folgenden totalen Einstellung hat sich der Himmel noch mehr mit Wolken verfinstert, der Vollmond scheint durch und strahlt seine Kraft über die Häuser hinweg. Die dämonisierte Weiblichkeit hat sich nun als Grauen über die Ortschaft geweitet.

Ebenso expressionistisch ist die nächste Einstellung, in welcher die Kamera über Fußspuren im feuchten Dreck (Matsch) streift bis die Beine der Frau von hinten zu sehen sind. [Abb.57] Ihre Spitzhacken sind völlig ruiniert von dem Dreck. Dies lässt sich nun zurück führen auf jene Szene zu Beginn, als sie sich die Schuhe putzen lässt und unserem gierigen voyeuristischen Blick ihr rechtes Bein offeriert. Ich habe ihr sexuelles erotisches Attribut als Frau herausgestellt. Nun ist es genau diese Verdorbenheit, welche von unreinem Boden genähert wird. Die Frau aus der Stadt erzählt dem Mann von ihren Plänen, wie er den Verdacht von sich wenden und wie er sich nach Kentern des Bootes retten kann – mit einem Bündel Schilf, das sie ihm mitgibt. Dieses ist auch ein zentrales Symbol, welches öfters im Film vorkommen wird. Der Mord an der Frau wurde gedanklich schon längst übersprungen, jetzt zählt nur noch das Danach. Mit einer Eiseskälte hat sich der Dämon in die Felder gebracht.



Abb. 57: Sunrise (6)

Nun schleicht der Mann heimlich mit dem Bündel unter einem Arm zum Stall. In diesem ragt plötzlich ein Pferdekopf ins Bild und berührt das Bündel. Das Auftauchen des Pferdes wird mit einem quietschen Klang untermalt. Wie auch in „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“ zeigt Murnau uns Tiere nicht nur als Tiere, sondern als Lebewesen mit Empathie. Sie können fühlen und spüren, wenn etwas nicht mit rechten Dingen vor sich geht. Das Pferd an sich lässt sich charakteristisch mit den Begriffen Eigenwilligkeit und Freiheitsdrang beschreiben. Andererseits steht es genauso für Sinnlichkeit und Triebe. Jenen Trieben, denen sich der Mann gerade hingibt. [Abb.58]

Beim Betreten des Schlafzimmers bemerkt der Mann seine Frau, die bereits in ihrem Bett schläft. Es gibt in dem Raum insgesamt zwei Doppelbetten. Warum ein sich liebendes Ehepaar gleich zwei in einem Raum braucht, wäre hier natürlich eine berechnete Frage. Eine Vermutung könnte eine inszenatorische Bedingung behandeln, wenn man das Ganze diesmal eher psychologisch betrachtet. Durch ein einzelnes Bett wird sich der Mann versucht sehen, sich eher in dieses zu legen als neben seine holde sanftmütige engelsgleiche Frau, die er bereit ist kaltblütig umzubringen. Ich führte bereits aus, dass er der manipulierte Seelenteil ist und das Böse einzig von der Frau aus der Stadt ausgeht. Erwähnenswert in der totalen Einstellung ist, dass Licht lediglich durch ein Fenster aus dem linken Off ins Zimmer dringt, welches an der Wand über der schlafenden Frau reflektiert wird und einen kreuzförmigen Schatten auf ihre Bettdecke wirft. [Abb.58] Es beschwört vor unserem geistigen Auge ein sehr makabres Bild herauf vom grausamen Tod dieser armen Frau. Das Ganze ist in expressionistischer Form etwa so ausdrucksstark wie die Strandszene in „Nosferatu – Symphonie des Grauens“, als Ellen sich in einer – wie von mir betitelten - „Todeswüste“ befindet.⁷³

Der Mann legt sich nun in sein eigenes Bett und schaut seitlich nach oben. Die Einstellung blendet langsam und bedächtig wie er selbst zu einem welligen See über, sodass er für einen kurzen Moment mit dem Bett durch das leere Nichts zu treiben scheint. Von diesem treibenden See aus schwenkt die Kamera in die Höhe und das Bild wird zur gleichen Totale mit den Häusern im Hintergrund, über denen vorher ein weiblicher dämonisierter Mond schwebte.⁷⁴ Jetzt ist es aber nicht mehr der Mond, der bedrohlich wirkt, sondern der Nebeldunst, welcher das gesamte Bild einhüllt und somit alles unkenntlich macht. [Abb.58] Der Nebel ist das Symbol des Mannes, der durch die Frau aus der Stadt blind geworden ist und nicht mehr klar sieht. Zugleich erinnert das Motiv von der Stimmung her ein wenig an Friedrichs „Felsenriff am Meeresstrand“.⁷⁵ Ein Glockengeläut ist zu hören.



Abb. 58: Sunrise (7)

In einer nächsten aufsichtigen Einstellung ist die Ehefrau nun erwacht und sie entdeckt ihren schlafenden Mann. Liebevoll legt sie ihre Hand auf seine Stirn und zieht die De-

⁷³ Vgl. Kap. 2.1.3, S. 35f

⁷⁴ Vgl. Kap. 2.2.1, S. 62

⁷⁵ Vgl. Kap. 2.2, S. 52, Abb. 49

cke über ihn. Dann entfernt sie sich aus dem Raum. Ohne ihn zu küssen, ohne was zu sagen – es sind wieder einmal minimalistische Mimik und Gestik der lieben Frau, was ein sehr authentisches Gefühl birgt. Als der Mann am Morgen aufwacht, entdeckt er im Zimmer das Bündel Schilf (schneller Zoom aus Unschärfe heraus im Close-Up), von welchem er ausging, es am Vorabend in den Stall gebracht zu haben. Auch wir als Zuschauer haben es gesehen. Hier gilt es wiederum, das Bündel nicht einer Kausalität zu unterwerfen, sondern einer Assoziation. Der Mann wird immer wieder an seinen eigenen grausamen Plan erinnert und kann sich nicht von den Gewissensbissen lösen. Andererseits werden wir später erfahren, dass der Mann während des ganzen Films zwei Bündel Schilf bei sich trug. Dennoch kann die Montage an sich in diesem Augenblick aus genannten Gründen als assoziativ anerkannt werden.

Spätestens an dieser Stelle könnte man ebenso, wenn man denn wollen würde, die Konstellation der drei Hauptcharaktere auch wieder als ein freudianisches Prinzip deuten. Die Frau aus der Stadt verkörpert Triebhaftigkeit im Es, seine Ehefrau die Moral im Über-Ich und er selbst das vom Gewissen geplagte Ich. Es entspräche meiner Ausführung von der Manipulation des Mannes. Während er seine Frau beim Füttern der Hühner hinter einem Türrahmen beobachtet, wird sein Gewissenskonflikt weiterhin visualisiert. Die Frau aus der Stadt schmiegt und windet sich plötzlich wie eine Schlange als Geist um ihn und wird in mehreren Ebenen von sich selbst durch Mehrfachbelichtung überlagert. Er versucht sich gegen seine Einbildungen zu wehren und sitzt in der Dunkelheit des Raums, während sich seine Frau draußen im Licht befindet. Dann bewegt er sich langsam zur Tür und bleibt wie angewurzelt stehen, völlig steif. Seine Frau bemerkt, dass etwas nicht stimmt und schaut traurig. Sie wandelt den Ausdruck in ein leichtes Lächeln um. Nur mit Blicken und Gestik wird viel mehr ausgesagt als es jeder Dialog könnte. Er reicht ihr nun seine Hand, sie erwidert und nähert sich ihm. [Abb.59]



Abb. 59: Sunrise (8)

Bevor ein Dialog, Kuss oder sonstiges erfolgen kann in der Reaktion, wird zu einem anderen Zimmer geschnitten, in welchem die Hausdienerin mit dem Kind spielt. Erst nachdem die Ehefrau auf sie voller Freude zugelaufen ist und ihr erzählt, dass ihr Mann und sie eine längere Bootstour unternehmen, erfährt der Zuschauer, was sich vorher ergeben hat. Anstatt das Gespräch direkt zwischen beiden Eheleuten zu zeigen,

erfahren wir es also indirekt zusammen mit der Hausdienerin. Es ist ein weiteres erzählerisches Mittel, jene Distanz und emotionale Resignation aufzuzeigen, welche vom Mann seiner Frau gegenüber ausgeht. Während sie freudestrahlend ihr Kind durch die Luft wirbelt, ruft sich ihr Mann im Nebenzimmer die Erinnerung ins Gedächtnis wie er seine Frau vom Boot in die Tiefe wirft. Ein Paukenschlag unterstreicht die grausame Vorstellung. Er nimmt das Bündel bedächtig an sich. Die Frau holt für die „Reise“ ein schönes Kleid und einen Hut aus einem Schrank. Damit trennt sie sich von ihrem grauen Alltagsoutfit und „zieht sich Leben an“.

Im weiteren Handlungsverlauf sieht man wie der Mann voraus zum Boot schreitet und das Bündel versteckt. Der Familienhund ist an seiner Hütte angeleint und bellt, woraufhin sein Frauchen zu ihm eilt und ihn streichelt. Als sie sich abwenden möchte, zerrt er sie am Ärmel zu sich um sie zu warnen, sie kann sich aber lösen und läuft zum Boot vor. Wie auch beim Pferd vorher ergibt sich durch das Tier eine Vorwarnung. Der Hund bellt auch noch weiter, nachdem sich die Frau ins Boot gesetzt hat. Sobald der Mann die Bootsschnur vom Steg löst und los rudert, kann sich der Hund befreien. Er springt über einen Zaun, dann ins Wasser und schwimmt dem Boot hinterher. Während der Mann sichtlich wenig begeistert davon ist und dämonisch zum Hund schaut, bittet ihn seine Frau darum, zurück zu kehren. Der Mann rudert zum Steg zurück und bringt den Hund weg. Man sieht ihn nur in einer Totalen von hinten auf das Haus zugehen, was dann mit dem Hund passiert, wird nicht heraus kommen. Denn anstatt die Aktionen des Mannes zu verfolgen wird zur Frau geschnitten, die im Boot solange wartet. Wir blicken in einer Einstellung etwa 36 Sekunden lang aufsichtig auf sie wie sie ruhig dasitzt und sich Gedanken macht. Durch diesen Schnittwechsel identifizieren wir uns mit der Frau, da auch sie nicht weiß was mit dem Hund passiert und sie u.a. darüber nachdenkt. Das, was Hitchcock später in seinen Filmen zu seinem Markenzeichen machen sollte, ist hier bereits vorhanden. Ein Horrorszenario resultiert daraus, dass wir in dem Moment nicht abschätzen können, wie sich der Mann verhalten wird, aber eine dunkle Vorahnung haben. Diese eine Einstellung mit der wartenden Frau ist daher eine der intimsten im gesamten Film. Roger Ebert meint:

„The more you consider 'Sunrise' the deeper it becomes -- not because the story grows any more subtle, but because you realize the real subject is the horror beneath the surface.“⁷⁶

Die Frau ist schutzlos – nackt. Auf einmal erhebt sie sich dann etwas und schaut ängstlich, sie muss etwas entdeckt haben. Es wird zum Mann in der Totalen geschnitten, aus der er zurück kommt. Sie setzt sich wieder schnell ins Boot und versucht sich nichts anmerken zu lassen. Was sie in dem Moment dazu verleitet hat, eventuell das

76 Ebert 2004. URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-sunrise-1928>

Boot zu verlassen, wird nicht erklärt. Es lässt sich nur mutmaßen, dass sie ebenso wie wir als Zuschauer ein dunkles Bild vor ihrem geistigen Auge erblickt hat, eine Vorahnung von dem was mit ihr passieren könnte. [Abb.60]



Abb. 60: Sunrise (9)

Sobald der Mann dann wieder ins Boot gestiegen ist, folgen mehrere diverse Einstellungen, darunter Overshoulder, Schuss und Gegenschuss. In einer Einstellung ist die Kamera oberhalb vom Boot befestigt und die Frau ist aufsichtig vor einem totalen Hintergrund zu sehen. Das Boot kreist ein wenig im Wasser, während die Frau kurz zum Ufer schaut. Glockengeläut ist zu vernehmen. Dabei wird in der gesamten Szene auch sehr subtil mit Licht und Schatten gespielt. Sie wird im Gegenlicht gefilmt, was sie sehr weich und lieblich erscheinen lässt. Er dagegen sitzt im Schatten des Bootes. Das Wasser reflektiert das Licht dementsprechend auch eher auf ihrer Seite als auf seiner. Er schaut ihr nicht in die Augen, sondern nach unten und befindet sich in einer Starre – ähnlich einem Cesare, Golem oder Graf Orlok. In dem Moment ist er wie dämonisiert, gefühllos. Seine Frau beugt ihren Kopf vor und möchte ihm in die Augen sehen, aber er kann den Blick nicht erwidern. Dabei sind beide Personen immer etwas untersichtig kadriert, somit ergibt sich auch kein Horizont, was die Stimmung bedrohlicher macht. Sie beobachtet Vögel, welche vom See weg fliegen – eine weitere Warnung durch Tiere. Mitten auf dem See schließlich erhebt sich der Mann und geht finster auf seine Frau zu, welche nun weiß, was vor sich geht. Sie fleht ihn an, es nicht zu tun. Es erfolgt weiteres Glockengeläut, was den Mann offenbar zur Nachsicht bringt, indem er seine Arme schützend vor seinem Gesicht verschränkt. Er kann es nicht übers Herz bringen, seine Frau umzubringen und rudert beschämt mit ihr ans Land, woraufhin sie weinend vor ihm durch einen Wald flieht. [Abb.61]



Abb. 61: Sunrise (10)

Bis zu diesem Moment ist etwa ein gutes Drittel des Films vergangen. Mittels wenigen Zwischentiteln, assoziativer Montage, entfesselter Kamera, Naturmotiven, Licht und

Dunkelheit sowie transzendenter Schauspiel wurde ein starkes Crescendo aufgebaut, welches sich in den nächsten Szenen wieder entladen wird. Der Mann folgt seiner Frau in eine Straßenbahn und fährt mit ihr in die Stadt. Dort folgen zärtliche Annäherungsversuche des Mannes, alles wieder gut zu machen, darunter mit Geschenken wie Blumen und Kuchen. „Don't be afraid of me!“, wiederholt er sich. Doch die Frau bleibt traurig und enttäuscht. Erst nachdem die beiden einem anderen Pärchen in eine Kirche gefolgt sind, findet eine Entwicklung statt. Während sie einer anderen Vermählung beiwohnen, wird sich der Mann seines Fehlverhaltens endgültig bewusst, weint sich bei seiner Frau aus und sie vergibt ihm. Es ist, als ob sie ihre eigene Hochzeit neu erleben. Erwähnenswert ist hier der symbolische Einsatz von Licht, welches direkt auf die sich nun wieder Liebenden gerichtet wird. In einem Close-Up des einsichtigen Mannes wird er vorher leicht seitlich von links angestrahlt. Eine Gesichtshälfte bleibt daher im Schatten. In diesem Augenblick wird ein Teil seines „dämonischen“ Ichs abgetragen. Indem er seinen Kopf in den Schoß seiner Frau senkt und sie ihn tröstet, verschmilzt er endgültig mit dem gesamten Licht, das von seiner Frau ausgeht. Ergänzend dazu ist auch wieder ein Glockengeläut zu vernehmen, welches nun auch erstmals in einem Close-Up zu sehen ist. [Abb.62] Die Glocken beschreiben die Wandlung des Mannes – von der Dunkelheit ins Licht. Zunächst symbolisierte der Klang sein sündiges Vorhaben. Ein anderes Mal ließ er beim Ertönen von seiner Frau im Boot ab. Unter dem Zusammenführen von Bild und Ton ist jetzt mehr noch als durch die Glocken selbst zu verstehen, dass eine Perspektive herbei geführt wurde. Eine Perspektive ist eine bildliche Vorstellung, welche dem Mann vorher fehlte. Der Nebel stand ihm im Weg, machte ihn blind – somit konnte das Glockengeläut auch nur gehört und nicht gesehen werden. Es sind wieder diese feinen Details, welche Murnaus audiovisuelle Konzept verdichten.

Glücklich vereint, spaziert das Paar nun durch die Stadt. Völlig in Gedanken verloren, bemerken sie beim Überqueren einer Straße nicht den Verkehr um sich, während der Hintergrund in eine Naturkulisse überblendet. Dabei gehen sie (ohne Schnitt) weiter, bleiben stehen und küssen sich. Erst dann wechselt der Hintergrund wieder zur Stadt und es folgen schnelle Schnitte vom chaotischen Straßen-Chaos, welches verursacht wurde – ein erster Querverweis auf den Humor, welcher ab dann im Film über eine längere Strecke zum Tragen kommen wird. In dieser Szene kommt ein Montage-trick zum Einsatz, nämlich das Überlagern von mehreren Bildebenen zu einer Collage. So wurde das Pärchen extra gefilmt und Matte Paintings (gemalte Kulissen) von Fahrzeugen angefertigt. Durch eine räumliche Anordnung ist es also möglich gewesen, dass Autos, Pferde etc. vor und hinter dem Pärchen passieren können ohne die Schauspieler während des Drehs unglücklich zu „verletzen“. Auch der Hintergrund konnte so leicht ausgewechselt werden. [Abb.62]

Im weiteren Verlauf gibt sich das Pärchen dem spaßigen bunten Stadtleben hin. Was vorher durch Attraktionsmontagen angekündigt wurde, kommt hier zur Entfaltung. Dementsprechend wechselt auch zunächst unerwartet der ernste Filmtone und wird mit viel Humor bereichert, u.a. durch den Einsatz kleiner Slapstick-Einlagen. So kehrt Murnau auch die Tiersymbolik um. Waren Tiere in der Natur noch weise, konnten ein Schicksal erahnen und vorwarnen, so ist es in der Stadt ein törichtes Ferkel, welches auf einem Fest für bunten Trubel sorgt, sich an einer heruntergefallenen Weinflasche verköstigt und beschwipst durch die Gegend torkelt. Wahrhaftig gesprochen – ein sündhaftes Schwein. [Abb.62] Einerseits sorgt die Szene für gewisse Lacher, andererseits steht sie exemplarisch für den Kontrast, der zwischen Stadt und Land vorherrscht. Die Stadt gleicht einem bunten Jahrmarkt, an dem selbst Tiere nicht der Natur folgen können. Dementsprechend lässt sich auch ableiten, gerade in Bezug zum ersten Drittel des Films, dass Natur an sich nicht idealisiert erscheint, so wie man es beim Begriff „Romantik“ vielleicht erwartet. Doch der Stil der Romantik an sich zeichnet, wie ich bereits ausgeführt habe, eine Vorstellung von freien assoziativen Gedanken, die in uns gegeben sind. Wie wir in „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“ gelernt haben, kann die Natur auch grausam, nahezu sadistisch, sein – wie der Mensch selbst. Der Mensch ist ein Teil der Natur. Somit zeichnet Murnau die Natur auch genauso wie sie ist: als ein Spiegelbild der Seele - ganz im Zeichen der Romantik. Idealisierung als solche findet nicht statt und dementsprechend ist es konsequent und interessant zugleich, die tonale Stilistik des Films in der Stadt ins Gegenteil zu verkehren. In „City Girl“ sollte drei Jahre später ein realistischeres, melancholischeres Stadtleben gezeigt werden. Doch ist es das, was der Zuschauer in „Sunrise“ hätte sehen wollen? Das erste Drittel ist bereits eine enorme Verdichtung aller notwendiger Dramatik um diesen Bruch zu rechtfertigen. Das Pärchen hat Spaß am Stadttreiben und der Zuschauer genießt das. Es sei angemerkt, dass sich die „dämonische“ Frau aus der lustigen Stadt während des Films weiterhin auf dem Land aufhält und man sie bis zum nächsten dramatischen Wendepunkt, der erfolgen wird, nicht mehr sehen wird. Das emanzipierte Grauen wartet weiterhin auf dem Land, während die Stadt ihr „Fehlen“ und das Wiederaufblühen der Liebe des Pärchens zu feiern scheint. Eine dramaturgische Verstrickung der Ereignisse sozusagen.

Sobald der spontane Besuch in der fröhlichen Stadt abends mit einer romantischen Heimreise im Boot vom Beginn des Films einen Abschluss findet, setzt auch wieder der ernste Ton des Films ein. Das Konzept der unberechenbaren Natur findet ihre Fortsetzung, indem ein heftiges Sturmgewitter beginnt. [Abb.62] Szenisch lässt sich die anfängliche liebevolle Stimmung - verbunden mit der hereinbrechenden zerstörenden Dra-

matik - wieder mit einem Friedrich Motiv vergleichen: „Meeresküste bei Mondschein“. ⁷⁷ Es sei angemerkt, dass der Mond wieder kräftig am Leuchten ist. Wie vorher festgestellt wurde, kann der Mond als Element der bösen Frau verstanden werden. ⁷⁸ Kaum begibt sich das Pärchen nach Hause in die Natur, verfinstert sich wieder alles. Wäre man jetzt so fantasievoll wie bei „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“, könnte man der Frau aus der Stadt ebenso wie Ellen eine telepathische Begabung zuordnen, welche es zulassen möchte, das Paar unbedingt – koste es was es wolle – voneinander zu trennen. Doch ebenso wie eine Frau gut ist und die andere böse, nimmt der Mond eine entsprechende Form an. Doch der Mond ist in dieser Szene nicht das einzige wiederkehrende symbolische Element. Weiterhin entdeckt der Zuschauer nun auch zwei Bündel Schilf im Boot, durch welche die ganze Odyssee erst eingebrockt wurde. Diese (ursprünglich für seine eigene Rettung vorgesehen) befestigt er am Rücken seiner Frau, doch eine hohe Welle bringt das Boot zum Kentern. Der Mann wacht an einem steinigen Ufer auf und ruft nach seiner Frau. Vergebens. Ein eingeleiteter Suchtrupp findet lediglich im Wasser treibende Teile des Bündel-Schilfs.

