Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 32 (1990)
Heft: 173: 0

Artikel: Rooms of Felicity : Beitrag zu Fritz Langs 100. Geburtstag
Autor: Esser, Michael
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866920

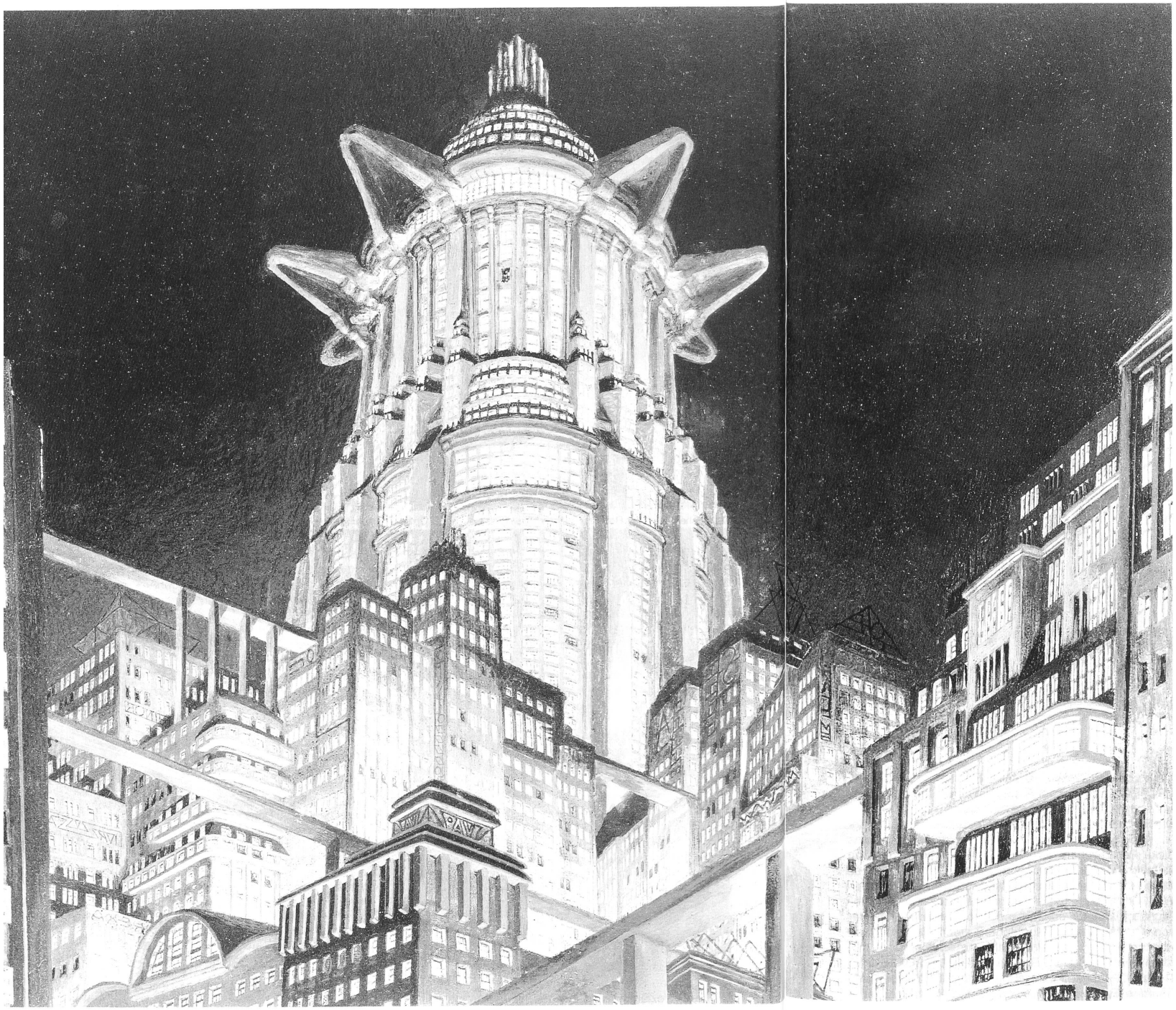
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