Der Mann gebricht am Glauben, seine Frau könnte tot sein. Bei seiner Ankunft zu Hause wird eine weitere Filmsymbolik aufgegriffen. In dem Moment, in dem sich der Mann dem gemeinsamen Schlafrum nähert, bleibt er außerhalb des Raums für kurze Zeit stehen und sein Schatten, der an eine Wand geworfen wird, eilt ihm dementsprechend voraus. [Abb.62] Die eine Auffälligkeit hierbei ist, dass diese Art der expressionistischen Inszenierung stark an eine von mir beschriebene Szene in „Der letzte Mann“ erinnert. ⁷⁹ Die andere ist, dass ein vorheriges Filmmotiv fortgesetzt wird. Jenes, als der Mann von seiner Affäre zurück kam und sich leise ins Zimmer seiner schlafenden Frau schlich. ⁸⁰ Die Einstellung ist ähnlich kadriert, jedoch mit einem wesentlichen nennenswerten Unterschied. Waren in der Totale vorher noch zwei Betten zu erkennen, so ist die Kamera diesmal nur an einem Bett interessiert: das der Frau. Der Verlust einer Zweisamkeit wird also durch den Schatten des Mannes und durch ein fehlendes Bett visualisiert. Weiterhin ist wieder der kreuzförmige Schatten über dem Bett zu erkennen. Das Ganze ergibt in dem Moment eine geschlossene Klammer und dementsprechend rückblickend betrachtet lässt sich der früheren Einstellung eine Vorahnung entnehmen. Der Mann war zu diesem Zeitpunkt blind und sich keiner Konsequenzen bewusst. Der (aufmerksame) Zuschauer dagegen konnte aber dieses Kreuz sehen, welches er jetzt auch sieht. Sein eigener Schatten verschmilzt nun mit diesem Kreuz, indem er zum Bett geht und niederknien weint. Der vermeintlich herbeigeführte Tod seiner Ehefrau

⁷⁷ Vgl. Kap. 2.2, S. 52, Abb. 50

⁷⁸ Vgl. Kap. 2.2.1, S. 60

⁷⁹ Vgl. Kap. 2.1.4, S. 46

⁸⁰ Vgl. Kap. 2.2.1, S. 63

ist eine Konsequenz seines anfänglichen Fehlverhaltens – dem Einlassen mit der Stadtfrau. Auch wenn er sich von seinem Vorhaben letztendlich abhielt und einen schönen gemeinsamen Tag in der Stadt verbrachte, so hatten sich die finsternen Krallen schon in die Wunde eingegraben.

Die Stadtfrau erfährt von der Rückkehr des Mannes (wie wir wissen, holte sie ihn sich in Gestalt eines Mondes ja selbst zurück) und hat nichts Besseres zu tun als ihm einen Besuch abzustatten. Erwähnenswert ist hier wieder der Einsatz von Glockengeläut (tonal, nicht visualisiert). Ein Wiederaufgreifen eines Motivs – denn der Klang als solcher ist jetzt wieder vom Bild (der gemeinsamen Perspektive) getrennt. Dementsprechend ist das jetzt die sogenannte „Abschlussprüfung“ des Mannes, um zu testen, ob er noch immer blind umher irrt. Doch er ist inzwischen gereift als ein festes Ich, im Einklang mit dem Über-Ich (seiner Frau) und gegen das Es (die sündhafte Versuchung). Daher jagt er sie aus dem Haus und beginnt sie - nach einem gescheiterten Versuch zu Beginn des Films – ein zweites Mal zu würgen, diesmal ohne wieder der Verführung zu verfallen. Doch im gleichen Moment ereilt ihn die freudige Botschaft, dass seine Frau lebt und inzwischen in ihrem Bett im Trockenen liegt. Sie wurde von einem älteren Mann im Gewässer mit einem Bündel Schilf gesichtet und konnte somit vor dem Ertrinken gerettet werden. Die Symbolik der Bündel schließt somit ihren Kreis. Leben und Tod – überreicht durch die Hände einer hinterhältigen Frau.

Es lässt sich an dieser Stelle also durchaus anmerken, dass man den Film als ein Märchen ansehen kann – mehr noch vielleicht als „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“. Paradoxerweise erscheint nämlich im letztgenannten Film der Titel gebende Protagonist/Antagonist/Antiheld (die Bezeichnung ist rein subjektiv auszumachen, wie im entsprechenden Kapitel erklärt, und das bringt mich jetzt auf den eigentlichen Punkt) komplexer und menschlicher als die verführende Frau, obwohl er für viele Menschen die Boshaftigkeit – oder für Kracauer die „Geißel Gottes“⁸¹ (Anmerkung: nicht in allem muss sich jedes Mal bei jeder Betrachtungsweise eine religiöse Bedeutung widerspiegeln) - verkörpert. Schließlich musste er ja nach Tradition der Märchen das ultimative Böse sein und für ein durch Ratten ausgelöstes Sterben verantwortlich gemacht werden. Ist es aber nicht paradox, dass die Stadtfrau in „Sunrise“ für den (emotional reagierenden) Zuschauer eigentlich einen viel größeren Schaden mit nur einem versuchten (nicht gelingenden) Mord anrichtet? Es ist wohl den unterschiedlichen gekonnten Inszenierungen Murnaus anzumerken, dass das Böse an sich eine etablierte Form nicht kennt. Während „Nosferatu“ fast schon surreal anmutet, scheint es aufgrund der menschlich komplexen Inszenierung weniger Märchencharakter einzunehmen als

81 Vgl. Kap. 2.1.3, S. 42

„Sunrise“, welcher ja für sich genommen in einem „realeren“ Umfeld spielt. Hier gibt es aber das Herzensgute (die „schöne“ Frau) und das verdorben Schlechte (die „hässliche“ Frau – eine Art böse Hexe). Dazwischen ein manipulierter Mann, der gewachsen ist und sich entwickelt hat. Beide Frauen dagegen blieben ihrem Element „treu“.

Der Kreis schließt sich also ein weiteres Mal, wenn ich sage, dass die Charaktere nicht einfach für Charaktere stehen, sondern für menschliche Gefühle. Für die freien Gefühle der Romantik. Sei es nun nach freudianischen Theorien oder nach einem Märchenkonstrukt analysiert – das ist an sich nicht weiter relevant, wenn man einzig die menschliche Betrachtungsweise von eigenen Gefühlen anwendet. Und so kommt es – anders als bei „Nosferatu“ - auch zu einem märchenhaften (Hollywood-typischen - Murnau drehte jetzt keine deutschen Filme mehr) Happy End, indem das Gute siegt und das Böse vergeht. In diesem speziellen Fall wird die Stadtfrau von einem Karren wieder in ihre Heimat zurück gebracht (und die fröhliche Stadt somit vermutlich wieder zum Sündenpool). Währenddessen geht ein Sonnenaufgang einher. [Abb.62] Ein neues Leben beginnt. Zwei sich Liebende küssen sich. Ich und Über-Ich haben sich gefunden. Oder vereinfacht: zwei Gefühle werden zu einem.



Abb. 62: Sunrise (11)

2.2.2 Romantische Relevanz

Freie Gedanken in der Romantik. Wie festgestellt wurde, sind sie subjektiv bestimmt und dementsprechend keinem Allgemeinempfinden zuzuschreiben. Je transzendenter ein Bild erscheint, desto freier kann man sich mit ihm verwurzelt fühlen. Die unberührte Natur als solche ist rein. Ergänzend kann transzendentes Schauspiel eine entscheidende Rolle spielen. Gedanken werden nicht gespielt, sie werden gelebt. Erst dann ist das reine emotionale Empfinden vorhanden und verkommt nicht zum rational-bewussten Allgemeingut. Ebenso verhält es sich immer wieder mit der Kunst. Friedrich Wilhelm Murnau ist ein gutes Beispiel für die Gegebenheit, wenn zu viele Köche den Brei verderben möchten und die reine subjektiv empfundene Gefühlswelt eines Künstlers boykottieren. Freie Gedanken, die nicht mehr frei sein können.

Obwohl „Sunrise“ zu einem Liebling der Kritiker avancierte, blieb er kommerziell an den Kinokassen erfolglos. Eine der damals spekulativen Vermutungen war, dass das Publikum fortan keine Stummfilme mehr akzeptieren wollte.⁸² Trotz anderer Meinungen unterstützte William Fox den Regisseur, welchen er sehr schätzte, weiterhin und handelte einen Vertrag über vier weitere Filme mit ihm aus.⁸³ Der erste Film nach „Sunrise“ wurde „4 Devils“ (1928), eine dramatische Zirkusgeschichte – wieder mit Janet Gaynor in einer Hauptrolle sowie mit der Schauspielerin Mary Duncan. Doch leider zählt er bis heute zu den „verlorenen“ Filmschätzen, die in keiner mehr auffindbaren Archiv-Fassung vorliegen.⁸⁴ Zudem sollen gleich vier verschiedene Enden gedreht worden sein. Murnaus ursprüngliches Ende ließ zwei Protagonisten sterben. Doch diese Version stieß auf wenig Gegenliebe und es wurden unterschiedliche Versionen, sogar mit Ton, durch andere Regisseure umgesetzt. Es musste laut Hollywood-Auffassung unbedingt ein Happy End sein. Murnau selbst hatte damit nichts mehr zu tun.⁸⁵ Ähnliche Probleme gab es beim dritten Hollywood-Film „City Girl“ (1930), bei welchem noch mehr Änderungen hingenommen werden mussten, darunter ebenfalls wieder das Ende betreffend. Auch Murnaus Wunschtitel „Our Daily Bread“ konnte nicht erzielt werden. Murnau verließ aufgrund des Drängens zu einer Tonfilm-Umsetzung die Produktion etwa ein Jahr, bevor der Film fertig gestellt und ins Kino gebracht wurde. Restliche noch fehlende Szenen wurden von einem Regieassistent ohne Murnaus Mitwirken abgedreht.⁸⁶

Erwähnenswert ist die von Murnau seit „Der letzte Mann“ gerne verwendete entfesselte Kamera, welche in einer Weizenfeld-Szene endgültig zum Tragen kommt. Die Ka-

82 Vgl. Kap. 2.1.4, S. 48, „Metropolis“ als letzter expressionistischer Film

83 Audiokommentar. City Girl 1930

84 Filmdokumentation. Murnau's 4 Devils: Traces of a Lost Film 2003

85 Ebd.

86 Audiokommentar. City Girl 1930

mera folgt der Protagonistin Kate (Mary Duncan) halbtot bis halbnahe, holt sie zusammen mit dem Geliebten Lem (Charles Farrell) ein, bleibt mal stehen, fährt weiter und schwenkt mit, bis Kate am Ende total im Bild ist. Das überwältigende Gefühl von Freiheit kommt zum Ausdruck. Es bedurfte durch den Einsatz nur zwei einzelner mit einem Jump Cut verbundener Einstellungen – eine aufwändige Montage hätte nicht die gleiche Wirkung erzielt. [Abb.63]



Abb. 63: *City Girl*

Nach drei Filmen hatte Murnau genug von Hollywood, kaufte sich eine Segelyacht und befreite sich von äußeren Zwängen, indem er in eigener Verantwortung den Film „Tabu“ auf der Insel Tahiti drehte.⁸⁷ Genau da, wo die Natur noch rein war und der transzendente Spiegel eingesetzt werden konnte. Die Wichtigkeit dieser Erkenntnis stellt der fertige Film bereits in einer Texttafel zu Beginn heraus: „A land of enchantment. Remote in the south seas. The island of Bora-Bora. Still untouched by the hand of civilization.“ Zudem ist er in genau zwei Kapitel eingeteilt: „Paradise“ und „Paradise Lost“. Natur war immer ein zentrales Thema in Murnaus Filmen, so ist es auch nicht verwunderlich, dass sich der Mann vor lauter Enttäuschungen genau dorthin zurück zog und das einfing, was er am meisten zu lieben schien. Begonnen wurde das Projekt mit dem Dokumentarfilmer Robert J. Flaherty, welcher mit „Nanuk, der Eskimo“ (1922) bekannt wurde. Aufgrund künstlerischer Differenzen schied Flaherty dann aus.⁸⁸ Murnau war bestrebt, obwohl der Film großteils dokumentarisch wirkt, eine kleine Geschichte zu erzählen – eine Geschichte durch natürlich eingefangene Bilder, ohne künstliches Licht. „Tabu“ verzichtet wie auch „Der letzte Mann“ (1924) nahezu komplett auf Zwischentitel. Dokumente wie Briefschriften kommen seltener vor. Ebenso ist es ein Stummfilm, welcher lediglich ein wenig Gesang der Einheimischen einfängt.

Licht und Schatten, Murnaus Markenzeichen, wurde auch hier wieder angewendet. Die Mischung aus Dokumentation und Melodram lässt sich exemplarisch anhand einer Szene aufzeigen, in welcher die Einheimischen einen Tanz auf der Insel aufführen. Für sich genommen kann er genauso stehen wie andere eingefangene Momente von schwimmenden Bewohnern, Palmen und Himmel etc. Das Leben mit der Natur wird visualisiert und folgt keinem bestimmten dramaturgischen Effekt, außer unsere Emotio-

⁸⁷ Audiokommentar. Tabu 1931

⁸⁸ Ebd.

nen anzusprechen und die Natur als das abzubilden, was sie ist: rein. Die Filmmontage ist dann aber daran behilflich, dass eine kleine Dramaturgie akzentuiert werden kann. Matahi, Protagonist und Perlentaucher, erblickt beim Tanz die schöne Reri, in welche er sich verliebt. Dabei wird er von dem alten Krieger Hitu streng beobachtet. [Abb.64] Der Effekt dient einer tragischen Liebesgeschichte, welche sich leicht zusammen fassen lässt. Im Glauben der Insulaner muss eine heilige Jungfrau ernannt werden, damit die Stämme weiterhin existieren können. Da die zuletzt ernannte tot ist, hat man sich für Reri zur Nachfolge entschieden. Hitu belegt sie mit dem Tabu, welches sie den Göttern weihet und gleichzeitig für die Männer unantastbar macht. Wer sich nicht daran hält, ist des Todes. Matahi flüchtet mit Reri auf eine andere Insel, wird jedoch schon bald zur Herausgabe gezwungen. Um Matahis Tod zu verhindern, liefert sich Reri dem alten Krieger Hitu aus, der sie in seinem Kanu zurück bringen möchte. Als Matahi ihre Abwesenheit bemerkt, schwimmt er hinterher und hält sich an einem Seil vom Kanu fest, welches Hitu durchschneidet. Matahi ertrinkt kurz darauf im offenen dunklen Meer.



Abb. 64: *Tabu*

Das tragische Ende, entgegen Hollywood-Konventionen, kehrte somit wieder in Murnaus Werk zurück. Doch leider beschlich es auch sein eigenes Leben, denn eine Woche vor der Premiere starb der Regisseur in einem Autounfall.⁸⁹ Der Film „Tabu“ (1931) blieb sein letzter. Anhand der stetigen Innovationen und transzendenten Filme, die Murnau hervorbrachte, wäre es interessant gewesen, eine weitere filmische Entwicklung zu beobachten, insbesondere aufgrund des sich immer mehr durchsetzenden Tonfilms. Murnau drehte keinen einzigen solcher Filme und es ist schwierig zu beantworten, ob er es in ferner Zukunft je getan hätte. Es bleibt lediglich festzuhalten, dass die Filmwelt ohne ihn heutzutage ein ganzes Stück ärmer wäre. Denn wie herausgestellt wurde, machte er nicht einfach nur Filme – und schon gar nicht nur Stummfilme. Seine Werke entstanden aus seinem tiefsten Herzen heraus – dem Herz eines Künst-

⁸⁹ Ebd.

lers, der den freien Gedanken nachgeht. Diesen Übergang spürt man als Zuschauer aufgrund der transzendenten Sprache. Es ging Murnau nie um das einfache Zeigen, sondern ums Fühlen – ein Film kann nur dann wirken, wenn er ehrlich ist, rein – wie die Natur. Das ist ein wesentlicher Bestandteil, dem sich ein Mainstream-orientierter Film heutzutage oft verschließt. Was zu Murnaus Lebzeiten im Aufkommen war, ist heute Bestandteil unserer Kultur: Kommerz. Die Prostitution der Kunst. Transzendenz im Film lässt sich also sehr gut mit der Romantik vergleichen: freie Gedanken aus dem Ich in Abgrenzung zum Über-Ich. Nur dann sind sie eindringlich.

Kurz nach „Tabu“ sollte es noch einen weiteren Film geben, den man durchaus der Romantik zuschreiben kann: „Das blaue Licht“ (1932), das Regiedebüt von Leni Riefenstahl, für dessen Drehbuch Béla Balázs mitverantwortlich war. Ihre Begeisterung für die neue Kunstform entdeckte sie beim Sichten des Films „Berg des Schicksals“ (1924) von Arnold Franck, woraufhin sie in einigen seiner sogenannten „Bergfilme“ mitspielte.⁹⁰ Während Francks Filme eher dokumentarischer Natur waren, so wurde in „Das blaue Licht“ die Mystik der realen Natur mit der Mystik eines Märchens verbunden. Die Geschichte an sich ist auch schnell erzählt. Der Monte Cristallo wirft bei Vollmond ein mystisches blaues Licht auf ein Dorf, dessen Bewohner abergläubisch sind – ebenso wie in „Nosferatu“, könnte man meinen. Sie glauben daran, dass männliche Bergsteiger, die sich von dem Licht angezogen fühlen, nur aufgrund dessen in den Tod stürzen. Es muss Zauberei im Spiel sein – und wo immer Zauberei im Spiel ist, so lehren es uns die alten Geschichten, ist eine als eine Hexe beschuldigte Außenseiterin im Spiel. Diese wird von Riefenstahl selbst verkörpert – sie spielt Junta, das einsame Bergmädchen, welches im Dorf gehasst wird und nur einen Freund in den Bergen, einen Jungen, hat. Als einzige weiß sie zudem, woher dieses magische Licht kommt, nämlich aus einer versteckten Kristallgrotte. Durch diese erhält sie ihre Vitalität. Nachdem der Maler Vigo aus dem Dorf ihr Vertrauen gewonnen hat und dieses mit dem Erzählen ihres Geheimnisses bricht, wird ihre Grotte von den Bewohnern zerstört. Sobald sie am nicht mehr funkelnden Ort eintrifft, ist sie schockiert und stürzt in ihren Tod.

Obwohl in dem Film gesprochen wird, ist es verhältnismäßig wenig. Ein größerer Teil des Gesprochenen bedient sich authentisch italienischer Sprache – so spricht die Protagonistin Junta ebenso italienisch. Um das Ganze kurz zusammen zu fassen: Wer der italienischen Sprache nicht mächtig ist, wird ein paar gesprochene Texte nicht verstehen. Aber genau das wiederum ist auch nicht der Sinn, denn hauptsächlich lebt er ebenso wie Murnaus Filme von den Bildern, auch wenn er nicht ganz deren symbolischen Charakter aufweist. Wenn man aber allein die Naturbilder für sich betrachtet,

90 Filmdokumentation. Die Macht der Bilder 1993

welche Junta als transzendenter nicht viel sprechender einsamer Charakter zugeordnet werden können, so fällt der stilisierte Charakter mit einer starken kontrastreichen Akzentuierung auf, welcher als solcher oft idealisiert erscheint. Natur an sich wirft kein idealisiertes Bild, es entsteht aus einem subjektiven Empfinden heraus. Dennoch ist es Teil der Romantik, welche die freien Gedanken als solche zulässt.

Die Transzendenz entsteht unter anderem durch sehr viele untersichtige Impressionen vom Himmel, an welchem Wolken vorbei ziehen. Ein markantes Merkmal ist, dass in der Natur – wie auch bei Murnau - im Gegenlicht gefilmt wurde. Natur ist eben nur Natur, wenn sie Natur bleibt – eigentlich eine logische in sich selbst geschlossene Schlussfolgerung. Sobald Junta in ihrer Kristallgrotte erscheint, wirkt ihr Gesicht wie von einer mystischen Aura umschlossen. In nahen Einstellungen wird oft Unschärfentiefe eingesetzt um ihrem Gesicht fast schon einen Ölgemälde-Charakter zu verleihen. Das Licht ist weich und rein. Die Figur der Junta wird als solche bereits mystisch visualisiert und hat oft einen nicht irdischen Anschein. Sie wirkt wie eine Elfe – eine sehr schöne Elfe. Der Nebel in den Bergen und das erhabene Gefühl, in einer Anhöhe zu stehen, könnten ebenso Friedrichs „Der Wanderer über dem Nebelmeer“, aber auch „Felsenschlucht“ sowie „Der Morgen im Gebirge“ entstammen.⁹¹ Gefahr und Sehnsucht sind im Film stets präsent. Licht und Schatten in der Natur kommen ebenso stark zum Einsatz. Als ein Mann einen Abhang herunter stürzt, sieht man so z.B. nur seinen an die Wand geworfenen Schatten, was an eine sehr expressionistische Darstellungsform erinnert. Für Nachtszenen wurden tagsüber Spezialoptiken mit damals neuem Filmmaterial, dem sogenannten R-Material eingesetzt. Mittels eines roten Filters konnte der blaue Farbton verdunkelt werden.⁹² Auch Lichtreflexionen wurden oft eingesetzt, etwa durch die Bergkristalle oder auch in einer Szene, in welcher Junta aus dem Dorf wieder in die Berge flüchtet. Sie rennt durch einen Wassergraben, welcher das Dorf von einer Waldlichtung trennt. Die sich im Wasser spiegelnden Häuser zerfließen durch Juntas Durchlaufen. Die Abkehr von einem gefahrvollen Bild wird verdeutlicht.

Nachdem sie am Ende des Films gestorben ist, scheint das Sonnenlicht durch die Baumkronen und verleiht dem Wald eine mystische Aura, die nach Junta weiter lebt. Es ihr eigenes Lebenslicht, welches sich in der Natur abzeichnet und nicht vergeht. Erwähnenswert ist auch der komplette Verzicht auf eine entfesselte Kamera, welche Murnau so schön etabliert hatte. Der Film wird eher durch Schnitt erzählt und mit einigen wenigen Kameraschwenks. Man könnte das schon fast poetisch umschreiben: Die Imposanz der Bilder entsteht aus einem festen Rahmen heraus. Erinnern wir uns aber an Murnaus „Nosferatu“, allein schon an die Aufnahmen mit der Empusa und die

91 Vgl. Kap. 2.2, S. 52, Abb. 40 & 46f

92 Filmdokumentation. Die Macht der Bilder 1993

Sonnenaufgänge selbst, dann ist es durchaus legitim zu sagen, dass der Eindruck eines Naturbilds in der Starre unseren emotionalen Zugang durchaus lenken kann. Nicht anders verhält es sich mit gemalten Bildern der Romantik. Der Blick „bohrt“ sich in ein nicht bewegtes Bild und sucht einen Zufluchtsort. Dadurch lässt sich wohl auch leicht erklären, warum die untersichtigen Bilder von Bergen und Himmel so mächtig wirken. [Abb.65]

Ein wenig Symbolismus kommt dem Film aber auch zugute. So schaut ein Mann aus dem Dorf, dessen Frau in einer Mondnacht gestorben ist, aus dem Fenster, welches zum mit „Gitterstäben“ verzogenen Fenster von Junta überblendet. Von diesem Fenster aus wird auf sie geschwenkt, während sie schläft. Es symbolisiert ihr eigenes Gefängnis, welches ihr gebaut wird, ohne dass sie es ahnt oder etwas dafür kann. Denn der Aberglaube der Dorfbewohner führt letztendlich zu Juntas Verderben. Dies wurde ebenso zu Beginn des Films heraus gestellt als ein Pilotenpärchen in einem Gasthaus rasten möchte. In ihrer Subjektivität folgt ein Schwenk durch den Raum. Durch ein kleines Fenster (welches wie vorher erwähnt Freiheit ermöglichen, aber auch begrenzen kann) ragt Licht (Juntas Schein), rechts daneben befindet sich an der Wand eine alte Uhr mit Pendel und einem Bild von Junta. Die Uhr und das Bild werfen einen Schatten an die Wand – Juntas Zeit, die abgelaufen ist. Der Blick bleibt am rechten Ende des Raums verweilen. Dort steht eine Heiligenfigur auf einem Podest. Es wird zurück zum Pärchen geschnitten, dann ein Close-Up von der Figur. Ihre „Wichtigkeit“ kommt im Film zum Tragen, wenn man die gelebte Heiligkeit der Dorfbewohner – ganz salopp formuliert – als Scheinheiligkeit deuten darf, welche unschuldige Menschen wie Junta ins Verderben reitet. Diesem Pärchen - und somit uns - wird Juntas Geschichte aus diesem Betrachtungswinkel erzählt (am Ende des Films wird sie im Buch selbst als „unschuldig“ beschrieben). Weiterhin kann der Mond neben dem weiblichen Element auch als Symbol der Jungfräulichkeit gedeutet werden. Juntas kindliche Unschuld lebt durch ihre Jungfräulichkeit. Nicht die sexuelle, sondern jene einer reinen Seele, die sich mit der Natur verwurzelt sieht – ähnlich Ellen in „Nosferatu“. Zudem zieht sie ihre Jungfräulichkeit aus ihrer Einsamkeit. Durch das Vertrauen, welches sie dem Maler Vigo schenkt, entjungfert sie sich selbst. Denn ein Geheimnis kann nur bestehen wenn es geheim bleibt. Etwas, das Kinder verstehen. Erwachsene nicht. Daher kommt es nicht von ungefähr, dass ihr einziger richtiger Kontakt der Bergjunge ist, welcher in seiner Erscheinung dem Ziegenpeter aus „Heidi“ gleicht. Die gute zweite Hälfte einer reinen kindlichen Seele. Zudem stirbt Junta in einem Blumenfeld, bestehend aus Gänseblümchen. [Abb.65] Diese symbolisieren kindliche Unschuld, Reinheit der Natur. Junta ist wieder rein geworden – mit der Natur und somit mit sich selbst.



Abb. 65: Das blaue Licht

Ja, die Natur kann wahrhaftig schön sein. Wir können unsere Gedanken in ihr spiegeln wie nirgends sonst. Gleichzeitig sehen wir uns als Individuum in einer Gesellschaft verwurzelt, in der die Gedanken nicht immer frei erscheinen können. Was passiert aber, wenn wir uns dazu befähigen, jenes, was wir in Menschen, Objekten und Gegenden rational betrachten, in unseren Gedanken subversiv zu domestizieren? Wenn wir dem Chaos, unserem Gedankenstrom selbst, nachgehen? Rationalität ist ein in Filmen traditionell eingesetztes Mittel, um das kollektive Verständnis der Welt zu erhalten. Ob im Expressionismus oder in der Romantik, Symbolismus und visueller Ausdruck wurden unterbewusst eingesetzt um eine gewisse verborgene Narration hinter der eigentlichen Narration zu stützen. Was ist aber, wenn die eigentliche Narration keine ist und nur die verborgene bleibt, die dementsprechend nicht stützend, sondern bildend ist? Entwickelten die Franzosen in den 1920ern den Impressionismus innerhalb einer narrativen Geschichte⁹³, so zeichneten sich schon wenig später avantgardistische (experimentelle) Filme in Reinform ab. Im Jahr 1929 experimentierte Dsiga Wertow mit der reinen Montagetechnik an seinem Dokumentarfilm „Der Mann mit der Kamera“, hob die konventionelle Narration auf. Zugleich gab es die Surrealisten, sie waren viel subversiver.

⁹³ Vgl. Kap. 2.2.4, S. 45

2.3 Surrealismus

„So everything comes back to a question of language: through unconscious language we can rediscover a myth, but we are very much aware that mythologies change and that on every occasion a new psychological hunger of paranoiac tendency overtakes our often miserable feelings.“⁹⁴

Dies ließen die Surrealisten um André Breton im Jahr 1930 in einer Werbebroschüre verlauten als Luis Buñuels „L'Age d'or“ in die Kinos kam. Nach nur zwei Wochen wurde er verbannt.⁹⁵ Mit unserer Zeit und unserem Empfinden verankerte Mythologien verändern sich, ebenso wie Zeit relativ ist. Surrealisten ging es nie um Moral und Ästhetik, sondern um Vorstellungen, welche jenseits unserer im Über-Ich verankerten Normen existieren. Ähnlich dem Prinzip der Romantik von freien Gedanken, welche im Surrealismus jedoch viel unterbewusster vorliegen und vor allem auf assoziativen – rational unlogisch wirkenden - Gedankenströmen aus den eigenen Träumen beruhen. Der Surrealismus entspringt wie auch der Expressionismus und die Romantik der Malerei. Ihm ging der Dadaismus vorher, welcher bereits an einer von Rationalität gelösten Anordnung von Objekten interessiert war. Das erste surrealistische Manifest wurde im Jahr 1924 in Frankreich von Breton ausgerufen. Zum Teil von psychoanalytischen Theorien durch Sigmund Freud und Carl Gustav Jung inspiriert, waren die Surrealisten daran interessiert, das Unwirkliche aus unserem Träumen und unseren innersten Fantasien zu erkunden. Die reine Natur der Gedanken, mögen sie noch so unerklärlich sein, hatten Vorrang über allem Erfassbaren.⁹⁶ Demnach gibt es eine Realität hinter unserer Realität, da Realität – wie wir sie annehmen – nur ein Abbild dessen sein kann, was wir gedanklich im Bewusstsein als Realität erklärt haben. Rationalität kann man als einen kollektiven Konsens bewerten, da sich die Menschheit darauf geeinigt hat, ihn als solchen unter gemeinsamen Vorstellungen zu etablieren. Die Fragen des Surrealismus richten sich hinsichtlich dessen ganz klar an das unterbewusste im Es Verankerte. Die äußere und innere Realität sollten auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden, da das Leben ebenso fragmentarisch abläuft wie der Gedankenstrom eines Menschen selbst. Demzufolge entstanden zwei Formen des Surrealismus: naturalistisch bedingter (reale Formen und Objekte verschmelzen traumähnlich zu einem Bild, sind daher einer irrationalen Logik unterworfen) und abstrakt bedingter (nicht reale Formen und Objekte).⁹⁷

Mein Interesse gilt dem naturalistisch bedingten Surrealismus, für welchen insbesondere der spanische Maler Salvador Dalí (1904-1989) bekannt ist. Ihm ging es nicht darum, aus reiner Willkür nicht definierbare Elemente im virtuellen Raum anzuordnen,

94 DVD-Booklet. Breton [1930] 2011, S. 10f

95 Ebd., S. 15

96 Kleiner 2009, S. 401

97 Ebd.

sondern existierende Elemente, die in unserem Bewusstsein verankert sind, in unterbewusster Verknüpfung (auch deformiert) einem real anmutenden Raum zuzuordnen.⁹⁸ Dabei ließ er sich seit 1924 von den verschiedensten vorhergehenden Kunstepochen inspirieren: Impressionismus, Pointillismus, Futurismus, Kubismus und Neokubismus – das alles verbunden mit Realismus.⁹⁹ Als realen Hintergrund wählte er sehr gerne katalanische Küstenlandschaften um den Cap de Creus mit Felsen und fossilen Objekten, da er diese Landschaft mit seiner Kindheit verband.¹⁰⁰ Zwei seiner bekanntesten Werke sind „Die Beständigkeit der Erinnerung“ und „Der Traum“ aus dem Jahr 1931, in welchen harte mit weichen Formen im wahrsten Sinne des Wortes „verschmelzen“. [Abb.66 & 67]



Abb. 66: Salvador Dalí : *La Persistance de la mémoire* (1931)



Abb. 67: Salvador Dalí : *La Rêve* (1931)

Man kann es als einen Gedankenprozess empfinden, welcher Bilder für sich vor dem geistigen Auge erst entstehen lässt. Die weichen Uhren z.B. sind sehr organisch, dem realistischen Bewusstsein nachempfunden. Doch erscheinen sie subjektiviert in unseren Gedanken, nicht wie sie sind, sondern wie wir sie uns symbolisch denken können – als Zeit, die dahin fließt, wie ein Käse. Auch der Raum ist rein imaginativ, im Rationalen einer Realität entsprechend, doch im subjektiv Gelebten ein Ort der eigenen Vorstellung. Dalí meinte zu seinem Vorgehen auch einmal:

„Die Lyrik der poetischen Bilder ist nur dann philosophisch von Bedeutung, wenn sie in ihrem Vorgehen nach der gleichen Exaktheit strebt wie die Mathematik in der ihren.“¹⁰¹

Er dachte bei den Uhren tatsächlich an schmelzenden Käse und wurde zudem in frühester Kindheit von dem aus der Küche ragenden Essensaroma sowie den auffallend weiblichen Gesäßrundungen der Dienstmädchen verführt.¹⁰² Die Abstraktion erlebter Realität erfolgt also u.a. dadurch, dass man verschiedene sensorischen Funktionen

98 Ebd., S. 402

99 Descharnes/Neret 2007, S.102

100 Ebd., S. 14

101 Ebd., S. 299

102 Ebd., S. 54-59

sammelt und sie in einem rein emotional wirkenden Konzept miteinander verbindet. Sinnlichkeit und Persönlichkeit. „Der Traum“ nimmt sich die griechische Mythologie zum Vorbild, indem der Kopf der Medusa durch die geschlossenen Augen in einen ewigen Schlaf gehüllt ist. Hier taucht ebenso wie auf einer Taschenuhr auf dem vorherigen Bild ein wichtiges Symbol aus Dalís Gedankenwelt auf: die Ameisen, welche auf dem nicht mehr vorhandenen Mund krabbeln. Sie stehen für den Tod, für das Vergehen allen Seins. In einem relativen Zeit-Raum-Gefüge können wir bestimmte Vorgänge nicht kontrollieren und sind der Natur selbst ausgesetzt. Der äußeren und der inneren Welt des Menschen. So berief sich das erste Manifest auch auf Freuds Triebinstinkte: Sexualtrieb und Todestrieb, melancholisch mit der Relativität verbunden.¹⁰³ Dalí meinte später:

„Die Surrealisten sind, ohne es zu wollen, Medien einer unbekannteren Welt. Ich selbst als surrealistischer Maler habe nie die geringste Vorstellung davon gehabt, was meine Bilder bedeuteten. Ich transkribiere ganz einfach meine Gedanken und versuche, meine intensivsten und flüchtigsten Visionen zu konkretisieren, alles, was mysteriös, unverständlich, persönlich, unverwechselbar ist und was auch immer mir in den Sinn kommt. [...] Eine neue Welt ist zu entdecken, eine Welt der 'irrationalen Erkenntnis des Universums'.“¹⁰⁴

Zu dieser Entdeckung sollte auch die neue Kunstform Film verhelfen, welche unter den Surrealisten sehr beliebt war. Denn Film ist als Medium der Traumvorstellung bereits am nächsten, wenn wir Gedankenströme innerster Intimität erleben. Nachdem Méliès uns in Märchenwelten entführte, „Das Cabinet des Dr. Caligari“ den Ausdruck der Seele propagierte, Murnau „Nosferatu“ mit einer Traumlogik gestaltete, Impressionisten den gedanklichen Eindruck durch eine hohe Schnittfrequenz visualisierten und Wertow diese von einer Narration löste, war es also nur eine Frage der Zeit bis man sich völlig der Irrationalität hingeben würde. Sehr schön wird die Verführung des Kinos durch Robert Short beschrieben:

„The cinema induced a mental state halfway between dream and waking, a kind of conscious hallucination maintained and enhanced by the staccato rhythms of the early silent films and the smoky cone of light beams fanning out from the projector. [...] If film speaks dream, it speaks desire.“¹⁰⁵

Unsere Begierde ist es demnach, etwas zu sehen, das wir verlangen zu sehen. Nach dem Aufkommen des Tonfilms sahen Surrealisten das kommerzielle Kino als trivial an, zu gekünstelt, zu moralisch, wiederholend – ohne Spontaneität, kunstlos.¹⁰⁶ Es wurde Zeit für etwas Neues.

103 Ebd., S. 329

104 Ebd., S. 227f

105 Filminterview. Introduction by Robert Short 2011

106 Ebd.

2.3.1 Un Chien Andalou

Schon bald kam Luis Buñuel mit dem Surrealismus in Kontakt. Zusammen mit seinem alten Studienfreund Salvador Dalí beschloss er für seinen ersten Film nur irrationale Bilder aufzuschreiben, welche in rationaler Form weder logisch, noch psychologisch, noch kulturell erklärbar sind. Das Drehbuch, welches innerhalb einer Woche entstand, formte sich aus zwei Träumen, die sich beide gegenseitig erzählten.¹⁰⁷ Diese (eine Wolke, die einen Mond durchtrennt und eine Hand mit Ameisen) flossen somit in den Film ein, auf welchen ich eingehen werde.

„Un Chien Andalou“ (1929) dauert insgesamt nur 16 Minuten, wird aber von einer höherem Schnittfrequenz dominiert. Musikalisch ist das Hauptthema Richard Wagners „Tristan und Isolde“ mit dem „Liebestod“ entnommen, welches sich mit argentinischer Tanzmusik abwechselt. Allein schon durch den kontrastierten Einsatz dieser Musik wird der ironisierte Unterton einer nicht ganz konventionellen „Liebesgeschichte“ akzentuiert. Erklärend für einige Motivationen im Film könnten Dalís eigene Worte über eine unausgegrenzte Beziehung in der Jugend sein:

„Tristan und Isolde erschienen mir als die Prototypen einer solchen Tragödie, die aus einer unerfüllten Liebe erwächst und die im Spektrum ihrer Gefühle ebenso wild und ungezügelt kannibalisch sein kann wie die Gottesanbeterin, die ihr Männchen während des Liebesakts auffrisst.“¹⁰⁸

Es sei angemerkt, dass der Film sich ebenso wie diese Liebe zum Zuschauer verhält. Denn er ist nicht dazu gedacht, zu gefallen oder komplett verstanden zu werden. Auch ein andalusischer Hund kommt nicht vor. Buñuel beschrieb das Ganze wie folgt:

“Its aim is to provoke in the spectator instinctive reactions of attraction and of repulsion.”¹⁰⁹

„Il était une fois...“, so wird uns das Geschehen eingeleitet – eine Geschichte, die also irgendwo irgendwann einmal passiert sein kann, ganz im Sinne eines Märchens. Daraufhin ist ein junger Mann (von Buñuel selbst gespielt) halbnahe – mit einer Zigarette im Mund und mit einem vertikal gestreiften Hemd - zu sehen, welcher ein Rasiermesser im Close-Up vor einer Balkontür schärft. Am linken Arm trägt er eine Uhr, es ist kurz vor Mitternacht. Noch sieht sich der Zuschauer aufgrund eines vorhandenen Raum-Zeit-Gefüges in Sicherheit, doch das wird nicht lange halten. Um zu wissen, ob das Messer scharf genug ist, testet er es an seinem eigenen Daumen aus. Anstatt den Schnitt zu zeigen, wird zu seinem Gesicht geschnitten, welches sich kurz verzieht, dann aber den Eindruck macht, dass die Schmerzen ein befriedigendes Gefühl auslösen. Zwei wichtige Motive des Films sind bereits hier erkennbar: einerseits die Gleich-

107 Filmdokumentation. A propósito de Buñuel 2000

108 Descharnes/Neret 2007, S. 77

109 DVD-Booklet. Buñuel 2011, S. 20

setzung von einem schmerzvollen Schnitt mit dem Schnitt der Filmmontage als künstliche Manipulation, andererseits der Lustgewinn, welcher sich daraus ergeben kann. Denn der Mann hat lediglich die Funktion, in den Film einzuführen und stellt ebenso uns als Zuschauer dar, welcher voyeuristisch sadistischem Treiben ausgesetzt sein wird. Dies wird insbesondere direkt im Anschluss an den Schnitt klar.

Der Mann geht auf den Balkon und beobachtet den Mond, so wie wir als Zuschauer den Mann beobachten. Wir schauen ihn direkt frontal an und scheinen auf einem Nachbarbalkon zu stehen. Nach einem Close-Up vom Mond am Himmel und einem leicht untersichtigen Blick auf den Mann ist das Gesicht einer jungen Frau (Simone Mareuil) zu sehen, deren linkes Auge von der Hand des Mannes aufgehoben wird. Der Schnitt lässt uns aufgrund des gleichen Hemdes denken, dass es sich um den gleichen Mann handelt, auch wenn wir sein Gesicht nicht sehen. Zusätzlich trägt er in der Einstellung eine diagonal gestreifte Krawatte, welche im Rahmen der Geschichte als Symbol für braves Spießbürgertum gedeutet werden kann, aber nach genauerer Betrachtung ebenso als eine Art phallisches Symbol. Als Zuschauer würden wir den Mann nach konventionellen Sehgewohnheiten vermutlich auch für einen braven Barbier halten, sähen wir nicht den Moment, der folgt. Er nimmt sein Messer und hält es an das Auge der Frau. Das Bild wechselt wieder zum Mond, welcher von einer Wolke durchstreift wird. Im Match Cut wird dann ebenso das Auge der Frau (überbelichtetes Kalbsauge in der Realität) mit dem Messer durchtrennt (und unser Voyeurismus bestraft). [Abb.68] Interessant ist hier das psychologische Konzept, welches sich für den Zuschauer einbrennt. Zunächst wird allein durch die Montage assoziiert, dass eine Kausalität zwischen dem Mond und dem Auge bestehen muss – ein ähnliches Stilmittel, wie es Murnau auch in „Nosferatu“ einsetzte.¹¹⁰ Indem wir als Zuschauer aber diese Kausalität als Ursache-Wirkung-Prinzip annehmen, können wir uns ebenso gut als Sadisten bezeichnen, da wir rückblickend wollen, dass der durchtrennte Mond Ursache für das durchtrennte Auge ist. Es ist daher nicht vermessen zu sagen, dass man den Film als „sadistisches Spiel am Zuschauer“ beschreiben kann, wenn dieser in aller Hoffnungslosigkeit versucht, rational die Vorgänge für sich zu deuten, wenn sie durch die Montage allein doch nur eine fragmentarische Illusion von dem aufstellen, was passiert oder auch nicht passiert.

So lässt sich der Film auch nur anhand einzelner Geschehnisse betrachten, welche für sich stehen, aber in einzelnen Ausprägungen Momente wiederholen und sich somit einer geglaubten Kausalität erschließen. Symbole und sich wiederholende Motive (wie in einem Traum) übernehmen im surrealistischen Film die eigentliche Narration, daher

110 Vgl. Kap. 2.1.3, S. 29f

ist es zwingend, von diesen aufs Ganze zu schließen. Dies geschieht bereits mit dem aufgeschnittenen Auge. Der Mond kann als ein Symbol der Weiblichkeit und somit auch als Jungfräulichkeit gedeutet werden. Die Wolke, welche den Mond „penetriert“, bezeichnet somit die Entjungferung. Dadurch, dass dieses Bild mit dem durchgeschnittenen Auge in Verbindung gebracht wird, lässt sich dies mit der Entjungferung der Frau assoziieren, von welcher der Mann auf dem Balkon träumt. Ausgeprägt als sadistischer Akt steht dies für einen Moment des Wunsches und des inneren Sehens ein. Ebenso wie er die Frau entjungfern möchte, möchten wir, dass der Mond Kausalität bewirkt. Der bereits angesprochene „Sadismus“ ist somit zwischen Zuschauer und Film in jeglicher Form existent.



Abb. 68: *Un Chien Andalou* (1)

Nach dieser Szene wird in einem Zwischentitel darauf hingewiesen, dass das weitere Filmgeschehen acht Jahre später passiert. Ein Mann (Pierre Batcheff) fährt in totalen, halbnahe und subjektiven Einstellungen mit einem Fahrrad durch die Stadt. Er trägt Teile eines Nonnenkostüms und hat um seinen Hals ein diagonal gestreiftes Holzkästchen mit Schlüsselloch an Trägern gespannt. Es wird also wieder das Muster der Krawatte aufgegriffen. Dadurch, dass das Kästchen ein Schlüsselloch hat, weiß man, dass sich darin etwas verbergen muss, es aber ein Geheimnis bleibt, solange nicht der passende Schlüssel gefunden wurde. In Verbindung mit dem Nonnenkostüm möchte man meinen, dass das Kästchen wie eine Art Keuschheitsgürtel verstanden werden kann und somit Bourgeoisie und Religion in Einem verwurzelt sieht. Betrachtet man das viel plumper, so wäre ebenso Transvestismus eine Möglichkeit der Deutung, da ein Nonnenkostüm nun doch etwas sehr Feminines an sich hat. Jedoch denke ich eher, dass eine Keuschheit, welche zwischen Tradition und Glaube steht, das eigentliche Thema ist. Die eigene Kastration des Mannes. Weiterhin sind doppelbelichtete Einstellungen von hinten zu sehen, in welchen Körperteile des Mannes „verschwinden“ und das wei-

ße Kostüm dominiert. Es versinnbildlicht zugleich also, ob dieser Mann auf dem Fahrrad überhaupt in dieser Szene existiert. [Abb.69]

Parallel dazu wird nun zur Frau vom Beginn des Films (mit gesunden Augen) geschnitten, wodurch auch dem letzten Zuschauer bewusst wird, dass nicht alles Gesehene das spiegelt, was passiert, sondern vielleicht einfach nur das, was gesehen werden will. Die Frau sitzt in einer leicht aufsichtigen Totalen (wieder ein sehr voyeuristischer Blick des Zuschauers) in einem großen steril eingerichteten Raum, im Hintergrund bestehend aus Stehlampe, Bett, Gardinenvorhängen vor einem Fenster und zwei an der Wand hängenden Bildern sowie einem Rundtisch mit eckigen hohen Holzstühlen im Vordergrund. Die Stühle sehen sehr hart und unbequem aus. Auf einem dieser sitzt die Dame und liest ein Buch über Malerei. Wenn wir annehmen, dass der äußere Raum einen inneren Raum spiegelt – ähnlich dem Expressionismus – dann kann ebenso angenommen werden, dass die Frau von Kälte umgeben ist und Zuneigung erfahren möchte, die sie aus der Malerei zieht. Durch ihre karierte Bluse und die Perlenkette um den Hals macht sie auch einen sehr bürgerlichen Eindruck. Bezieht man sich auf die Anfangssequenz mit dem Auge, so handelt es sich hier genau um dieselbe Kleidung. Es ist auch ein wesentliches Thema des Films: Bürgerlichkeit, die – vom Messer angedeutet - „penetriert“ wird. Diese Frau beobachtet aus dem Fenster neugierig den Mann auf dem Fahrrad und wirft plötzlich schockartig das Buch zur Seite auf den Tisch. Im Close-Up ist ein Motiv des holländischen Malers Jan Vermeer zu erkennen: „Die Spitzenklöpplerin“. Sorgsames Arbeiten in einem guten Haus beschreibt eine wesentliche Bürgerlichkeit, welche der Frau zukommt. Zudem steht neben dem Buch ein kleiner Käfig auf dem Tisch, in welchem sich ein Tier zu befinden scheint, auch wenn es nicht ganz erkennbar ist, welches. Wenn man von Gefangenschaft ausgeht, so ist es das bürgerliche Gefängnis, welches sie sich selbst baut. Die Dame geht etwas erzürnt zum Fenster und beobachtet, wie der Mann vom Fahrrad stürzt, sich darin verfängt und mit dem Hinterkopf auf der Bordsteinkante liegen bleibt. [Abb.69] Wieder ist es ein sadistischer Moment der Beobachtung, welcher vollzogen wird. Aus einem zynischen Blickfeld heraus erscheint die Szene grotesk genug und belustigend, während die Frau auf einmal besorgt die Treppen runter auf die Straße läuft und die „gefallene Nonne“ mit Küssen bemuttert. Eine mögliche Nichtexistenz des Mannes in der Szene wurde bereits durch die von mir erwähnte Doppelbelichtung impliziert. Es sieht in dem Moment so aus, als würde der gute Mann seinem Tod erliegen.