Architektur und Geheimnis
in den Filmen von Fritz Lang

Rooms of Felicity

Beitrag zu Fritz Langs 100. Geburtstag

Von Michael Esser

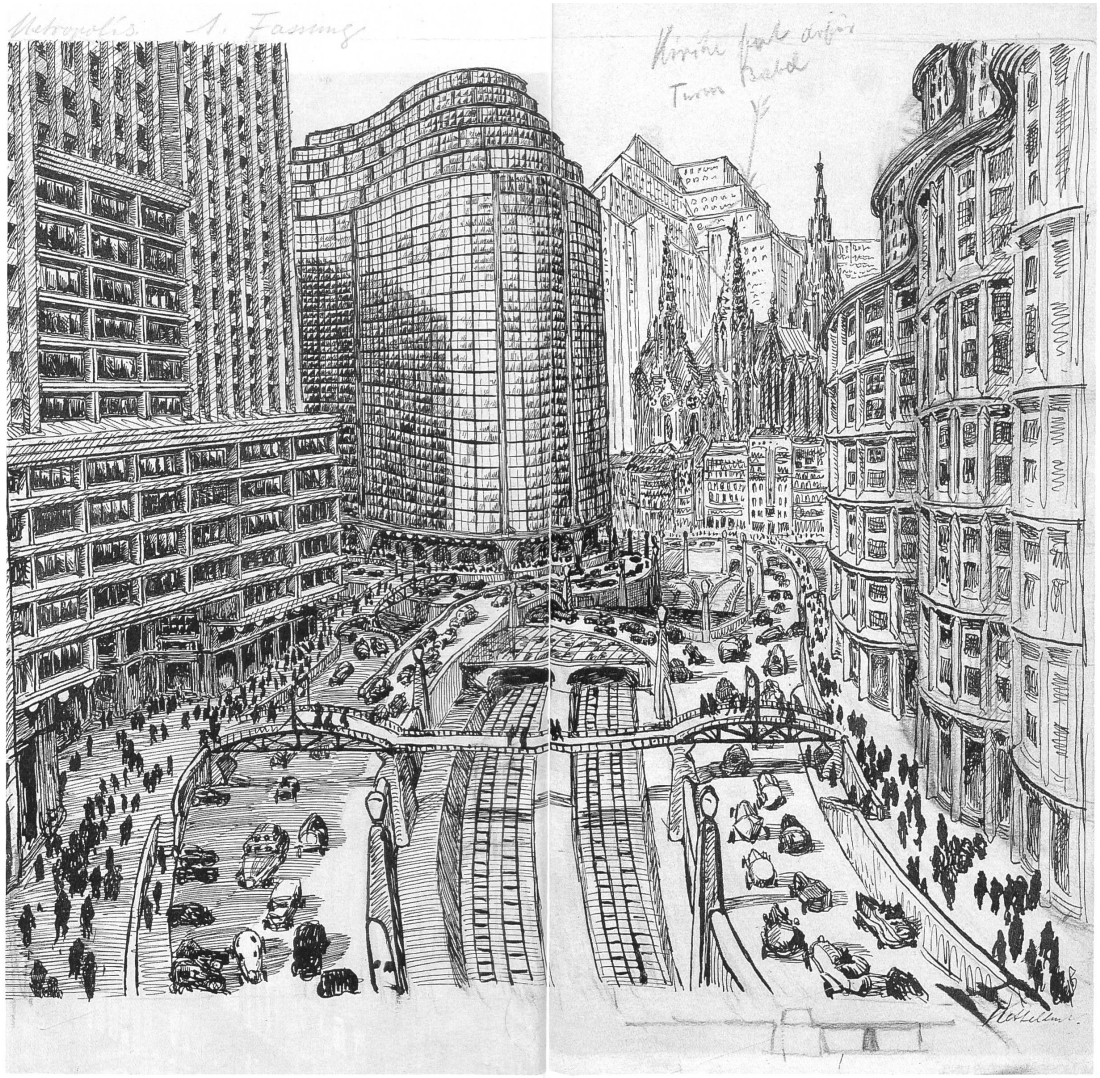
«Architekten haben wir – alles andere steht verzweifelt schlecht.» Fritz Lang meinte Filmarchitekten, als er diesen Stosseufzer 1925 einem Journalisten in die Feder diktierte. Mit seinen Architekten, mit *Erich Kettelhut, Robert Herlth, Emil Hasler* war Fritz Lang zufrieden. Sie schufen ihm die Räume, in denen er seine Geschichten von Liebe, Hass und Rache inszenieren konnte; sie errichteten ihm Bauten, in denen das Schicksal waltete.
Oft erzählen Fritz Langs Filme von Menschen, die Wohnungen einrichten, Häuser konstruieren, Städte planen, Weltvisionen entwickeln. Es gibt den geheimnisvollen Architekten Mark Lamphere, der seine junge Frau über Baustile belehrt und der Zimmer mit dunkler Vergangenheit sammelt; es gibt den Architekten, der in ein Märchenland reist und dort das Mausoleum für eine schöne Prinzessin bauen soll. Patriarchen herrschen über gigantische Metropolen, und ein kleiner Bankkassierer sieht inmitten des Grossstadtverkehrs das Schlangenhaupt der Versuchung züngeln. Alle diese Männer, die das Planen und Kalkulieren, das Konstruieren und Gestalten zu ihrer Aufgabe gemacht haben, finden immer Geplantes und Kalkuliertes, Konstruiertes und Gestaltetes bereits vor. Sie glauben sich dazu berufen, über Raum und Zeit zu entscheiden; sie müssen erfahren, dass über ihr Schicksal bereits entschieden ist.