Als nächstes wird zum Kästchen überblendet, welches die Frau in ihrem Raum nun öffnet. In einem gestreiften Tuch befindet sich ein diagonal gestreifter Gürtel, welchen sie an einem weißen Kragen befestigt, den sie vom Bett nimmt. Die Krawatte breitet sie nun mit den Teilen des weißen Nonnenkostüms und dem Kästchen auf dem Bett (mit

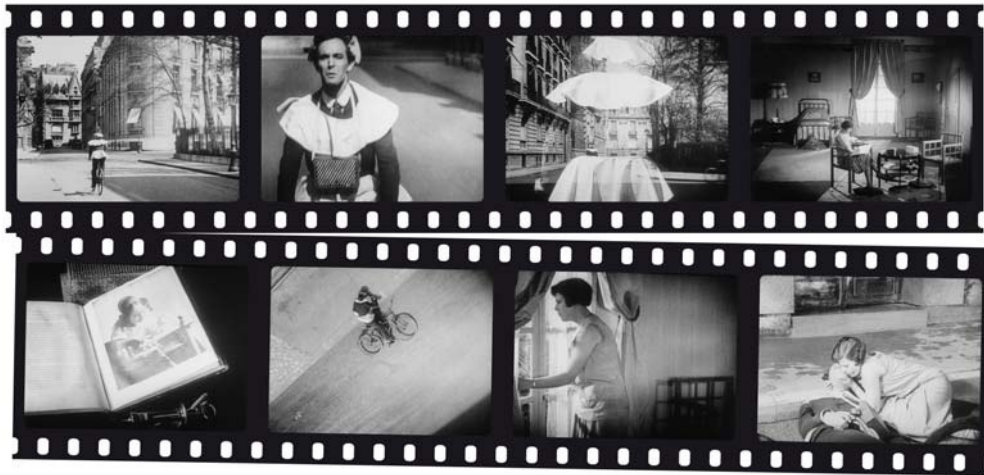


Abb. 69: *Un Chien Andalou* (2)

Blümchenmuster) so aus, als ob der gestorbene Mann im Bett liegen würde. Die gestreiften Formen stechen bei dem weißen Kostüm hervor und es hat, in Verbindung mit dem Prolog gesehen, den Anschein, als ob die Entjungferung der Frau eine entscheidende Rolle spielt. Während sie nachdenklich im Sitzen das Bett beobachtet, wird durch einen Schnitt die Krawatte gebunden und wieder geöffnet. Sie wünscht sich somit an etwas „gebunden“ zu werden – vermutlich bezeichnet es die Eheschließung, durch welche die Entjungferung nach „bürgerlicher“ Ansicht erst erfolgen kann. Sie schaut daraufhin ins rechte Off. [Abb.70]

Vor der Tür steht nun derselbe Mann von vorher, diesmal ohne Nonnenkostüm. Sie geht zu ihm hin und beobachtet mit ihm ein Loch in seiner Hand, aus welchem Ameisen krabbeln. In Verbindung mit der Relativität der Zeit symbolisiert es das schnelle Vergehen dieser.¹¹¹ Die „kribbelnde“ Hand blendet zur behaarten Achselhöhle der Frau über, die an einem Strand liegt. Diese blendet zu einem Seeigel über. [Abb.70] Es sind interessanterweise zwei Symbole, welche Dalí mal in einen Zusammenhang brachte:

„Als ich zum erstenmal die rasierte Achselhöhle einer Frau sah, habe ich den Himmel gesucht; als ich mit meiner Krücke den verwesten und von Würmern wimmelnden Überrest meines gestorbenen Igels umdrehte, habe ich den Himmel gesucht...Zur Stunde habe ich den Glauben noch nicht, und ich fürchte, ohne den Himmel sterben zu müssen.“¹¹²

Der Verweis einer rasierten Achselhöhle auf den Tod kommt später im Film zum Tragen. Der in diesem Moment gezeigte Igel scheint vital zu sein und die Frau mit einer unrasierten Achselhöhle nach dieser Logik ebenso. Dadurch, dass von der von Ameisen befallenen Hand übergeleitet wurde, lässt sich nun in assoziativer Hinsicht ein „Memento mori“ Motiv herauslesen – ein Tod, der mit der Enthaarung einer Achselhöhle einsetzt. Wenn wir das weiter ausführen, bedeutet Körperbehaarung Schutz. Gerade

111 Vgl. Kap. 2.3, S. 80, Abb. 66 & 67

112 Descharnes/Neret 2007, S. 13

am Strand ist ebenso eine Kopfbedeckung wichtig um keinen Sonnenbrand zu bekommen. Der Schutz durch Körperbehaarung kann als ein sexuelles Motiv gedeutet werden, wenn es um die Jungfräulichkeit geht. Somit würde in einer komplex motivierten Assoziationskette der Verlust der Achselhaare den Verlust der Unschuld bedeuten und somit den Verlust des Lebens. Das mag obskur klingen, wird aber in ähnlicher Verbindungskette später noch einmal aufgegriffen.



Abb. 70: *Un Chien Andalou* (3)

In der nächsten Szene beobachten wir aus der Vogelperspektive eine Frau (Fano Messan), die auf der Straße mit einem Stock eine abgetrennte Hand inspiziert. Abgetrennte Hände gehören auch in Dalís Symbolwelt und versinnbildlichen etwas Unbekanntes, dem man nichts zuordnen kann. Dementsprechend ein Rätsel – ebenso wie das diagonal gestreifte Kästchen aus vorherigen Szenen sowie der ganze Film selbst. Die Frau wird in einer Irisblende gerahmt, welche sich dann öffnet, wodurch der Blick auf die ganzen schaulustigen Menschen frei wird, die sich um die Frau versammelt haben. Diese werden von zwei Polizisten zur Seite gedrängt. Nun sind wir nicht mehr in der äußeren Beobachtungsposition sondern mit ihr auf der Straße wie einer der Schaulustigen. Die Frau wirkt sehr männlich durch ihren Mantel, eine Krawatte und ihre gescheitelte Kurzhaarfrisur. Sie wird laut Film auch als „Hermaphrodite“ betitelt. In der Funktion des Zwitter kommen der Dame also männliche und weibliche Eigenschaften zu, was im Bezug zur Szene eine interessante Deutung ermöglicht. Während die Dame in der Hand rumstochert, wird sie von dem uns bekannten Pärchen aus dem Fenster beobachtet. Der Mann scheint sich regelrecht darüber zu freuen.

Ein Polizist bringt der Frau auf der Straße nun das gleiche Kästchen, welches die männliche Nonne vorher um sich trug, die gestürzt an derselben Stelle an der Bordsteinkante verunglückt ist. [Abb.71] Würde man das Ganze kausal betrachten, wäre ein Zusammenhang zwischen der abgetrennten Hand und der toten „Nonne“ hergestellt, allein dadurch, dass wir annehmen, dass es am gleichen Ort passiert ist sowie die Tat-

sache, dass das Kästchen vorkommt, welches die biedere Frau mit der Perlenkette aber in ihren Raum bereits mitgenommen hat.

Der Zwitter-Frau wird die Hand in das Kästchen gelegt. Die Menschenmengen um sie verschwinden. Der Mann schaut mit einem lüsternen Blick aus dem Fenster, sobald die Frau mitten auf der Straße tot umgefahren wird. [Abb.71] Die sadistische Beobach-



Abb. 71: Un Chien Andalou (4)

tung mit Lustgewinn (man könnte sagen: Fetischismus) wird somit durch ihn fortgeführt, während die Frau mit der Perlenkette nur traurig introvertiert aus dem Fenster schaut. Es wird somit ganz bewusst mit der Assoziation gespielt. Denn wenn die Frau sich selbst als die tote Frau sieht, dann kennt sie einerseits ihr eigenes Schicksal und andererseits sieht sie sich mit der Situation konfrontiert, den Mann verloren zu haben (durch die abgetrennte Hand symbolisiert), welcher als Nonne für die Unschuld stand. Das Kästchen beinhaltet in beiden Fällen männliche Attribute. Da die Hand das Unbekannte symbolisiert, muss sie jedoch nicht zwingend von dem Nonnen-Mann stammen, wir denken es uns aber in der Situation der Frau, wenn wir beide als eine Person sehen anstatt zwei getrennter. Dadurch, dass die tote Frau ein Zwitter ist und ihr männliche Attribute zuerkannt werden, kann sie ebenso ein gedachtes Spiegelbild des beobachtenden Mannes sein, welcher ebenso die gestorbene „Nonne“ verkörperte. Wenn er in sadistischer lüsterner Weise nun also sein eigenes Ich sterben sieht - in einer ähnlichen Situation wie sein „keusches“ Ich an fast der gleichen Stelle gestorben ist – dann kann es verbildlichen, dass er sich nun von seinem durch das Über-Ich unterdrückte Es befreit sieht um dem Es, also seinen Trieben, allein nachzugehen, was in der anschließenden Szene auch passieren wird. Wenn wir den toten Zwitter also aus dieser Sicht betrachten, dann ist er sowohl für die Frau als auch für den Mann mit einer eigenen Deutung belegt. Die Zweideutigkeit eines Zwitters sozusagen, je nachdem aus wessen Situation wir das Ganze subjektivieren.

Dementsprechend ist es fraglich, ob überhaupt auch beide Personen aus dem Fenster gleichzeitig die Situation erblickt haben bzw. ob die beiden Orte nicht von einander getrennt sind und durch die Montage in uns Zuschauern das Bedürfnis danach reift, alles wieder im kausalen Zusammenhang zu sehen. Ich lasse die Frage mal im Raum stehen und gehe davon aus, dass die Situation auf der Straße sich nie abgespielt hat und lediglich für eine gedankliche Doppel-Allegorie entsteht, die in beiden be-

obachtenden Charakteren entstanden ist. Der Mann verkörpert also die sexuellen Triebe und will keine Keuschheit. Die Frau dagegen sieht die Unschuld bereits begraben und trauert ihr hinterher. Sie ist jetzt der lüsternen Gier des Mannes ausgesetzt und während jetzt nach dem Prolog mit dem Auge wieder die argentinische Tangomusik einsetzt (dazwischen wurde „Der Liebestod“ eingespielt), greift der Mann ihr an den Busen. Somit ergibt sich nun ein durchgängiges Motiv: Tangotänzchen zur Untermauerung von „sadistischer“ Entjungferung. Sie blockt erst ab, lässt dann aber nach. Beim Close-Up ihres betatschten Busens wird zum nackten Busen überblendet, der in der Vorstellung des Mannes existiert. Fühlen und „Sehen“ verschmelzen an dieser Stelle zu einer bildlichen Vorstellung. Erinnern wir uns an Dalí und die hübschen Küchenmädchen mit ihren reizvollen dicken Hintern, welche Essensdüfte mit sich schleifen.¹¹³ Die Verbindung von den sensorischen Reizen Fühlen und Sehen ist im Unterbewusstsein also ebenso verankert wie Riechen und Sehen und daher im Surrealismus einer eigenen Logik unterworfen. In einer weiteren Einstellung kommt Dalís Obsession mit weiblichen Rundungen ebenso zum Ausdruck, indem der bekleidete Busen sich in einen nackten Hintern verwandelt. In einzelnen Einstellungen dazwischen läuft dem Mann der Speichel aus dem Mund und seine Pupillen sind völlig verdreht – Sinnlichkeit ist also in äußerster Form zum Bestandteil der Szene erhoben. Der Frau ist das sichtlich unangenehm, sie ergreift die Flucht und rennt durch ihr Zimmer. Der Mann folgt ihr in eine Zimmerecke, in welcher sie sich mit einem an der Wand hängenden Tennisschläger zur Verteidigung wappnet. Der Geschlechterkampf ist eröffnet. [Abb.72] Schüsse und Gegenschüsse folgen.

In folgenden Einstellungen sieht man nun wie der Mann zwei Konzertflügel, an Seilen befestigt, hinter sich herzieht. In einer Totalen von hinten in den Raum sieht man zwei Eselskadaver unter den Flügelklappen liegen. Vor den Flügeln sind zwei lebende Priester in den Seilen verknotet, die selbst erstaunt über ihr Vorhandensein dreinblicken (einer davon wurde von Salvador Dalí selbst gespielt). Auf den Schulterblättern des ziehenden Mannes liegen zwei Steintafeln auf, die zehn Gebote sozusagen. [Abb.72] Die Szene lässt sich also so verstehen, dass der Mann versucht von allen bürgerlichen und geistlichen Lasten loszukommen, die ihm abverlangt werden. Interessant zu beobachten ist die Symmetrie, die durch das jeweilige Vorhandensein zweier gleicher Objekte besteht. Es bedeutet Vollkommenheit, welche sich bereits hinter dem Rücken des Mannes ausgebreitet hat. Zudem sind die Augen der Eselskadaver ausgestochen – ebenso wie jenes der Frau zu Beginn. Das Sterben steht einerseits in Konflikt mit der Kirche, andererseits wird durch das Auge eine Verbindung zur Entjungfer-

113 Vgl. Kap. 2.3, S. 80

rung aus dem Prolog geschlagen. Die Assoziationskette fügt sich, wenn man das Ganze nun so betrachtet: Tod und Kirche stehen ebenso in Konflikt wie vorehelicher Sex und Kirche. Wenn die Entjungferung mit dem Tod gleichgesetzt wird, spiegelt das ebenso die vorher geschlagene Assoziationskette rasierte Achselhöhle = Entjungferung = toter Igel = Tod wieder.



Abb. 72: *Un Chien Andalou* (5)

Apropos Tod, sobald die Frau aus dem Raum flüchtet und die Tür zu sperren möchte, hält der Mann seinen Arm dazwischen und klemmt sich die Hand ein. In dieser ist das Loch aus einer vorherigen Szene nun größer geworden und Ameisen krabbeln wieder heraus. [Abb.73] Die Doppeldeutigkeit ist in diesem Moment wieder bemerkenswert. Anstatt sich also an den körperlichen Schmerzen durch die eingequetschte Hand zu stören, sind es die seelischen Schmerzen, welche den Mann verrückt machen. Die Frau blickt nun mit zugehaltener Tür wieder ins rechte Off. Nun liegt derselbe Mann wieder als Nonne mit Kästchen im Bett, an derselben Stelle, an welcher vorher nur das Kostüm und das Kästchen lagen. In einer nahen aufsichtigen Einstellung schaut er zur Decke. Es wird wieder zur Frau zurück geschnitten, die ihn beobachtet. Dann bemerkt auch er die Frau durch seinen Blick ins linke Off und nimmt einen zynischen Gesichtseindruck ein. Die Frau schaut enttäuscht zu ihm. In diesem Augenblick trauert sie in ihrer Einbildung wohl weiter der Unschuld hinterher, doch diese wendet sich auch von der asexuellen Version des Mannes ab und lacht sie aus.

Die Szene bleibt die gleiche, doch ein plötzlicher Zwischentitel lässt uns glauben, dass es jetzt etwa drei Uhr morgens ist. Wieder wird das Zeit-Raum-Gefüge aus der Bahn gelenkt. Ein Mann mit Hut und im hellen karierten Anzug (dem Muster der Bekleidung der Frau ähnlich) klingelt draußen an der Tür. Der Nonnen-Mann beobachtet daraufhin zwei Hände, welche durch zwei Löcher in der Tür einen Matinee schütteln. Die Frau steht noch immer vor der anderen Tür und schreitet daraufhin zur Wohnungstür um dem klingelnden Mann zu öffnen. Dann ist sie komplett aus der Szene verschwunden und der Mann im hellen Anzug geht auf den Nonnen-Mann zu, welcher sichtlich

wenig erfreut über das Erscheinen ist. Der Mann im hellen Anzug reißt dem anderen Mann die Nonnen-Kleidung vom Körper und schmeißt sie vom Balkon runter. [Abb.73]



Abb. 73: Un Chien Andalou (6)

Der weiße Kragen wird als letztes weg geworfen, somit schwindet auch der letzte Teil der Unschuld des früheren Nonnen-Mannes, der jetzt verduzt im gleichen schwarzen Anzug dasteht wie die andere sadistische Version aus vorherigen Szenen. Der einzige Unterschied ist die gebundene Krawatte. Der Mann im schwarzen Anzug wird in dieselbe Ecke mit dem Tennisschläger getrieben wie die Frau vorher.

Während sich der Mann im hellen Anzug zur Kamera dreht, gibt ein Zwischentitel wieder eine Zeitverschiebung an. Demnach befinden wir uns absurderweise ab jetzt wieder 16 Jahre vor den Geschehnissen. Zudem wechselt in diesem Augenblick das Tango-Thema wieder zum „Liebestod“. Der Mann im hellen Anzug offenbart sich als eine weitere Version des Mannes. Er schreitet auf einen Tisch zu, auf welchem Male-ri-Gegenstände herum liegen und nimmt zwei Bücher liebevoll zu sich. Er gibt sie behutsam dem Mann im schwarzen Anzug. Doch als er gehen will, verwandeln sich die beiden Bücher in Pistolen, mit welchen er den Mann im hellen Anzug erschießt, der in eine Wiese fällt. Dabei greift er im Fall von hinten nach einer nackten sitzenden Frau, welche sich in einer Doppelbelichtung auflöst. Er bleibt liegen und stirbt. Erwähnenswert ist hierbei, dass es sich sehr wahrscheinlich um dieselbe Frau aus dem gesamten Film handelt, auch wenn sie nur von hinten zu sehen ist. Aber die Kurzhaarfrisur sowie die Perlenkette um ihren Hals lassen darauf schließen. [Abb.74]



Abb. 74: Un Chien Andalou (7)

Wenn man jetzt das ganze Geschehen mit dem Mann im hellen Anzug rückblickend betrachtet, könnte man seine Version als das Ich des Mannes betrachten. Das Ich riss dem Über-Ich die Nonnen-Kleidung vom Körper und wollte es zu seinem Selbst bürgerlich kultivieren. Der Umstand, dass beide Krawatten tragen und das lüsterne Es in vorherigen Szenen nicht, würde darauf schließen lassen. Wenn wir davon ausgehen, dass

es sich bei dem Mann im hellen Anzug um das Ich handelte, dann stand er dementsprechend zwischen dem Es und dem Über-Ich und aufgrund seiner karierten Kleidung, welche ein ähnliches Muster der Frauenbluse aufwies, auf der von der Frau erwünschten Stufe. Er war offensichtlich auch an Malerei wie die Frau interessiert. Sie möchte keinen durch Triebe gesteuerten Macho, aber auch keinen asexuellen Mann, sondern einen, den sie lieben und heiraten kann. Ein Ich ist für sie aber nicht vorhanden und wurde vom Es des Mannes völlig verdrängt. Dies würde z.B. auch erklären, wieso die Frau beim Öffnen der Tür plötzlich verschwindet und durch das Ich des Mannes ausgewechselt wird. Beide Ichs (Frau und Mann) existieren nicht in derselben Welt. Ebenso verschwindet die nackte Frau auf der Wiese. Nackt ist sie deshalb, weil sie in der Welt des männlichen Ichs keine Identität erfährt. Ihr Ich ist sein Ich, deswegen trägt er beim Fall eine Kleidung mit einem Muster, welches eigentlich der Frau zusteht und sie somit in seiner Welt nackt macht und verschwinden lässt. Der Mann, den sich die Frau also sehnlichst wünscht, existiert nicht und kann auch nicht existieren. Die Triebe im Es haben alles verdrängt, das Ich sogar getötet.

Die Ich-Version des Mannes wird von Männern in Hüten, der Bürgerlichkeit, aufgefunden und weggetragen. Mit der nächsten Szene beginnt wieder die Tango-Musik. Die Frau erscheint nun in ihrem Appartement und entdeckt einen Totenkopfschwärmer vor einer Wand – ein Zeichen des Unglücks. [Abb.75] An dessen Stelle steht nach ein paar Einstellungen der Mann im schwarzen Anzug und mit Krawatte (die das Ich getötete Version des Es) vor der Wand. In Schuss und Gegenschuss beobachten er und die Frau sich gegenseitig. Der Mann nimmt schließlich seine Hand und wischt den Mund weg.¹¹⁴ Das Fehlen eines Sinnesorgans bewirkt Kontrollverlust. So passiert es dann auch. Die Frau ist für einen kurzen Moment schockiert, nimmt dann aber ihren Lippenstift und möchte sich für den Mann schön machen. Man kann dies als eine Versinnbildlichung für Liebe deuten. Lippen sind zum Küssen da, er verweigert sie ihr. Nachdem sie die Liebe herausfordern will, setzen sich an der Stelle des verschwundenen Mundes beim Mann Achselhaare ab, welche der schockierten Frau daraufhin beim Nachschauen fehlen. Wenn wir uns daran erinnern, dass eine rasierte Achselhöhle Entjungferung und gleichzeitig Tod bedeutet, macht das durchaus Sinn. Die Es-Version des Mannes wollte die Frau nicht lieben, sondern lediglich entjungfern. Doch in ihrer Verzweiflung (oder Naivität) glaubte sie, sein Ich noch retten zu können. Eine Krawatte allein kann nicht kultivieren, ein Nonnenkostüm nicht zähmen. Die Frau wickelt einen gestreiften Schal um ihren Hals, streckt dem Mann mit dem Achselhaar-Mund ihre Zunge aus und verlässt ihr Appartement.

114 Vgl. Kap. 2.3, S. 80, Abb. 67

Daraufhin wechselt wieder der räumliche Ort und sie erblickt von ihrer Haustür aus einen anderen jungen Mann (Robert Hommet), der noch nicht im Film vorkam, am Strand. Er bemerkt sie, sie winkt von der Tür aus erfreut und läuft im Schnitt auf ihn zum Strand zu. Sie fragt neugierig nach der Uhrzeit. Ohne sie anzuschauen, zeigt er ihr seine Uhr. Die Frau ist daraufhin glücklich und küsst ihn. Die davon rennende Zeit scheint in diesem Moment für sie wohl nicht zu existieren, während der Mann verträumt in die Gegend schaut. Sie gehen weiter und entdecken in einer steinigen Umgebung das zerbrochene Nonnen-Kästchen mit der Kleidung. Er tritt das Kästchen zur Seite und inspiziert das Nonnenkostüm, welches er dann ebenfalls wegschmeißt. Die Frau ist glücklich und sie schreiten in einer Totalen am Strand entlang weiter. Mit einem Zwischentitel wird wieder auf einen Zeitsprung verwiesen: im Frühling. In einer Totalen ist das Pärchen nun bis zum Brustbereich im Sand eingebuddelt und regungslos, mit Schmetterlingen verziert – offensichtlich tot. [Abb.75]



Abb. 75: *Un Chien Andalou* (8)

Wenn wir nun davon ausgehen würden, dass die Zeitverschiebungen im Film als nichts anderes gedacht sind als eine Relativierung von Zeit und Denken, folglich eine Irritation des rational denkenden Zuschauers, dann wäre uns tatsächlich eine erfahrbare Geschichte erzählt, die innerhalb der im Film aufgestellten Logik durchaus nachvollziehbar ist. Der Film endet genauso, wie er anfängt. Wenn man das zerschnittene Auge zu Beginn poetischer betrachtet, dann kann man neben Entjungferung und Tod auch ganz simpel ein Sprichwort für sich entdecken: Liebe macht blind. Ich habe heraus gestellt, dass die Frau im ganzen Film versucht, die Liebe zu entdecken, die sie nicht findet. Es

kann angenommen werden, dass der Strand am Ende nur in der Vorstellung der Frau existiert, welche ihr Appartement verlässt, nachdem sie entjungfert (und somit getötet) wurde. Mag es die Vorstellung vom Jenseits sein oder einfach nur die letzten Lebensbilder, welche vorbei schwirren. In ihrem Traum flüchtet sie in die Arme des uns bisher fremden Mannes und fragt ihn nach der Uhrzeit. Zeit scheint gerade in Träumen ein Faktor dafür zu sein, uns unserer eigenen Existenz sicher sein zu können. Bereits mit der von Ameisen befallenen Hand wurde in einer vorherigen Szene das Motiv des Vergehens eingeleitet. Die Achselhaare sprossen, der Igel lebte. Doch es war ein Verweis darauf, dass ihre Zeit bald ablaufen würde. Bevor es zu ihrer Entjungferung im Film kam, verwandelte sich der Totenkopfschwärmer in das Es des Mannes. Dies war der letzte Zeitverweis, welcher wie auch die Ameisen in direkter Verbindung mit dem Es stand. Am Strand ist die Frau nun glücklich, da sie glaubt, die Zeit umgangen zu haben (und ihre Achselhaare behalten zu dürfen).

Doch der anfangs emotionslos beteiligte Mann versinnbildlicht die Illusion, in welcher sich die Frau bewegt. Unter dem Trennen vom Nonnenkostüm kann der Verlust der Unschuld verstanden werden, der durch den neuen Mann an der Seite der Frau herbeigeführt wurde. Dies würde erklären, warum sie nach den lieblosen Tritten gegen das Kästchen und dem Wegschmeißen der Kleidung weiterhin glücklich ist. Sie hat in ihrer Vorstellung das Ich eines Mannes gefunden, welches sie liebt. Die Gewissheit trägt sie um ihren Hals: den gestreiften Schal. Für sie gehören Liebe und Entjungferung zusammen. Doch wie wir wissen, wurde ihre Entjungferung bereits durch das Es eingeleitet. Wenn wir die Entjungferung und den Tod nicht nur poetisch, sondern ganz direkt miteinander verbinden, dann kann man sogar so weit gehen und dem männlichen Es ein Sexualverbrechen unterstellen. Jedoch ist es für das Ende unerheblich, welches lediglich daraus resultiert, dass Liebe blind gemacht hat. Die Schmetterlinge deuten auf Verwandlung hin, jedoch scheinen sie ebenso ein Wunschdenken zu verkörpern, da ein Totenkopfschwärmer bereits das Ende besiegelte. Den Bogen kann ich jetzt noch weiter spannen. In ihrer Form erinnert das Pärchen an versteinerte Figuren – als ob Medusa die Sehenden erblinden ließ. Sie selbst konnte nicht lieben und geliebt werden.¹¹⁵ Während die Frau stirbt, sieht sie vor ihren Augen die unerfüllte Liebe. Isolda ist ihrem Tristan nie begegnet – was bleibt, ist ein Liebestod. Ich überlasse an dieser Stelle Dalí selbst das letzte Wort:

„Für mich muss nämlich das Erotische immer häßlich sein, das Ästhetische göttlich und der Tod schön.“¹¹⁶

115 Vgl. Kap. 2.3, S. 80, Abb. 67

116 Descharnes/Neret 2007, S. 133

2.3.2 Surrealistische Relevanz

Dalí klagte später in seinem Manifest „Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und das Recht des Menschen auf seine Verrücktheit“ über die oft nicht vorhandene Kunstfreiheit. Darüber, dass die Antike nie eine Mythologie, welche an sich surrealistisch ist, hervorgebracht hätte, wäre alles Neue, Poetische und Fantastische und somit „Verrückte“ aufgrund einer Gesellschaft verpönt gewesen. Die Rezipienten stünden über einer „Massenmüllabfertigung“, welche aufgrund „mittelmäßiger Kulturmenschen“ zwischen ihnen und den Schöpfern herbei geführt sei.¹¹⁷

Kunst steht öfters auf Kriegsfuß mit der oberen Gesellschaft, insbesondere Deutschland ist bekannt für Zensur, Index und Beschlagnahmung. Als der zweite Film von Buñuel und Dalí, „L'Age d'or“, im Jahr 1930 bei den Franzosen aufgeführt wurde, hagelte es Proteste in vielerlei Hinsicht. Besonders eine Gruppe von Rechtsextremisten setzte dem Geschehen eins zu, indem die Leinwand mit Farbe beworfen wurde und einige ausgestellte surrealistische Bilder böswillig zerstörten.¹¹⁸

„L'Age d'or“ mag aus heutiger Sicht vielleicht nicht mehr so provozieren wie damals, hält sich aber nach wie vor klar an den Prinzipien des Surrealismus, welcher frei von rationalen Denkvorgängen ist und das Moralische und Ästhetische, wenn es drauf ankommt, hinterfragt. Dadurch, dass irrationale Inhalte zum Vorschein kommen, die vom menschlichen Bewusstsein verdrängt werden, kann der sogenannte „Schock“ oder „Ekel“ bei empfindsamen Menschen entstehen. Andere wiederum werden, auch wenn im Unklaren über den irrationalen Inhalt, das Ganze als obskur und bizarr ansehen. Der teilweise groteske Humor beim Surrealismus ergibt sich daraus, das nicht Denkbare denkbar zu machen. Verstoßene Denkweisen verführen Rezipienten dazu, sich im wahrsten Sinne des Wortes „künstlich“ darüber aufzuregen, sie still schweigend hinzunehmen oder über sie zu lachen. Mal aus unerklärlichen Gründen, mal aus Gründen der Erkenntnis. Die Form des Surrealismus verleitet dazu, seine eigenen Denkweisen zu abstrahieren und sich hinterher zu fragen, welche Emotionen eigentlich hervorgerufen wurden. Emotionen werden von einem Über-Ich kontrolliert, doch geht es in der Kunst nicht um Moral. Wie wir bereits in der Romantik gelernt haben, darf ein jeglicher Gedanke frei für sich existieren. Gedanken sind keine Taten. Es liegt im eigenen Interesse, diese Gedanken für sich abzuwägen.

Ganz egal, welche Verhaltensweise man auch vertreten mag, Surrealismus an sich folgt keiner Klassifizierung. Es gibt auch kein Richtig und kein Falsch. Denn nichts ist rätselhafter als das menschliche Wesen selbst. Wie ich heraus gestellt habe, kann man

117 Descharnes/Neret 2007, S. 324-334

118 Filmdokumentation. A propósito de Buñuel 2000

demzufolge „Un Chien Andalou“ durchaus als eine Aneinanderreihung diversen Unfugs betrachten, aber ebenso als eine sehr persönliche menschliche Geschichte, wenn man sich darauf einlässt. Surrealismus läuft immer Gefahr ein groteskes belustigendes Image zu verlieren, sobald man versucht, dessen Inhalte rationaler zu erfassen. Und doch ist Surrealismus an sich nicht zur Belustigung gedacht, denn die Form an sich ist bereits von unserem gewöhnlichen Denken derart abstrahiert, dass wir das „Unwirkliche“ als Hindernis einer kausalen Logik erkennen und uns darüber amüsieren oder erbosen. Surrealismus an sich ist dementsprechend rein. Erst, wenn wir versuchen uns rational damit zu beschäftigen, führen wir uns selbst auf unser eigenes Wesen zurück und werden somit intim. Surrealismus kann man daher wohl als die persönlichste und emotionalste Kunst beschreiben, da sie anders als Realität nicht auf etwas verweist, das im bewussten Sein ist, sondern in diesem wäre, stünde unser Unterbewusstsein abrufbar bereit. Dementsprechend werden wir auf unser eigenes Ich zurück geworfen, welches sich individuell entwickelt. Symbole sind so alt wie die Menschheitsgeschichte selbst – sie geben immer Rätsel auf, doch der Schlüssel zur Lösung steckt nicht in der Welt, sondern in einem selbst.

Manchmal möchte dieser Schlüssel aber vielleicht auch nicht entdeckt werden und das unerklärliche Gefühl jemanden lediglich gefangen nehmen. Der Rezipient kann die Kunst auf sich wirken lassen. Wenn man über Surrealismus spricht, dann kommt man nicht umhin, das Fantastische zu erwähnen, das sich von dem irdischen Dasein löst. Dementsprechend sollte eine weitere Filmstil-Gattung nicht unerwähnt bleiben: der Zeichentrickfilm. Zeichentrick an sich ist in seiner Form mit dem angesprochenen Symbolismus seit Beginn an verwachsen. Ein einzelnes gemaltes Bild ist die eine Sache – eine Abfolge mit 24 Bildern pro Sekunde ist die andere. Dabei malten die alten Ägypter bereits Geschichten an die Wände ihrer Pyramiden, welche sich in ihren einzelnen Bildern durch unterschiedliche Stadien von menschlichen Bewegungen auszeichneten. Eine „lebende“ Abstraktion des Gedachten in gezeichneter Form dürfte einem Traum näher kommen als ein herkömmlicher realer Spielfilm. Allein schon dadurch, dass visuelle Details projiziert oder auch eingespart werden können, welche in der Wirklichkeit lediglich als „vorhanden“ oder „nicht vorhanden“ beschrieben werden können. Selbst mit heutiger Computertechnik geschaffene Effekte können die Eingebungen eines Traums nicht gleichermaßen reflektiert werden, wenn sie doch auf ein Muster verweisen, welches authentisch und möglichst real wirken soll. Computertechnologie verhilft meistens zu einem realen Abbild der Welt bzw. zu einer möglichst real wirkenden Umsetzung einer Fantasie. Doch scheinen Gedanken manchmal zu abstrakt, als dass man sie detailliert genug umsetzen könnte. Zeichentrick folgt im Grunde genommen dem Prinzip der Märchen – das Fantastische in ihrer Form ist zu abstrakt, als dass

man es in einem realen Spielfilm mit Schauspielern in (Tier)kostümen oder mit CGI (Computer Generated Imagery) so umsetzen könnte wie es in der Vorstellung existieren mag. Ein Märchen spielt sich nicht in einer realen Welt ab, dementsprechend verhilft die minimalistische visuelle Abstraktion dazu, das „Irreale“ als das Fantastische zu begreifen, das Menschen inspiriert und unterbewusst bildet.

In Gedanken mag nicht alles detailliert erscheinen. Träumen wir manchmal von bestimmten Personen in unserem Umfeld, so vermögen wir ihre Gesichter gedanklich möglichst exakt zu rekonstruieren, doch was ist mit dem Körperbau, der Kleidung und den Bewegungen? Was ist mit dem Umfeld, in dem sich die Personen in Träumen bewegen – zeichnet sich in Gedankengängen jeder einzelne Kieselstein ab oder ist es nicht eher so, dass die Kulisse vereinfacht wird, um uns auf ein Gesicht zu konzentrieren? Manchmal mag der Raum leer erscheinen und wir sehen lediglich ein Gesicht vor uns. Dann gibt es wiederum Momente, in denen das Gesicht selbst deformiert ist und äußerlich auf eine andere Person schließen lässt, obwohl sie gedanklich für uns eine bestimmte Person verkörpert. Ebenso funktioniert Erinnerung – je nach Präferenzen erscheinen einzelne Dinge wichtig. Dem einen erscheint ein Raum aus der Kindheit vielleicht detaillierter als seine eigene Oma, dem anderen ist diese präsenter als jeglicher anderer Aspekt aus jenen unschuldigen Tagen. Menschliches Unterbewusstsein ist zu komplex und individuell, als dass man es wohl verallgemeinern könnte. So lässt sich der Zusammenhang mit dem Zeichentrickfilm leichter herstellen, da ihn die vorbestimmten Prinzipien der realen Filmwelt (Kulissen, Schauspieler, realistische CGI-Effekte) nicht zwingend belasten, welche in die Bahnen eines gemeinsamen bewusst gelebten Kollektivs lenken würden. Gemalte Kunst hatte daher schon immer den Ruf der Abstraktion des Gelebten und Gedachten, sofern sie nicht um Fotorealismus bemüht ist. Auch dieser ist im Moment der Aufnahme eine Abstraktion, doch stellt er das Erlebte in einen natürlichen Raum, welcher dem Gedachten nicht entsprechen muss.

Auch wenn Trickfilme in ihrem ursprünglichen Konzept, ebenso wenig wie die Märchen der Gebrüder Grimm, nie zwingend für Kinder konzipiert wurden - waren die frühen Cartoons doch mit einem anarchistischen kruden Charme versehen – hat es sich ein Jahrhundert später bewährt, dass sie für eine lange Zeit (vielleicht auch für immer) im Gedächtnis eines Menschen verweilen. Das Unterbewusstsein ist durchaus mit der eigenen Kindheit verknüpft. Trickfilme und Märchen sind meinem Empfinden nach in ihrer surrealen Erscheinung das Fremdeste, was für einen Mensch existiert und zugleich das Intimste. Durch unser eigenes Verschließen im Unterbewusstsein können wir daher nicht öffentlich propagieren, uns selbst vollständig zu kennen, wenn es doch eigentlich nicht so ist. Aber vielleicht möchten wir das auch nicht, denn wenn wir uns selbst auf rationaler Ebene erkennen würden, lebten wir in bewusster Weise ein ver-

fälschtes Leben. Wir müssten immer daran denken wie wir funktionieren und würden unser Leben dementsprechend manipulieren, damit der möglichst geringste Verlust für uns abfällt. Aber ein Leben definiert sich aus Gewinnen und Verlieren – u.a. aus Schicksal, Neugier, Erwartung, Hoffnung und Risiko. Wenn wir das auf die Kindheit zurück führen, so haben wir als Kinder viel irrationaler gedacht. Wir mussten uns der Welt und somit uns selbst nicht verschließen, es gab keine Hürden des Lebens, die es zu überwinden galt. Frühe Verluste und Schmerz wurden bald begriffen, doch der Gedanke an eine reine magische Welt, in welcher man als Kind noch nicht die Gesetze der Naturwissenschaften als solche wahrnahm (und vermutlich nicht genau kannte), zog eine ungebremschte Erfahrungswelt mit sich, welche uns unverfälscht erschien und uns bis heute sicher unterbewusst beeinflusst. Dieser imaginäre Horizont war in der Welt der reinen Gedanken, der Fantasie, frei. In dieser Hinsicht entfremdet sich ein Mensch seiner eigenen Person im Wandel seiner Entwicklung. Viel direkter werden wir in eine Welt gerufen, die real zu existieren scheint. Doch ist die Welt nicht nur real, weil wir sie so sehen? Realität kann ebenso als relativ aufgefasst werden wie die Zeit. Die Transparenz im Surrealen liegt eindeutig in der Funktion, mit uns selbst zu verschmelzen. In unserer Gedankenwelt existieren wir sowie die Welt um uns. Im Unterbewusstsein existiert eine Welt hinter der Welt.

Wenn wir von Trickfilmen (aber auch Spielfilmen im Allgemeinen) sprechen, werden wir nicht umhin kommen, einen der größten Visionäre des 20. Jahrhunderts zu erwähnen: Walter Elias Disney. Der Durchbruch kam mit „Schneewittchen und die sieben Zwerge“ (1937), dem ersten abendfüllenden Trickfilm der Filmgeschichte. Zugleich setzte sich mit diesem endgültig das neue Technicolor-Verfahren durch, welches auch in späteren Hollywood-Klassikern wie „Vom Winde verweht“ (1939) und „Der Zauberer von Oz“ (1939) zum Einsatz kam. Besonders alte Filme, welche in diesem Verfahren hergestellt wurden, erstrahlen noch heute dank Restauration und Blu-Ray Technologie in ihren kraftvollen Farben. Genau diese sind es, welche zu einer prägenden Filmstilis- tik im Kunstfilm wurden. Exemplarisch dafür ist eine Szene, in welcher Schneewittchen auf Anraten des Jägers in den tiefen finsternen Wald läuft. [Abb.76] In einem blau- grün-violetten Farbraum entwickeln die Bäume in ihrem Schrecken ein Eigenleben. Die finsternen blauen, grünen und gelben Augen füllen das Bild und erzielen eine unheimlich bedrohliche Wirkung. Dagegen wirken Augen in Mehrfachbelichtungs- aufnahmen in „Metropolis“ (1927) harmlos und eher skurril als erschreckend.¹¹⁹ Wahnvorstellungen waren zuvor zwar ein zentrales Thema im Expressionismus, doch wurden sie nicht zu einem derart surrealen Element erhoben, wie es durch den Trickfilm möglich wurde.

119 Vgl. Kap. 2.1.4, S. 48, Abb. 39



Abb. 76: Schneewittchen und die sieben Zwerge

Die Disney Zeichner ließen sich jedoch oft von europäischer Malerei inspirieren. Den expressionistischen Schatten findet man in den Filmen häufig. Verwandelt sich in „Pinocchio“ (1940) ein unartiger Junge in einen Esel, so ist es in dem Anti-Nazi-Propaganda-Cartoon „Education for Death“ (1943) der Schrecken einer Geburtsanmeldung, der als Schatten an eine Wand projiziert wird. In „Fantasia“ (1940) – im Fantasound verwirklicht (eigenes erstmaliges Mehrkanalverfahren) - wird der Schatten genutzt, um ein ganzes real gefilmtes Orchester in verschiedenen Farbabstufungen übereinander zu lagern. Steigen im gleichen Film in der Sequenz „Eine Nacht auf dem kahlen Berge“ tote Seelen nachts vom Friedhof auf (geschaffen vom dänischen Illustrator Kay Nielsen), so gibt es in „Dumbo“ (1941) eine Szene mit der „Pink Elephant Parade“. [Abb.77] Es ist eine surrealistische Traumsequenz, welche aus einer Seifenblase entsteht, die der Zirkuselefant Dumbo aus dem Rüssel pustet. Zuvor ist Alkohol aus einer Flasche in sein Bad gekippt, wodurch er sich jetzt leicht angetrunken seiner Vorstel-



Abb. 77: Fantasia & Dumbo

lungskraft hingibt. Pinke Elefanten bewegen und verformen sich in andere Figuren und Gegenstände, sie können sogar Wasserski fahren. Am Ende wacht Dumbo auf einem Baum auf und weiß nicht wie er auf diesen gekommen ist. Wenn man von surrealistischen Trickfilmszenen spricht, so dürfte dies eine der bekanntesten sein.

Es sollte also nur eine Frage der Zeit sein, bis Walt Disney und Salvador Dalí sich fanden. Als letzterer in in den USA verweilte, schrieb er einen Brief an Breton, in dem er drei für ihn große amerikanische Surrealisten des Films benannte: die Marx Brothers, Cecil B. DeMille und Walt Disney. Im Jahr 1944 entdeckte Disney ein Buch mit Gemälden des Malers, war fasziniert und traf ihn im darauf folgenden Jahr auf einer Party von Jack Warner zu der Zeit als Alfred Hitchcock's „Spellbound“ heraus kam, für welchen Dalí bereits Hintergrundkulissen zeichnete. Die Idee eines gemeinsamen Projektes - „Destino“ - kam auf, für welches Disneys Stammzeichner John Hench ab Ende 1945 acht Monate lang mit Dalí zahlreiche Skizzen, Zeichnungen und Gemälde anfertigte. Disney brachte zu dieser Zeit keine größeren Trickfilmprojekte raus, da erst einmal die finanziellen Einbußen durch den zweiten Weltkrieg kompensiert werden mussten. Es wurden sogenannte Package-Filme produziert – Filme, die aus mehreren Cartoons mit einer verbindenden Rahmenhandlung zusammen geschnitten wurden. Einer davon war „Drei Caballeros“ (1944), der mit mexikanischer Musik aufwartete. Mit einer gleichen Sängerin aus dem Film, Dora Luz, wurde die ruhige Ballade „Destino“ aufgenommen. Doch das Projekt wurde letztendlich zu verrückt und zu aufwendig, sodass es nicht fertig gestellt werden konnte.¹²⁰ Erst rund 60 Jahre später, im Jahr 2003, wurde es unter der Leitung von Walt Disneys Neffen, Roy Edward Disney, und unter der Regie des französischen Zeichners Dominique Monfery fortgesetzt und beendet.

Der rund sechs-minütige Film zeichnet sich dadurch aus, dass er nicht nur animierter Surrealismus ist, sondern sich am ehesten wie ein von Dalí gemaltes Gemälde verhält, das sich stetig in ein anderes transformiert. Dies wurde mit dem sogenannten „Dissolve“-Effekt bewerkstelligt – mehrere Bilder, welche übereinander geblendet werden. Dementsprechend ist nicht jedes einzelne Bild gezeichnet und die Animation ist nicht flüssig wie in einem herkömmlichen Trickfilm, was den Gemälde-Charakter unterstützt. Man könnte den Effekt wie ein im Wasser gespiegeltes Bild beschreiben, welches durch eine Welle für einen kurzen Moment zu einem neuen wird. Verborgene Ähnlichkeiten, Doppelbilder und Formationen – Elemente, die in ein einziges Gemälde gepackt wurden, konnten mithilfe der Kunstform Film nun durch Bewegung visualisiert werden. Um einen Gemälde-Look zu erreichen, wurde auf die – für Zeichentrick üblichen – äußeren Konturlinien verzichtet. Kontraste wurden durch Schlaglicht erzielt, das einen Schatten erzeugt. In diesem findet sich dann wiederum ein kleines Licht. Die Farben sind milde gedämpft und nicht knallig, erzeugen daher einen sehr natürlichen Look. Neben den handgemalten Hintergründen und Charakteren kamen auch 3D Miniaturen und ein wenig CGI zum Einsatz. Viele frühere Dalí Motive wurden in dem Film

120 Filmdokumentation. Dalí & Disney: A Date with Destino 2010

eingearbeitet. Musikalisch ist er mit der bereits in den 1940ern aufgenommenen gleichnamigen Ballade von Dora Luz unterlegt worden. [Abb.78]

Es geht im Allgemeineren um eine melancholische Liebesgeschichte in einem relativen Raum-Zeit-Gefüge. Die Geschichte kann man aber auch als ein Finden der eigenen Identität verstehen. Der Film beginnt mit einer Totalen in einer katalonischen Wüstenlandschaft, in welcher eine nackte Frau auf ein Pyramidendenkmal zugeht. In diesem ist die Statue des Chronos, Gott der Zeit, gefangen. Die Statue ist bereits etwas bröselig und hat dementsprechend lange überdauert. Chronos hält eine Uhr, welche auf sein Element verweist, im Brustbereich trägt er einen Kolibri, welcher ein Symbol für die Poesie ist. In der Poesie steckt dementsprechend ein Rätsel, welches entschlüsselt werden muss um sein Herz zu befreien. Unter der Uhr befindet sich ein Medusakopf, daneben ein Engel. Neben der Pyramide befindet sich unweit ein weißer Ball auf dem Boden. Die Frau schließt ihre Augen und träumt davon, wie sie nachts als übergroße Version die Pyramide als ihr eigenes Herz in ihren Händen umschließt.

In dieses Herz tauchen wir ein und sehen die tanzende Frau in einem durchsichtigen Kleid, welche sich der vom Denkmal befreiten Statue Chronos nähert. Das Kleid steht für den ersten Schutz, den sie sich aneignet. Im Hintergrund ist eine große steinerne Spinne zu erkennen, welche den Mond weg trägt. Man kann darin in Ergänzung zum Kleid eine Art stiefmütterlichen Schutz über die Weiblichkeit sehen, welcher verhindert, dass die Frau ihren schlafenden Geliebten wecken kann. Denn beim Versuch ihn zu küssen, schmilzt von der Statue das Gesicht. Schmetterlinge bleiben zurück und verweisen auf eine Verwandlung. Es ist aber ihre eigene gemeint, welche sich später vollziehen wird. Aus Tag ist Nacht geworden, die Zeit ist verflogen. Zunächst läuft sie tanzend, die Freiheit in ihren nackten Füßen spürend, den Turm zu Babel hinauf. Die Kamera bewegt sich frei um sie herum. Auf ihrem Weg stößt sie auf diverse Figuren, welche symbolhaft ihr Schicksal lenken möchten. Eine der Figuren hält ein Sektglas und steht für die Verführung zu einem ausschweifenden luxuriösen Leben – das Verderben der Reinheit und Naturverbundenheit, in welcher sich die Frau bewegt. Zudem wird sie von einer Krücke gestützt – ein Zeichen für die Gebrechlichkeit des Menschen, dem moralischen Verfall und der inneren Zerfressenheit. Eine andere Figur trägt eine Pustebume als Kopf und steht ebenso wie die Schmetterlinge zuvor für einen Wandel, den die Frau erzielen muss. Dieser Wandel wäre gleichzeitig mit Freiheit verbunden. Von dieser Figur fühlt sich die Frau sichtlich angesprochen, läuft dann aber weiter zur Spitze des Turms. Dort wird sie von grünen Augen beobachtet, welche sie erschrecken. Sie bleibt mit ihrem Kleid hängen und befreit sich nackt in eine Muschel, ist somit wieder schutzlos und fällt mit ihr in die Tiefe. Die Muschel steht einerseits für Schutz, andererseits verweist sie jetzt auf die kostbare Perle, die in ihr steckt. Die Frau versinn-

bildlicht somit den weißen Ball aus der realen Welt, welcher in ihrem Traum sie selbst ist und somit die Perle. In einer Totalen sieht man nun zwei Türme: den Turm zu Babel, von welchem die Muschel fällt, und einen Turm mit einem Jupiter-Kopf an der Spitze. Jupiter verkörpert die oberste römische Gottheit und setzt die Frau somit strengster Bewachung aus. Die Statuen befinden sich auf zwei einzelnen Schachbrettern, die durch ein Meer durchtrennt sind. Es ist also alles mit einem stetigen Spiel verbunden, dessen Regeln die Frau erkennen muss.¹²¹ Im Fall rettet sich die Frau mit einem Sprung aus der schützenden Muschel, während diese in einer Art Fischernetz landet, das von einer Figur des Jupiter-Turms gehalten wird. In diesem Netz befinden sich weitere Augen, unter dem Netz hängt eine Frau, welcher vermutlich ebenfalls der Neugier erlag und sich nicht mehr retten konnte. Die Frau landet auf einem riesigen Telefonhörer und springt von diesem zum nächsten und jeweils übernächsten. Dies kann als eine Vermittlung von Ideen bzw. das Gewinnen einer Erkenntnis verstanden werden. Die Kommunikation erfolgt mit dem eigenen Geist und bewirkt dementsprechend einen Antrieb aus inneren Kräften heraus. Die Frau ist jung, vital und freiheitsliebend, nur durch ihr fehlendes Kleid derzeit wieder schutzlos. Die Kamera folgt ihren Sprüngen bis zum letzten Telefonhörer, der sich im Hintergrund hinter der im Vordergrund stehenden Pyramide befindet. Der Umriss des Kopfes von Chronos ist im Close-Up zu sehen.

An dieser Stelle wird zurück zur Realität der Frau geblendet, die das Ganze bisher in ihren Gedanken durchspielt hat. Die Erkenntnis ist also eine reine Kopfsache, dies erschließt sich der Frau jetzt. Immer noch schutzlos, betrachtet sie den Schatten einer Glocke auf dem Boden, welcher von einem in der Wüstenlandschaft entfernten Turm stammt. Die Glocke ist ein Zeichen des Schicksals und gleichzeitig ein Signal dafür, jemanden zu erwecken. Die Frau taucht in den Schatten der Glocke und verschmilzt mit ihr. Beide Schatten zusammen ergeben das Bild einer Ballerina. Als solche trägt die Frau jetzt ein elegantes glockenförmiges weißes Kleid, welches nicht mehr durchsichtig wie im Traum ist und sie somit besser schützt. Es macht sie vollkommen. Sie tanzt beschwingt durch die Gegend, während ein kleiner Stein von der Chronos-Statue bröckelt. Der Kopf der Frau nimmt nun die Gestalt einer Pusteblyme an. Die überlieferte Idee war somit der Kopf, welcher im Traum von einer Figur getragen wurde. Die Flugschirmchen, die Essenz des Kopfes, fliegen in alle Richtungen. Ein Schirmchen fliegt Chronos entgegen, der Kolibri an seiner Brust erwacht zum Leben und bricht aus. Ein erster Teil des Rätsels wurde gelöst und die Frau ist dem Herz somit ein Stück näher gerückt. Er fällt daraufhin zu Boden und erwacht zum Leben. Die Uhr an der Pyramide schmilzt und versucht mit ihren nun flüssigen Fesseln den Mann zurück zu halten.¹²²

121 Auch Ellen in „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“ (1922) ist Teil eines Spiels. Vgl. Kap. 2.3.2, S. 33

122 Vgl. Kap. 2.3, S. 80, Abb. 66

Doch er kann sich endgültig aus dem kalten emotionslosen Gestein befreien. Der Kolibri fliegt wieder zu ihm zurück und pickt an seiner still gelegten Uhr, die er an einen Arm trägt. Der Zeiger bewegt sich nun wieder. Dem Mann wird somit zu verstehen gegeben, dass er sich beeilen muss um seine Geliebte zu erreichen. Aus der Hand krabbeln nun Ameisen – ein Verweis auf „Un Chien Andalou“ (1929).¹²³ Diese verwandeln sich in Radfahrer mit Brot auf dem Kopf. Sie bahnen sich ihren Weg auf der Hand, welche zum steinigen Felsboden für sie wird. Gemäß dem Sprichwort, dass jeder sein eigenes Brot zu backen hat, ist auch zu verstehen, dass jeder seine eigene Last mit sich trägt. Die Last erdrückt von oben wie von unten, man ist umgeben von einer Hürde, die man meistern muss. Das ist die Erkenntnis, welche Chronos für sich ziehen muss. Die Frau hat ihre Hürde bereits überwunden – es ist ihre eigene Verwandlung und das Erwecken des Herzens gewesen – ihr Kleid ist gefunden. Chronos muss sich der Zeit fügen und sich überwinden von der steinernen Last, die er selbst verkörpert. Er ist ebenso nackt und schutzlos wie es die Frau einst war. Ein Schirmchen der Pusteblyume fliegt wieder in seine Richtung, welches er auffangen möchte. Doch es weicht in tänzerischer Form zurück, landet auf dem Boden und verwandelt sich wieder zur Frau. Blicke treffen sich, voller Freude möchte sie auf ihn zulaufen, doch der Boden unter ihren Füßen wird zum Sand der Zeit.

Zwischen den beiden stehen nun riesige Mauern, die sie voneinander trennen. Sie schickt ihm einen Schwarm Kolibris vorbei um ein weiteres Rätsel zu entschlüsseln. Sie beflügeln und lenken ihn zu einem Ausgang. Dieser wird jedoch von einem steinernen Medusakopf bewacht.¹²⁴ In der Ecke befindet sich ein steinerner Kompass, dessen Nadel zum Horizont zeigt. Die Frau erscheint hinter dem Ausgang und verwandelt sich in eine Schwanfigur. Sie verkörpert somit Schönheit, Anmut, Glück und Wiedergeburt. Im Vordergrund des Eingangs erscheint ein Kolibri, der eine Art Mistelzweig hält. Alles zusammen ergibt das Gesicht von Jupiter. Er scheint dem Pärchen nun liebevoll gesonnen zu sein, denn Medusa an seinen Füßen richtet diesmal kein Unheil an, der Mann wird nicht wieder zu Stein. Das Rätsel zum Erfahren der Liebe liegt also in der Wiedergeburt des Mannes. Diese erfährt er, indem er den Ausgang passiert und sich in einen Baseballspieler verwandelt. Er entdeckt jetzt den weißen Ball vom Beginn des Films im Feld, auf den sich zwei Schildkröten-Figuren in Form von Dalí-artigen Riesenköpfen zubewegen. Beim Zusammentreffen der beiden Figuren entsteht im negativen Raum zwischen ihnen in Verbindung mit dem Ball als Kopf eine Ballerina, die sich frei tanzt. Ihr Kopf ist nicht einfach nur der Ball, sondern gleichzeitig die Perle, welche die

123 Vgl. Kap. 2.3.1, S. 86f

124 Vgl. Kap. 2.3, S. 80, Abb. 67

Frau in ihrem Traum selbst verkörperte. Ihren „Kopfball“ spielt sie dem Mann nun zu. Er trifft ihn, woraufhin dieser durch ein Gemäuer mit Telefonhörer-Mustern fliegt.

Die Erkenntnis des Kopfes vollzieht sich somit im Gänzlischen, denn der Handschuh, der diesen in einem Tempel auffängt, verformt sich zu einem Herz. Chronos erscheint wieder nackt in seiner alten steinernen Gestalt vor dem großen Herz und nimmt es in die Hände, welches dann zu seinem eigenen wird. Die Pyramide ist jetzt wieder mit Chronos vereint, doch in seiner Brust befindet sich ein Loch, durch welches der Kolibri einst geflogen war. Durch dieses Loch erstrahlt die Glocke, welche Schirmchen entsendet. Das Herz wurde befreit, zwei Liebende haben sich gefunden. Oder auch: Der kostbarste Weg zur Überwindung des eigenen Schattens und zur Verwandlung im Leben liegt im eigenen Selbst. Verstand und Herz müssen zusammen arbeiten, um die fortschreitende Zeit zu überstehen. So kann eine Identität entdeckt werden. Und entdeckt man sich selbst, entdeckt man vielleicht sogar den Surrealismus.

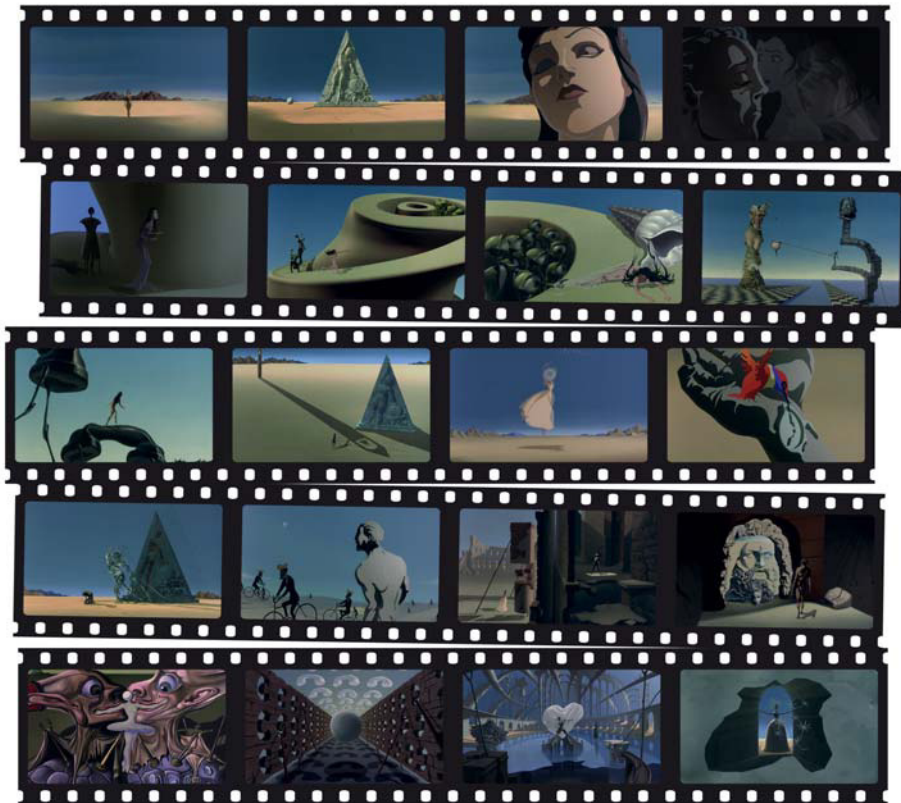


Abb. 78: Destino

3 Dem Horizont entgegen

Während sich der transzendente Kunstfilm aus den Gattungen Expressionismus, Romantik und Surrealismus formte, blühte die Hollywood-Industrie weiter auf. Nach und nach wurde der Kunstfilm als solcher verdrängt und erlebte zunächst kaum irgendwelche eigenen Entwicklungen. In den 1930ern entstanden eine ganze Reihe von Horrorfilmen (Dracula, Frankenstein, Wolfman) in den Universal Studios. Stilistisch sind diese Filme zum Teil vom deutschen Expressionismus beeinflusst worden, gerade was das Spiel mit Licht und Schatten angeht, welches Murnau perfektionierte. Mit „Die Spur des Falken“ (1941) wurde der Film Noir zu einem festen Filmgenre. Orson Welles verwendete expressionistische Filmkunst stark in „Citizen Kane“ (1941). Ebenso inspiriert, gab es zu jener Zeit in Frankreich – dem leichten Hollywood Kino entgegengesetzt - für kurze Zeit den poetischen Realismus. Insbesondere die Filme von Marcel Carné griffen eine pessimistische Stimmung im Morgengrauen oder bei Abenddämmerung auf, die einsame verlassene Menschen umgibt. Die beiden Carné Filme „Hafen im Nebel“ (1938) und „Kinder des Olymp“ (1945) umschließen den zweiten Weltkrieg.

In der Nachkriegszeit entstanden immer mehr Märchenfilme, welche expressionistische Filmkunst fortführten. Jean Cocteau schuf im Jahr 1946 den Schwarz-Weiß-Film „La Belle et la Bête“. In der DDR brachte die neu gegründete DEFA schon bald eine ganze Reihe von Märchenfilmen heraus. Den Anfang machte im Jahr 1950 Paul Verhoevens „Das kalte Herz“. Als erster Farbfilm der DEFA verband er die visuelle Leuchtkraft des Disney Films „Schneewittchen und die sieben Zwerge“ (1937) mit der melancholischen düsteren Note des Expressionismus. Das Titel gebende Herz wurde zum prägenden Symbol im Film, ebenso wie bei „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“ (1922) stand der Märchencharakter im Zusammenspiel mit der Natur und nahm Anleihen aus der Romantik. Disney selbst hatte sich in der Zwischenzeit von den Auswirkungen des zweiten Weltkrieges erholt und entwickelte die märchenhaften Trickfilme weiter, welche sowohl expressionistische als auch surrealistische Stilmittel verwendeten. Den Hang zur illustrativen und bunten Abstraktion eignete sich Disney in all den Jahren u.a. durch die Grafikerin Mary Blair an, welche insbesondere bei „Alice im Wunderland“ (1951) eine entscheidende Rolle spielte. Auch im 21. Jahrhundert kann dieser Film noch immer als einer der surrealsten Trickfilme gelten, die jemals entstanden. Ein anderer klassischer Disney Märchenfilm sollte im Jahr 1959 mit „Dornröschen“ erscheinen. Aufgeführt im Stereo-Ton, Technirama 70 Format und pingelig genauer Pinselstrichführung bei den von Gotik und Renaissance beeinflussten Hintergründen, erinnert der Film zusammen mit dem von mir besprochenen Kurzfilm „Destino“ (1946/2003) un-

abdingbar an malerische Epochen in audiovisueller Aufbereitung. Mit „Psycho“ (1960) schuf Alfred Hitchcock einen seiner bekanntesten und für die damalige Zeit provokantesten Filme. Der Spannung lenkende Einsatz von Licht und Schatten ist einer ganzen Kette von Formationen – angefangen mit dem Expressionismus – zu verdanken.

Währenddessen entstand nach und nach ein europäisches Kunstkino, welches durch eine ganze Reihe von Autorenfilmern bedient wurde und mehrere neue Wellen mit sich brachte. Eine erste entstand Ende der 1950er in Frankreich: die Nouvelle Vague. Sie bestand aus Kritikern der Filmzeitschrift „Cahiers du cinéma“, welche Filme mit einer eigenen Autorenhandschrift forderten und selbst als Regisseure aktiv wurden. Zeit wurde in ihren Filmen – u.a. durch den Einsatz von Jump Cuts als erzählerisches Mittel – relativiert. Durch neue Formationen war so auch der transzendente Kunstfilm ab den 1960ern wieder zurück und konnte die Jahrzehnte vorher eingeführten Stilmittel des Expressionismus, der Romantik und des Surrealismus weiter entwickeln.

Eine erste Reihe dieser Filme lässt sich der „Dekonstruktion“ zuschreiben – dem Auflösen eines rationalen Raum-Zeit-Gefüges wie bereits im frühen Surrealismus. „Letztes Jahr in Marienbad“ (1961) von Drehbuchautor Alain Robbe-Grillet und Regisseur Alain Resnais greift das Thema Erinnerungen auf und ist ebenso wie diese aufgebaut. Wie bereits in „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (1920) finden wir hier einen unzuverlässigen Erzähler vor, welcher mit monotoner Stimmlage versucht, einer Frau und uns als Zuschauer eine „Wirklichkeit“ einzureden, über die wir nichts wissen. Dabei springen die Szenen mal zwischen Vergangenheit und Gegenwart, ohne dass es genau auseinander gehalten werden kann. Kurze Gedankengänge der Frau mischen sich in die erzählten Erinnerungen des Mannes und werden von ihm korrigiert. Kulissen ändern sich je nach Erinnerung, Menschen werden mitten in einer Szene gegen andere ausgetauscht. Manche Charaktere werfen keinen Schatten, andere bleiben „eingefroren“ an ihrem Platz stehen, während sich die Kamera durch den Raum bewegt. Mehrere mögliche Enden kommen auf. Man kann dieses Spiel nicht durchdringen, da die erzählte „Wirklichkeit“ mit etlichen Widersprüchen und Verzweigungen niemals eine objektive sein kann. So erinnert das Labyrinth an Kafkas „Der Prozess“, welcher ein Jahr später von Orson Welles verfilmt wurde. Alain Resnais selbst meinte einmal:

„Wenn mir in meinen Filmen ein Bild einfällt, das ich nicht erklären kann, bin ich überglücklich.“¹²⁵

Eine weitere Wirklichkeit wird in „Ekel“ (1965) von Roman Polanski in Frage gestellt. Die Protagonistin leidet an Wahnvorstellungen. Minutenlange Stille und längere emotionale Ausbrüche - mit audiovisuellen Mitteln akzentuiert – wechseln sich ab. Raum

125 Resnais 2007. URL: <http://www.zeit.de/2007/13/Interview-Resnais>

und Zeit werden zu einem subjektiven Element. Ebenso wie letztgenannter Film wurde dieser in schwarz-weiß gedreht und verwendet bewusst Licht und Schatten. Im darauf folgenden Jahr griff Ingmar Bergman in „Persona“ (1966) – wieder in schwarz-weiß und mit starken Kontrasten - das Thema Schizophrenie auf. Eine Krankenschwester und ihre Patientin entspringen einem Ich. Prolog, Mitte und Epilog bestehen aus jeweils einer kurzen experimentellen, durch einen Projektor ausgelösten, Montage mit schnell aufeinander geschnittenen Abfolgen von Einstellungen – darunter ein erigierter Penis, ein Cartoon, eine Spinne, ein geschlachtetes Schaf, Pantomime-Hände, Stummfilm-Ausschnitte und ein Nagel in einer Hand. Das alles sind Symbole, die sich mit der Filmhandlung verbinden lassen – Themen sind u.a. (Selbst)liebe, Verantwortung und Mutterschaft. Bergman griff öfters Träume und Halluzinationen in seinen Filmen auf surrealistische Weise auf – egal ob in „Wilde Erdbeeren“ (1957) zuvor oder später in „Die Stunde des Wolfes“ (1968).

Im gleichen Jahr experimentierte Věra Chytilová – Anhängerin der Tschechischen Neuen Welle - in ihrem Film „Tausendschönchen“ (1966) neben dem Raum-Zeit-Gefüge auch mit Farben und Formen, deren Stil sich der damals neuen Kunstgattung „Pop Art“ zurechnen lässt und durch den permanenten Wechsel psychedelisch wirkt. Es wird keine Handlung im üblichen Sinne erzählt. Einzelne Sinneseindrücke durch alltägliche Momente der beiden anarchistischen Protagonistinnen werden aneinander gereiht und ähnlich wie in „Un Chien Andalou“ (1929) wird eine vermeintliche Kausalität durch Symbolismus, Muster und Collagen erzielt. So landet auch hier eine der beiden Protagonistinnen im Fall von einem Ort (Freibad) in einem anderen (Wiese mit Apfelbaum). Phallisch geformtes Essen wird – wie auch die beiden Damen selbst in Tradition eines Cartoons - zerschnitten und in Zeitschriften gedrucktes Essen als Papier verschlungen. In den folgenden Jahren experimentierte eine weitere Frau mit Farben, Raum, Zeit und Wahnvorstellungen. Mit „Seperation“ (1968), „The Other Side of the Underneath“ (1972) und „Anti-Clock“ (1979) untersuchte die Britin Jane Arden innere Seelenzustände.

Andrei Tarkowski löste konventionelle Narrationen mit seinem autobiografischen Film „Der Spiegel“ (1975) auf und bediente sich hierbei u.a. der Romantik. Diese äußert sich darin, dass der Film durch eine Gefühls- und Gedankenwelt erzählt wird, in welcher Erinnerungen eines lyrischen Ichs an die eigene Jugend zwischen drei erlebten Epochen wandern. Dabei wird der Protagonist als Kind vom gleichen Schauspieler gespielt wie sein späterer Sohn, ebenso die Mutter von derselben Schauspielerin wie die spätere Ex-Frau. Raum und Zeit vermischen sich stets, der Film folgt dem Bewusstseinsstrom eines Menschen, dem traumartigen Erinnern - ähnlich wie zuvor „Letztes Jahr in Marienbad“ (1961). Teilweise kommt audiovisuell stilisierte Symbolik

zum Einsatz. So wird u.a. die Mutter des Protagonisten beim Waschen der Haare in schwarz-weiß in Slow-Motion gezeigt, während die Decke zerbröckelt. Die kindliche Erinnerung an die Schönheit der eigenen Mutter und der mit ihr vorhandenen Geborgenheit stehen dem Einsturz der eigenen Welt gegenüber. Zudem verwendet Tarkowski ein für ihn typisches Stilmittel: lange Plansequenzen.

Neben all diesen neuen Dekonstruktionen ließ es sich der Ursprungsgroßvater des surrealistischen Films selbst, Luis Buñuel, selbstverständlich nicht nehmen, mit Filmen wie „Simon in der Wüste“ (1965), „Der diskrete Charme der Bourgeoisie“ (1972) und „Dieses obscure Objekt der Begierde“ (1977) weiterhin aktiv der irrationalen Absurdität zu frönen.

Eine zweite Reihe von transzendenten Filmentwicklungen schreibe ich dem Thema „Reisen“ zu. Jenen Filmen ist gemein, dass mit der eigentlichen äußeren Reise eine innere spirituelle Reise einhergeht – oft in einem psychedelischen Farbraum. In Stanley Kubricks „2001: Odyssee im Weltraum“ (1968) geht es meiner Meinung nach nicht direkt um den Fortschritt der Menschheit, sondern um die sich mit diesem immer stärker entwickelnde Isolation eines Individuums. Sind es am Anfang die Vormenschen, welche Ich-bezogen in der eigenen Gemeinschaft leben, bis sie durch einen anderen Stamm dazu gezwungen werden, zusammen zu halten – so sind es später zwei Protagonisten im Weltraum, welche nur noch mit Bildschirmen kommunizieren. Erst durch das eigene Denken des Board-Computers werden sie dazu bewegt, aktiv zu werden und aus ihrer emotionalen Starre zu erwachen. Die Farben Rot und Gelb sind im Auge des Computers vorzufinden und werden im gesamten Film symbolhaft eingesetzt. Rot verdrängt gelb. In einer etwa zehn-minütigen Szene gerät der einzige überlebende Protagonist in die psychedelische Strahlung eines Monolithen und wird zum eigenen Produkt relativer Zeiterfahrung in Vereinsamung. In „Uhrwerk Orange“ (1971), „Shining“ (1980) und „Eyes Wide Shut“ (1999) experimentierte Kubrick später weiter mit Farben, Symbolik, Montage, Zeitraffer und symmetrischen surrealen Räumen. George Dunning's „Yellow Submarine“ (1968) testet als Trickfilm die endlosen Möglichkeiten von Farben und Surrealismus aus. Zugleich führt er die Intention von Disneys „Fantasia“ (1940) spielerisch fort – Musik wird in experimenteller Weise visualisiert.

Alejandro Jodorowskys „Der heilige Berg“ (1973) erinnert in der Anhäufung an surrealem Symbolismus und satirischem schwarzen Humor an Buñuels frühe Filme. Insbesondere Tiere kommen oft zum Einsatz, aber auch Gegenstände und historische Vorlagen. Die spanische Inquisition wird mit Kröten und Chamäleons in einem Wanderzirkus (dessen Direktor einen Hut mit Hakenkreuz trägt) nachgespielt. Ein verwahrloster leicht manipulierbarer Dieb verkörpert als Protagonist ein Alter Ego von Jesus. Seine Unreinheit wird mit Exkrementen beschrieben, die er ausscheidet. Aus dem Körper

von Zivilisten, die von Soldaten mit Scheuklappen erschossen werden, spritzt anstatt Blut Farbe. Vögel der Freiheit entschwinden aus der Brust. Jesuspuppen werden auf dem Markt von übergewichtigen Männern in römischer Legionärskleidung verkauft, welche nebenbei würfeln und wie Metzger Tiere schlachten. Kommerzialisierung und die damit verbundene Ausschlachtung sind zwei wichtige Themen im gesamten Film. Gegen Ende werden die sieben Todsünden symbolisch umschrieben. So wird Faulheit z.B. mit einer Kastration durch „Frau Holle“ bestraft, als eine Person sich – bildlich gesprochen - mit fremden Federn schmücken möchte. Jemand anders wird von den Tiger-Brüsten eines Zitters mit Milch vollgespritzt, was für Völlerei stehen kann. In der letzten Szene greift Jodorowsky in einer Rolle selbst in die Filmwirklichkeit ein – ähnlich wie Murnau in „Der letzte Mann“ (1924) – und verweist darauf, dass dies nur ein Film ist und Spiritualität nicht durch ihn allein gewonnen werden kann. Ebenso wird der heilige Gral in Terry Gilliams „Die Ritter der Kokosnuss“ (1975) oder der Sinn des Lebens in „Der Sinn des Lebens“ (1983) nicht gefunden. Gilliam gilt als ein weiterer Regisseur, der seit seiner Anfangszeit im Monty Python Team surrealistische Elemente in seinen Filmen aufarbeitet.

Martin Scorsese schuf in „Taxi Driver“ (1977) eine Transzendenz mithilfe von u.a. Subjektiven, diffusen Lichtspielen, Unschärfentiefen, dem Einsatz von Farbsymbolik und trister musikalischer Untermalung. Bereits in den ersten Einstellungen blickt der Zuschauer zusammen mit dem Protagonisten voyeuristisch auf sein Umfeld. Nebel als Symbol der Blindheit – ähnlich dem Mann in „Sunrise“ (1927) – umhüllt das Taxi. Die Augen sind in ein düsteres rotes Licht getaucht, das von der Straße ausgeht. Die rechte Pupille verschmilzt mit dem Schatten im Gesicht. Zwei Gesichtshälften – die freundliche an die Gesellschaft angepasste und die vereinsamte rebellierende – stellen somit bereits zu Beginn das menschliche Wesen dar. Den restlichen Film über erfährt der Zuschauer fast komplett durch die Augen des Protagonisten. In einem finalen Kampf ist die rote Farbe wie zu Beginn ein zentrales Stilmittel und taucht den ganzen Raum in sich – die äußere Welt wird zur inneren Welt. Farbe vermischt sich mit dem Expressionismus. Zeitlupeneffekte verlangsamen und ästhetisieren das Geschehen. Marcus Stiglegger sieht dies folgendermaßen:

„Gerade Akten der Zerstörung ist in der Verlangsamung eine bizarre Schönheit eigen, als ob die filmische Lupe eine verborgene Schönheit des Vergehens enthüllen könnte.“¹²⁶

Als dritte Reihe führe ich die „Natur“ an, zu welcher u.a. Werner Herzogs „Aguirre, der Zorn Gottes“ (1972), Peter Weirs „Picknick am Valentinstag“ (1975) und die Filme von Terrence Malick gezählt werden können. Wie auch bei Murnau gilt die Natur als tran-

126 Stiglegger 2006, S. 76

szendenter Spiegel und trägt somit romantische Züge – offeriert in Stimmungen. Doch Idealisierung ist auch hier nicht von Dauer. Kamalzadeh und Pekler meinen:

„Die Dialektik des Romantikers bewegt sich zwischen Stillstand und Bewegung [...]“¹²⁷

So ist Aguirre – weiterhin der Überzeugung, eine Inkarnation Gottes zu sein und die Natur für sich zu beherrschen - am Ende der einzige Überlebende auf einem kreisenden Boot. Die Natur ist gleichgültig, Aguirres Schicksal ist ihr egal, ebenso sein Glaube an prachtvolle Wunder. Ein idyllischer mit Panflöte untermalter Felsen im Wald lässt am „Valentinstag“ eine ganze Gruppe von Mädchen spurlos verschwinden. In Malicks „Badlands“ (1973) bietet ein idyllisch gelegenes Baumhaus dem Protagonisten-Pärchen keinen Schutz vor der Wirklichkeit – dem Verfolgen einer blutigen Spur, die auf der Odyssee gelegt wird. „In der Glut des Südens“ (1978) erfährt – wie der deutsche Titel bereits ankündigt – einen Höhepunkt in einem Feuer, welches symbolisch für die lodernde Glut zwischen zwei um eine Frau rivalisierenden Männern steht. Charakteristisch für beide Filme sind die Off-Monolog-Stimmen der weiblichen unschuldigen Kinderprotagonistinnen. Innere Konflikte werden spürbar. Im letzteren Film kommen die entfesselte Kamera sowie größtenteils ein Verzicht auf künstliches Licht zum Einsatz. Die Freiheit und Natürlichkeit in den Weizenfeldern erinnern leicht an Murnaus „City Girl“ (1930).¹²⁸

Die Musik bildet bei Malick einen wichtigen emotionalen Filmaspekt. In „Aguirre“ und „Valentinstag“ akzentuiert sie minimalistisch das Geschehen, was ein eigenes Stimmungsbild zeichnet. Letzterer wurde visuell zudem wie bewegte Ölgemälde aufbereitet und bringt somit ein sehr erhabenes Gefühl mit sich, das unterbewusst auf den Zuschauer einwirkt. Transzendentes Schauspiel ist in den Filmen ebenfalls weiterhin vorhanden. So wird in „Aguirre“ eine - um ihren dem Tode geweihten Mann - weinende Frau nur von hinten gezeigt, anstatt ihr von Tränen erfülltes Gesicht frontal zu entblößen. Die Vorahnung allein reicht aus. In Malicks Filmen ist der Blickkontakt sehr wichtig sowie das Zwischenschneiden von Tieren und Pflanzen, die eine Gefühlswelt offen legen. Kamalzadeh und Pekler geben an:

„Malick geht es um ein Zusammendenken von Natur und Mensch, um eine zeitlich und räumlich unbegrenzte Interaktion. Nicht die Möglichkeiten des Kinos sind für ihn von Interesse, ein seit Jahrhunderten kunsthistorisch vorgeprägtes Naturbild (Himmel, Wasser, Bäume) neu zu zeichnen, sondern die Darstellung eines unablässigen Ineinandergreifens von Bewusstsein und Natur.“¹²⁹

„Furcht“ ist ein Thema, welches eine vierte Reihe von transzendenten Fortführungen beschreibt. Sie kann vor etwas Fremdem, aber auch vor der eigenen Person bestehen.

127 Kamalzadeh / Pekler 2013, S. 92

128 Vgl. Kap. 2.2.2, S. 72f

129 Kamalzadeh / Pekler 2013, S. 45

David Lynchs „Eraserhead“ (1977) kann „optimistisch“ oder „pessimistisch“ gedeutet werden. Geschieht ersteres, so erschöpft sich der restliche Film womöglich in einfachen Thesen über das Leugnen der eigenen Sexualität, also die Furcht vor dem Fremden. Viel interessanter ist es meiner Meinung nach, den Film „pessimistisch“ zu deuten. Dann verkörpern die Geburt und das später entstandene deformierte Kind eine wachsende Idee in Henrys Kopf. Die Idee, sich aus Einsamkeit selbst umzubringen. Der Mann auf dem Planet ist die innere Stimme – das Über-Ich – der Planet das Hirn selbst. Elektrizität bedeutet im Film Lebenssaft, welcher dreimal erlischt. Dreck symbolisiert je nach Beschaffenheit Fruchtbarkeit oder Trockenheit. Henrys Pflanze ohne Blumentopf ist verwelkt – wie er selbst. Ein Wurm, den Henry in einer Schachtel findet, steht für seinen eigenen Tod. In einer Szene durchbohrt er die trockene Erde auf dem Planet – somit Henrys verwelktes Hirn. Seine Gedanken werden vom Tod zerfressen. Das Verwesen seiner Leiche auf dem Bett wird angedeutet. In „Mulholland Drive“ (2001) zeigte uns Herr Lynch eine, die ebenso aus Vereinsamung entstand. Die Frau hinter der Heizung steht für die Verführung durch den Tod selbst, welche Henry anlockt. In einem Traum löscht er sich als Radiergummi, das aus seinem Kopf stammt, selbst aus. Genau das geschieht am Ende in der Realität. Er ermordet nicht sein Kind, sondern sich selbst, und landet in seinem Wunschdenken im Himmel in den Händen der Frau hinter der Heizung, denn „In Heaven, everything is fine.“ In schwarz-weiß gedreht, mit einem permanenten Industrie-Klangteppich und mit sehr wenig Dialogen unterlegt, beschwört der Film unter dem grotesken Humor mit irrationalen Überlegungen eine triste Geschichte herauf – ein Spiegel seelischer Furcht vor dem Ich.

Dario Argentos Filme „Suspiria“ (1977) und „Inferno“ (1980) dagegen beschreiben die Furcht vor dem Übersinnlichen, welches von den drei Müttern – den Hexen – ausgeht. Insbesondere „Suspiria“ wirkt wie ein Märchen für Erwachsene. Ein Großteil des Films weist eine knallige rot-blaue Farbausleuchtung auf, welche mithilfe des zur damaligen Zeit vom Aussterben bedrohten Technicolor-Verfahrens erzielt werden konnte. Disneys Farbvielfalt war ebenso prägend wie die farblich dominierten „Gialli“ (italienische Krimis) von Mario Bava. Argento fing mit Gialli an, welche von den schwarz-weißen deutschen 1960er Edgar Wallace Verfilmungen inspiriert wurden. Diese führten wiederum die Tradition des Expressionismus fort. „Suspiria“ knüpft etliche Kunstgattungen zusammen, macht dies auch deutlich, indem der erste Mord bereits ästhetisiert erscheint und in seiner Künstlichkeit etwas morbidschönes aufweist – ein Gefühl der (Schwarzen) Romantik. Der effektvolle Einsatz von Musik ist stilprägend, insbesondere in den ersten zehn Minuten. „Inferno“ bedient sich noch mehr einer Traumlogik. Interessanterweise stirbt die eingeführte vermeintliche Protagonistin wie auch jene in Hitchcocks „Psycho“ (1960) in der 47. Minute. Tiere werden symbolhaft eingesetzt, insbe-

sondere Katzen. So demonstriert eine mit dem Fressen einer Maus im Film den Überlebenskampf der Protagonisten, während eine andere pelzige sich in den Armen einer schönen unbekanntenen Frau schmiegt und ihre animalische Weiblichkeit akzentuiert.¹³⁰

Die 1980er lassen sich im Terminus des transzendenten Kunstfilms als ein Jahrzehnt „popkultureller Futurismus-Deformationen“ beschreiben. Spielte sich im Jahr 1975 bereits Jim Sharmans „The Rocky Horror Picture Show“ mit einer eingeführten Zeitschleife in die Herzen der Midnight Movies Zuschauer, so wurde sich der Kunstfilm des medialen Wirkens wenige Jahre später noch viel bewusster. Iván Zuluetas „Arrebato“ (1980) lässt Realität mit fiktionaler Filmwelt verschmelzen und gleicht einem surrealen Alptraum. Ähnlich entdeckte David Cronenberg die Macht des Fernsehens und ließ in „Videodrome“ (1983) den Protagonisten in Verbindung mit dem Medium zu „neuem Fleisch“ werden. Transformationen wie in frühen Cartoons blieben dem realen Spielfilm nicht länger fremd. In Andrzej Żuławskis „Possession“ (1981) zieht die Protagonistin sogar ein Krakenmonster groß. Der Musikvideo-Ära folgend kamen einige Montage-Filme mit musikalischer Aufbereitung heraus, darunter Godfrey Reggios „Koyaanisqatsi“ (1982), Richard Elfmans „Forbidden Zone“ (1982) und Alan Parkers „Pink Floyd The Wall“ (1982). Impressionismus, Expressionismus, Romantik, Surrealismus, Trickfilm – alle Gattungen vervollständigten sich gegenseitig. In Steven Lisbergers „Tron“ (1982) formten sich die Verschmelzungen zum Cyberpunk. Auch Ridley Scotts dystopischer Film „Blade Runner“ (1982) nahm viel Expressionismus auf, insbesondere die „Tränen im Regen“ Szene ist ein prägnantes Beispiel dafür. Die Synthesizer-Musik lässt die Seele des Zuschauers in transzendenten Sphären verweilen. Im Jahr 1984 machte Giorgio Moroder aus „Metropolis“ (1927) seine eigene transzendente Pop-Version, während im gleichen Jahr Lars von Trier seine expressionistische „Europa“-Trilogie begann und Michael Radfords „1984“ eine weitere Dystopie herauf beschwor. Luc Bessons „Im Rausch der Tiefe“ (1988) lässt in Träumen des Protagonisten ein Haus zum eigenen Aquarium werden und Klaus Kinskis „Paganini“ (1989) montiert Stimmungen zu einer audiovisuellen Collage.

Ab den 1990ern formte sich das transzendente Kunstkino dank innovativer Regisseure rasant. Einer dieser ist Tim Burton, welcher in „Edward mit den Scherenhänden“ (1990) den stummen Expressionismus aus „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (1920) in ein neues Zeitalter übertrug und ihn mit Murnaus Romantik und dem trickreichen Surrealismus aus Animationsfilmen – er arbeitete vor seiner Selbstständigkeit in den Disney Zeichenstudios - kreuzte. Charakteristisch für die Verschmelzungen verschiedener Künste zu seinem eigenen Stil sind weiterhin „Ed Wood“ (1994), „Sleepy Hollow“

130 Auch Ellen in „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“ (1922) mag Katzen. Vgl. Kap. 2.2.3, S. 26

(1999), „Big Fish“ (2003), der Stop-Motion Film „Corpse Bride“ (2005), „Sweeney Todd“ (2007) und „Dark Shadows“ (2012). Die schwarze Romantik ist essentiell in seinen Werken, so wird u.a. die Morbidität des Todes zwischen zwei Liebenden insbesondere in „Corpse Bride“ und „Sweeney Todd“ mit ästhetisierter Schönheit umschrieben. In letzterem erinnert das blutüberströmte sich wieder gefundene Paar in der kunstvollen Inszenierung etwa an einige von Dario Argentos Opfern und bildet somit eine der Komponenten des transzendenten Erlebens durch den Zuschauer. Expressionistisch-romantisch-surrealistische morbid-schöne Erzählweisen und Gefühlswelten finden auch Verwendung durch u.a. Peter Greenaway mit „Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber“ (1989), Nikos Nikolaidis mit „Singapore Sling“ (1990) und Jean-Pierre Jeunet mit „Die fabelhafte Welt der Amélie“ (2001). Surrealistische Welten, gepaart mit atypischen Erzählweisen, führten seit den 1980ern Regisseure wie Emir Kusturica mit „Arizona Dream“ (1991) und „Underground“ (1995) oder auch Ethan und Joel Coen mit Filmen wie „Hudsucker“ (1994), „The Big Lebowski“ (1998), „O Brother, Where Art Thou?“ (2000) und „No Country For Old Men“ (2007) fort. Terry Gilliam ist ein weiterer Vertreter, insbesondere seit „Brazil“ (1985). „12 Monkeys“ (1995), „Fear and Loathing in Las Vegas“ (1998), „Tideland“ (2005) und „Das Kabinett des Doktor Parnassus“ (2009) sind besonders hervorzuheben. Zweiterer wirkt wie eine düsterere Version von Disneys „Alice im Wunderland“ (1951), letzterer erinnert – wie auch Burtons „Edward mit den Scherenhänden“ (1990) - in bestimmten Anleihen etwas an „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (1920) und trägt ebenso expressionistische Züge.

Weiterhin entstanden sogenannte „Mood Pieces“ - Filme, die ein bestimmtes Stimmungsbild zeichnen und in teilweise ruhigen melancholischen Momenten verharren. Dazu gehören u.a. Jim Jarmusch mit „Dead Man“ (1995) und Kar Wai Wong mit „In the Mood for Love“ (2000). In beiden Filmen gibt es ein minimalistisches musikalisches Leitmotiv, in letzterem untermalt es poetisch anmutende Slowmotion-Szenen. So werden z.B. einem aufsteigenden Zigarettenqualm eine gewisse Schönheit und Schwermut verliehen. Marcus Stiglegger nennt diesen Effekt ein „Überlisten des Todes“.¹³¹ Zwischenmenschliche Beziehungen bei Nacht vereinen expressionistische und romantische Züge. Sofia Coppola führte Wongs Konzept in „Lost in Translation“ (2003) fort, aber auch „Somewhere“ (2010) knüpft an der Darstellung von Melancholie an. Der Faktor Zeit wurde zum wesentlichen Bestandteil vieler weiterer Kunstfilme. In Sean Ellis' „Cashback“ (2006) schreitet der Protagonist durch ein Kaufhaus mit „eingefrorenen“ Personen – ähnlich Momenten in „Letztes Jahr in Marienbad“ (1961). Zack Snyder bereichert seine audiovisuellen Filme wie „Watchmen“ (2009) mit Schnittgewittern aus

131 Stiglegger 2006, S. 79

Zeitraffer und Slowmotion. Béla Tarr dagegen lässt sich in seinen Filmen wie „Sátántangó“ (1994) und dem nahezu stummen „The Turin Horse“ (2011) besonders Zeit, indem einzelne Einstellungen als Plansequenzen mehrere real erlebte Minuten andauern. Die ruhige Montage lässt den Zuschauer länger transzendent verweilen. Melancholische Gefühlswelten waren 1993/94 auch der wesentliche Bestandteil in Krzysztof Kieslowskis „Drei Farben“ Trilogie.

In diversen anderen Filmen wurde das Raum-Zeit-Gefüge als Ganzes aufgehoben. Bereits mit „Clean, Shaven“ (1993) zeigte Lodge Kerrigan einen Weg auf, indem der Zuschauer dank audiovisueller Stilmittel Teil der schizophrenen Welt des Protagonisten wird. Quentin Tarantino brach die herkömmliche Narration im popkulturellen Film „Pulp Fiction“ (1994) und ließ sich durch Malicks „Badlands“ (1973) für seine Drehbücher zu „True Romance“ (1993) und „Natural Born Killers“ (1994) inspirieren. Letzterer Film wurde von Oliver Stone realisiert. Er erforscht mediales Wirken und lässt Realität und Fiktion ohne erkennbare Trennungen mithilfe dutzender Stilmittel zu einer kunterbunten Wundertüte verschmelzen. Im gleichen Jahr erlebte Deutschland nach langer Zeit für einen kurzen Moment wieder surrealistisch-expressionistische Transzendenz mit Michael Schaacks Trickfilm „Felidae“ (1994). Eselskadaver wurden gegen Katzenkadaver ausgetauscht, der gesamte Film hat einen sehr traumartigen Reiz. Alex Proyas griff dieselbe Wirkung in Verbindung mit schwarzer Romantik in seinen stilisierten Nacht-Filmen „The Crow“ (1994) und „Dark City“ (1998) auf. Auch Robert Rodriguez schuf später mit „Sin City“ (2005) ein stilisiertes Kunst-und-Stimmung-Verschmelzungs-Werk. Ebenso lassen sich Luc Besson mit seinem expressionistischen Märchen „Angel-A“ (2005) und Julia Leigh mit „Sleeping Beauty“ (2011) hinzuzählen. Märchentranzendenz vermengt sich in beiden Filmen mit der Gefühlswelt aus einer modernen Realität. Erinnerungen und Gefühle wurden zum surrealen Spiel mit dem Zuschauer in Kathryn Bigelows „Strange Days“ (1995). Christopher Nolan nahm sich der Thematik später in „Memento“ (2000) an, welcher wie auch Gaspar Noés „Irréversible“ (2002) in umgekehrter Chronologie abläuft und den Missbrauch einer Frau als Ausgangselement heranzieht. Nolans Film ist als eine Art moderner Film Noir zudem sehr expressionistisch angelegt. Auch wenn er Traumwelten als solche erst in seinem persönlichsten Film „Inception“ (2010) erkunden sollte, so lässt sich „The Prestige“ (2006) meiner Meinung nach jedoch als sein transzendentester Film beschreiben, da er den Zuschauer konsequenter in melancholischen Stimmungsbildern gefangen hält und sich in vielfacher Hinsicht der Romantik bedient.

Alejandro Amenábar nahm sich den Traumwelten in „Open Your Eyes“ (1997) an, welcher als „Vanilla Sky“ (2001) von Cameron Crowe neu verfilmt wurde. Darren Aronofsky experimentiert mit dem Raum-Zeit-Gefüge in nahezu allen seinen Filmen und

lässt surrealistische Elemente einfließen. Egal, ob es in „Pi“ (1998) die paranoide Welt eines Mathegenies ist, in „Requiem for a Dream“ (2000) Protagonisten von Halluzinationen wie einem lebenden Kühlschranks verfolgt werden, in „The Fountain“ (2006) ein Mann in drei parallelen Zeitebenen dem Symbolismus geheuer werden muss um seine Frau von Krebs zu heilen, oder eine Ballerina in „Black Swan“ (2010) an Schizophrenie erkrankt. In „Requiem for a Dream“ nutzte Arronofsky zudem die Hip-Hop-Montage – eine ästhetisierte schnelle Bildabfolge mit Soundgeräuschen – um das Einnehmen von Drogen zu illustrieren. Auch Zeitraffern bei alltäglichen Dingen wie dem Putzen einer Wohnung kamen häufig zum Einsatz, um die Relativität von langwierigen Handlungen vorzuführen – ähnlich dem „Rein-Raus-Spiel“ in Kubricks „Uhrwerk Orange“ (1971). Einige Einstellungen werden traumartig wiederholt – ein Stilmittel, das auch in „The Fountain“ zum Einsatz kam. Auch Paul Thomas Anderson reicherte seine Filme „Magnolia“ (1999) und „There Will Be Blood“ (2007) mit leichtem Surrealismus an, relativierte überdies den Zeitfaktor. In ersterem regnet es Frösche vom Himmel, in letzterem befindet sich der Protagonist am Ende in einem symmetrischen viel zu engen Raum, der an Kubricks Welten erinnert.

David Cronenberg beschäftigte sich nach dem medialen Wirken des Fernsehens in den 1980ern nun mit der Computerspieltechnologie in „eXistenZ“ (1999) – ein surreales Puzzle aus Realität und Fiktion. Auch in „Ben X“ (2007) von Nic Balthazar wurde das Thema in gewisser Weise aufgegriffen, so verknüpft sich die virtuelle Welt mit der inneren Leere eines Autisten. Ähnliches wird zum Prinzip eines Schizophrenen in David Finchers „Fight Club“ (1999) sowie in Brad Andersons „The Machinist“ (2004) erhoben. In „Dancer in the Dark“ (2000) dagegen ließ Lars von Trier die Protagonistin sich in transzendente Traumwelten singen, um der schrecklichen Realität zu entgehen. In Richard Kellys Filmen „Donnie Darko“ (2001) und „Southland Tales“ (2006) müssen surreale Parallelwelten vom Protagonist errettet werden, um einem Weltuntergang vorzubeugen. Der Schmetterlingseffekt kam bereits vorher in Tom Tykwers „Lola rennt“ (1998) zum Einsatz und wurde zum wesentlichen Bestandteil in „Butterfly Effect“ (2004) von Eric Bress /J. Mackye Gruber sowie in Jaco Van Dormaels „Mr. Nobody“ (2009). Richard Linklaters Animationsfilme „Waking Life“ (2001) und „A Scanner Darkly“ (2006) beschäftigen sich mit den Fragen nach erlebter Wirklichkeit und der eigenen Identität. Gleiches untersuchte auch Ole Bornedal in „Bedingungslos“ (2007). Christopher Boes „Reconstruction“ (2003) stellt eine gesamte Liebesgeschichte in Frage.

Alejandro González Iñárritu manipuliert das Gefüge in Filmen wie „21 Gramm“ (2003) und „Biutiful“ (2010). Letzterer trägt leichte surrealistische Züge und zeichnet romantische Verbindungen des Protagonisten aus dem Jenseits – ähnlich wie es vorher in Tommy O'Havers „An American Crime“ (2007) der Fall war. Traum, Zeit, Leben, Tod

und Identität wird auch in Michel Gondrys Filmen „Vergiss mein nicht“ (2004) und „Science of Sleep“ (2006) sowie in Marc Forsters „Stay“ (2005) Bedeutung beigegeben. Im Alterswerk von Francis Ford Coppola kommen die Themen zum wesentlichen Tragen. Dazu zählen die surrealistisch-transzendenten Filme „Jugend ohne Jugend“ (2007) und „Twixt“ (2011).

Ein knappes Jahrhundert nach dem Entstehen der neuen Kunstform Film wurde die Transzendenz neben vielen Fortführungen auch nostalgisch. Esteban Sapirs „La antena“ (2007) und Michel Hazanavicius' „The Artist“ (2011) knüpfen an dem Konzept alter Stummfilme an und experimentieren zugleich geschickt mit dem geringen Einsatz von Ton. Während letzterer den Untergang des Stummfilms fiktiv nachzeichnet, gleicht ersterer einem futuristischen medienkritischen Märchen und geht dabei sehr experimentell vor. So fehlen den Bewohnern einer Stadt die Stimmen, weil ein diktatorischer TV-Direktor über sie herrscht. Die einzige Stimme geht von einer TV-Sängerin aus, die entführt wird, um mit einem gewandelten akustischen Signal die Stadt „einzuschläfern“. Wenn es um nicht bunte Welten mit hohen Schwarzwerten geht, dann greift Lars von Triers „Antichrist“ (2009) in gewisser Weise den Symbolismus und die romantische Vorstellungskraft von Tarkowskis „Der Spiegel“ (1975) auf. Ihm ist der Film laut Abspann sogar gewidmet. Bereits der schwarz-weiße in Ultra-Slowmotion stilisierte Prolog mit dem Pärchen unter der Dusche erinnert stark an die schöne sich die Haare waschende Mutter in Tarkowskis Werk. Die allgemeine traumartige surreale Atmosphäre im Wald – erzielt durch u.a. den Verzicht auf Musik zugunsten eines Geräuschetepichs – verweist auf Lynchs „Eraserhead“ (1977). Auch freudianische Überlegungen kommen wieder ins Spiel. Der psychedelische Einsatz von Farben dagegen ist stilprägend in expressionistisch-surrealistischen Retro-Filmen wie der Giallo-Hommage „Amer“ (2009) von Héléne Cattet und Bruno Forzani, Gaspar Noés Seelens(trip)tease „Enter the Void“ (2009), Panos Cosmatos' 1980er Cyberpunk Spektakel „Beyond the Black Rainbow“ (2010), sowie dem legitimen Nachfolger eines dieser originalen Werke: Joseph Kosinskis „Tron: Legacy“ (2010). In Lynne Ramsays „We Need To Talk About Kevin“ (2011) illustrieren Farben die Erinnerungs- und Gefühlswelt der Protagonistin in achronologischer Erzählung. Anders als bei Tarkowski wird sich nicht ein Sohn seiner himmlischen Mutter bewusst, sondern eine Mutter ihres dämonischen Sohns. Andrew Dominik setzte mit „Die Ermordung des Jesse James durch den Feigling Robert Ford“ (2007) Terrence Malick ein Denkmal. Nicolas Winding Refn wandert mit „Bronson“ (2008) auf den Pfaden von Kubricks „Uhrwerk Orange“ (1971), mit „Valhalla Rising“ (2009) auf jenen meditativen von Malick und mit „Drive“ (2011) auf popkulturellen der 1980er. Wohin kann das aktuelle Kino noch führen?

4 Was bleibt

Wir befinden uns nun in einer dritten Transzendenz-Phase. Transzendentes Kunstkino hat sich durch die frühen Formen Expressionismus, Romantik und Surrealismus auf vielfältige Art weiter entwickelt. Dank neuer Wellen ab den 1960ern, welche von individuellen Regisseuren ausgingen, wurden zahlreiche Wege aufgezeigt. Gemein ist all diesen Entwicklungen, dass Raum und Zeit verstärkt dem Unterbewusstsein entspringen. Man interessierte sich immer mehr für diese beiden Faktoren. Seit den 1990ern sind allein achronologisch erzählte Filme im Überfluss vorhanden. Ein weiterer entscheidender Faktor, der transzendentes Kino noch magischer machen konnte, wurde zudem der verschärfte Einsatz von Farbe. Es lässt sich sehr gut beobachten, dass der Einfluss von „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (1920), „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“ (1922), „Sunrise“ (1927), „Un Chien Andalou“ (1929) und „Schneewittchen und die sieben Zwerge“ (1937) heute noch stark transzendente Filme prägt.

Düstere Licht-und-Schatten-Spiele aus dem Expressionismus verschmolzen immer mehr mit melancholischen Momenten der Romantik. In nächtliche Stimmungen getaucht, formte sich der Schrei der Seele zu einem Ruf nach Sehnsüchten. Die romantischen Sehnsüchte wurden surreal und bunt. Regisseure wie Tim Burton stehen heute exemplarisch für diese Verschmelzungen. Jemand, der in seinem Spätwerk wieder stark zu seinem Ursprung zurück kehrte, ist David Lynch. „Mulholland Drive (2001) und insbesondere „Inland Empire“ (2005) verabschieden sich nahezu komplett von einer herkömmlichen Narration und wirken sehr sinnlich. Letzterer wurde mit Handkameras gedreht und dementsprechend mit verhältnismäßig günstigen Mitteln hergestellt, ohne große Studios anbetteln zu müssen. Es ist ein entscheidendes Kriterium in der heutigen Filmwelt, welches immer mehr experimentierfreudige Independent-Regisseure anlockt. Es lässt sich gut sagen, dass der Geist der Nouvelle Vague weiter lebt und somit auch die Avantgarde. Nostalgisch angehauchte Hommage-Filme bewiesen in den letzten Jahren, welche Relevanz in den Entwicklungen der zweiten Transzendenzphase (1960er - 1980er) für transzendentes Kino steckt.

Ein charakteristischer Film wie „Enter the Void“ (2009) steht für die ureigenste Irrationalität, die sich im Laufe eines Jahrhunderts entwickelt hat. Es wird wenig gesprochen, die Farben dominieren, eine Seele fliegt in Subjektiven durch Raum und Zeit. Der Zuschauer wird auf einen persönlichen Trip mitgenommen, der in transzendenter Sicht kaum noch zu toppen ist. Rationaler dagegen ist „Tron: Legacy“ (2010). Jedoch ist auch hier der audiovisuelle Rausch vollkommen, der mit 3D in den Kinos noch ver-

stärkt wurde. Leos Caraxs „Holy Motors (2012) experimentiert mit diversen Stilen, Geschichten, Personen und Stimmungen. Als einen der wichtigsten Vertreter heutiger Transzendenz möchte ich jedoch Terrence Malick erwähnen, welcher mit „Der schmale Grat“ (1998), „The New World“ (2005), „The Tree of Life“ (2011) und „To the Wonder“ (2012) nach 20 Jahren Pause nicht nur immer aktiver wurde, sondern auch experimentierfreudiger. Natur birgt weiterhin genug Romantik, seit Murnau haben sich menschliche Sehnsüchte nicht verändert. Melancholie ist ein entscheidender Faktor, der weiterhin im transzendenten Kino verweilt. Mit „To The Wonder“ (2012) gibt sich der Zuschauer komplett den Eingebungen hin. Bilderfluten springen zwischen Raum und Zeit, Jump Cuts werden eingesetzt, Momente wiederholt. Die Off-Monolog-Stimmen wurden in Malicks Filmen immer direkter und poetischer. Sie erzählen nicht – sie ringen mit eigenen Gefühlswelten.

Für die Zukunft darf man gespannt sein, wie sich transzendente Kunst noch ausschöpfen kann. „Inland Empire“ (2005), „Tron: Legacy“ (2010), „Enter the Void“ (2009)“ und „To The Wonder“ (2012) zusammen in einen Zauberkessel getaucht und neu aufgebriht. Was würde heraus kommen? Auch wenn die Antwort vielleicht nicht fern ist, eines ist gewiss: die Tradition des frühen Kunstkinos wurde immer fortgeführt und wird es weiterhin werden. Dafür ist das Vermächtnis zu groß.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Herr der Magie : Die Zauberwelten von Méliès.....	5
Abb. 2: G. A. Smith : Phantomfahrt und Close-Up.....	6
Abb. 3: Franz Marc : links - "Tiger" (1912) & rechts - "Tierschicksale" (1913).....	9
Abb. 4: Das Cabinet des Dr. Caligari (1).....	11
Abb. 5: Das Cabinet des Dr. Caligari (2).....	11
Abb. 6: Das Cabinet des Dr. Caligari (3).....	12
Abb. 7: Das Cabinet des Dr. Caligari (4).....	12
Abb. 8: Das Cabinet des Dr. Caligari (5).....	13
Abb. 9: Das Cabinet des Dr. Caligari (6).....	14
Abb. 10: Das Cabinet des Dr. Caligari (7).....	14
Abb. 11: Das Cabinet des Dr. Caligari (8).....	15
Abb. 12: Das Cabinet des Dr. Caligari (9).....	16
Abb. 13: Das Cabinet des Dr. Caligari (10).....	16
Abb. 14: Das Cabinet des Dr. Caligari (11).....	17
Abb. 15: Das Cabinet des Dr. Caligari (12).....	18
Abb. 16: Der Golem, wie er in die Welt kam (1).....	22
Abb. 17: Der Golem, wie er in die Welt kam (2).....	23
Abb. 18: Der Golem, wie er in die Welt kam (3).....	24
Abb. 19: Der Golem, wie er in die Welt kam (4).....	24
Abb. 20: Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (1).....	26
Abb. 21: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (2).....	27
Abb. 22: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (3).....	27

Abb. 23: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (4).....	28
Abb. 24: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (5).....	29
Abb. 25: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (6).....	30
Abb. 26: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (7).....	31
Abb. 27: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (8).....	31
Abb. 28: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (9).....	32
Abb. 29: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (10).....	33
Abb. 30: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (11).....	34
Abb. 31: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (12).....	36
Abb. 32: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (13).....	37
Abb. 33: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (14).....	38
Abb. 34: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (15).....	39
Abb. 35: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (16).....	40
Abb. 36: Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens (17).....	43
Abb. 37: Abel Gance : La Roue & Napoleon.....	45
Abb. 38: Der letzte Mann.....	46
Abb. 39: Metropolis.....	48
Abb. 40: C. D. Friedrich : Der Wanderer über dem Nebelmeer (1818).....	52
Abb. 41: C. D. Friedrich : Schwäne im Schilf (1820).....	52
Abb. 42: C. D. Friedrich : Mondaufgang am Meer (1821).....	52
Abb. 43: C. D. Friedrich : Frau am Fenster (1822).....	52
Abb. 44: C. D. Friedrich : Der Mittag (1822).....	52
Abb. 45: C. D. Friedrich : Der einsame Baum (1822).....	52

Abb. 46: C. D. Friedrich : Felsenschlucht (1822/23).....	52
Abb. 47: C. D. Friedrich : Der Morgen im Gebirge (1822/23).....	52
Abb. 48: C. D. Friedrich : Mann und Frau den Mond betrachtend (1824).....	52
Abb. 49: C. D. Friedrich : Felsenriff am Meeresstrand (1824).....	52
Abb. 50: C. D. Friedrich : Meeresküste bei Mondschein (1830).....	52
Abb. 51: C. D. Friedrich : Junotempel in Agrigent (1830).....	52
Abb. 52: Sunrise (1).....	54
Abb. 53: Sunrise (2).....	56
Abb. 54: Sunrise (3).....	57
Abb. 55: Sunrise (4).....	60
Abb. 56: Sunrise (5).....	61
Abb. 57: Sunrise (6).....	62
Abb. 58: Sunrise (7).....	63
Abb. 59: Sunrise (8).....	64
Abb. 60: Sunrise (9).....	66
Abb. 61: Sunrise (10).....	66
Abb. 62: Sunrise (11).....	71
Abb. 63: City Girl.....	73
Abb. 64: Tabu	74
Abb. 65: Das blaue Licht.....	78
Abb. 66: Salvador Dalí : La Persistance de la mémoire (1931).....	80
Abb. 67: Salvador Dalí : La Rêve (1931).....	80
Abb. 68: Un Chien Andalou (1).....	84

Abb. 69: Un Chien Andalou (2).....	86
Abb. 70: Un Chien Andalou (3).....	87
Abb. 71: Un Chien Andalou (4).....	88
Abb. 72: Un Chien Andalou (5).....	90
Abb. 73: Un Chien Andalou (6).....	91
Abb. 74: Un Chien Andalou (7).....	91
Abb. 75: Un Chien Andalou (8).....	93
Abb. 76: Schneewittchen und die sieben Zwerge.....	99
Abb. 77: Fantasia & Dumbo.....	99
Abb. 78: Destino.....	104

Literaturverzeichnis

BÜCHER

Descharnes, Robert / Néret, Gilles: Dalf. Das malerische Werk. Köln 2007

Eisner, Lotte H.: Die dämonische Leinwand. Frankfurt am Main 1980

Kamalzadeh, Dominik / Michael Pekler: Terrence Malick. Marburg 2013

Kleiner, Fred S.: Gardner's Art Through the Ages. A Concise Global History. Second Edition. Boston 2009

Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Sinzheim 1984

MacCormack, Patricia: Cinesexualität , Zuschauerschaft, Schiz-Flux. In Ivo Ritzer / Marcus Stiglegger (Hg.): Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers. Berlin 2012

Schrader, Paul: Transcendental Style in Film. Cambridge 1988

Stiglegger, Marcus: Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film. Berlin 2006

INTERNETQUELLEN

Ebert, Roger (2004): Sunrise.

URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-sunrise-1928>, Stand: 19.08.2013

Freud, Sigmund (1915): Die Verdrängung.

URL: <http://www.psychanalyse.lu/Freud/FreudVerdrangung.pdf>, Stand: 19.08.2013

Freud, Sigmund (1917): Trauer und Melancholie.

URL: <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-trauer-melancholie-psychologie.html>, Stand: 19.08.2013

Freud, Sigmund (1923): Das Ich und das Es.

URL: <http://www.psychanalyse.lu/Freud/FreudIchEs.pdf>, Stand: 19.08.2013

Resnais, Alain (2007): Wir galten als Schwachköpfe. Nach: Mönninger, Michael

URL: <http://www.zeit.de/2007/13/Interview-Resnais>, Stand: 19.08.2013

DVD-BOOKLETS

Breton, André (1930): Manifesto of the Surrealists concerning L'Age d'or. In Booklet zu: L'Age d'or. London: British Film Institute (2011)

Buñuel, Luis: Notes on the making of Un Chien Andalou. In Booklet zu: L'Age d'or. London: British Film Institute (2011)

Mörchen, Roland: Film statt Schuhe. In Booklet zu: Georges Méliès. Die Magie des Kinos. London: Berlin: Studiocanal (2012)

FILMDOKUMENTATIONEN

Bader, Robert / Prokop, Tim (Regisseure) (2007): The Dawn of Sound. How Movies Learned to Talk. Auf DVD: Der Jazzsänger. Hamburg: Warner Home Video Germany (2007)

Bergstrom, Janet (Regisseurin) (2003): Murnau's 4 Devils. Traces of a Lost Film. Auf Blu-Ray: Sunrise. London: Eureka Entertainment (2011)

Berriatúa, Luciano (Regisseur) (2007): Die Sprache der Schatten. Auf DVD: Nosferatu. London: Eureka Entertainment (2007)

Cousins, Mark (Regisseur) (2011): The Story of Film. Die Geschichte des Kinos (DVD). Berlin: Studiocanal (2013)

Demenok, Artem (Regisseur) (2010): Die Reise nach Metropolis. Auf Blu-Ray: Metropolis. London: Eureka Entertainment (2010)

Isbouts, Jean-Pierre (Regisseur) (2001): Walt. The Man Behind the Myth (DVD). Burbank: Buena Vista Home Entertainment (2004)

López-Linares, José Luis / Rioyo, Javier (Regisseure) (2000): A propósito de Buñuel. Auf DVD: L'Age d'or. London: British Film Institute (2011)

Müller, Ray (Regisseur) (1993): Die Macht der Bilder. Leni Riefenstahl (DVD). Berlin: Studiocanal (2006)

Nicolaou, Ted (Regisseur) (2010): Dalí & Disney. A Date with Destino. Auf Blu-Ray: Fantasia 2000. München: Walt Disney Studios Home Entertainment (2010)

Patalas, Enno (Regisseur) (2003): Der Fall Metropolis. Auf DVD: Metropolis. München: Universum Film GmbH (2003)

FILMINTERVIEWS

Friedkin, William (Kommentator) (1975): Fritz Lang Interviewed by William Friedkin. Auf Blu-Ray: M. Manhattan: The Criterion Collection (2010)

Gere, Richard (Kommentator): Audio interview with actor Richard Gere. Auf Blu-Ray: Days of Heaven. Manhattan: The Criterion Collection (2010)

Short, Robert (Kommentator): Introduction by Robert Short. Auf DVD: L'Age d'or. London: British Film Institute (2011)

AUDIOKOMMENTARE

Bailey, John (Kommentator). *Sunrise* (1927) (Blu-Ray). London: Eureka Entertainment (2011)

Kalat, David (Kommentator). *City Girl* (1930) (Blu-Ray). London: Eureka Entertainment (2011)

Smith, Dixon R. / Stevens, Brad (Kommentatoren). *Tabu* (1931) (Blu-Ray). London: Eureka Entertainment (2013)

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, den TT. Monat JJJJ

Vorname Nachname