SECRET BEYOND THE DOOR

Celias künftiger Ehemann ist Architekt und Herausgeber einer Architekturzeitschrift. Er arbeitet mit Texten und Abbildungen, und er sammelt Räume. Diese Räume nennt er *rooms of felicity*: Während Celia darunter Räume der Glückseligkeit versteht, meint er damit Räume des treffenden Ausdrucks. Im übrigen glaubt er, dass es Räume gebe, in denen sich bereits vollzogene Ereignisse wiederholen würden.
Joan Bennett als Celia vergegenwärtigt sich die Stilprinzipien einer mexikanischen Kirche; damit beginnt der Film. In dieser Kirche soll sie getraut werden mit Mark Lamphere. Von Mark hat sie gelernt, architektonische Besonderheiten wahrzunehmen und über sie zu sprechen. Und während Celia die Gedanken des Mannes denkt, den sie liebt, löst Mark sich aus dem Schatten eines Gewölbebogens, um neben seine künftige Ehefrau zu treten.

Damit ist klar: Dieser Film erzählt von dem Geheimnis eines Mannes und von der Liebe einer Frau zu diesem Mann. Und davon, dass beide zusammen ihre Identität erst noch werden gewinnen müssen.
Marks Geheimnis ist ein Versprechen für Celia. Begegnet waren sie einander, als Celia fasziniert dem Messerkampf zweier eifersüchtiger Rivalen zuschaute: Mark hatte sich aus dem Schatten eines Gebäudes gelöst und Celia angesprochen. So ist Marks Erscheinen mit einer gefährlichen Situation verknüpft.
Das Geheimnis eines Mannes ist für eine Frau das Versprechen der Leidenschaft.
Marks Leidenschaft jedoch ist eingeschlossen in den sieben Zimmern seines Landhauses, zu denen nur er die Schlüssel besitzt. Einmal – es ist schon eine ganze Weile seit der Hochzeitsfeier vergangen – führt Mark eine Gruppe von Party-Gästen, die der Regen aus dem Garten in das Innere des Hauses getrieben hatte, durch sechs der sieben Räume. Und es zeigt sich, dass jeder dieser «rooms of felicity» mit dem Originaldekor schrecklicher Ereignisse ausgestattet ist. Jedes Möbelstück, jedes Requisit in den einzelnen Zimmern war Zeuge eines Mordes, den ein Ehemann an seiner Frau, ein Sohn an seiner Mutter, ein Liebhaber an seiner Geliebten begangen hatte. Auch Celia darf bei dieser Besichtigung zum ersten Mal einen Blick in die ihr bisher versperrten Räume werfen, und sie muss erfahren, dass ihr Begriff von Glückseligkeit mit dem ihres Mannes nicht übereinstimmt: Marks Geheimnisse sind dunkler und verschlossener, als sie geahnt hatte.

Jedes offenbarte Geheimnis verbirgt nur ein weiteres; die Tür zu dem siebten Zimmer bleibt verriegelt. Celia muss erst ihren Mann hintergehen, einen Schlüssel fälschen, ein Gitter passieren, eine verbotene Tür öffnen, einen Vorhang beiseite schieben, um ein weiteres Geheimnis zu enthüllen. Sie sieht Erschreckendes: Die Reproduktion ihres Schlafzimmers, also den Schauplatz eines künftigen Mordes, dessen Opfer sie sein wird. Doch das Wissen um ein Geheimnis bedeutet noch nicht dessen Auflösung; erst eine Feuersbrunst, die das Haus und jede architektonische Situation vernichtet, gibt dem Schicksal die entscheidende Wende. Und sie befreit



Mark von der Obsession, seine Frau töten zu müssen; sie befreit Celia von der Angst, mit einem Mörder verheiratet zu sein.
Die Räume waren Teil von Marks Identität: Er sei, so sagt er am Schluss zu Celia, wie ein Tier, das sich in seine dicke Panzerschale zurückziehe, wenn ihm jemand zu nahe komme. Und nachdem das Haus verbrannt ist, habe er noch einen langen Weg zu gehen. Es wird ein Weg sein hinaus aus den vorgefundenen Situationen.
Begleitet wurde die Handlung des Films immer wieder von Celias inneren Monologen; Joan Bennetts off-Stimme legte sich über die Bilder und nahm ihnen ihre räumliche Tiefe. Nicht Räume sind in SECRET BEYOND THE DOOR abgebildet, sondern die Abbildungen von Räumen: Reproduktionen von Reproduktionen.

Eine Erklärung

Einerseits: «Ich habe immer darauf bestanden, dass mein privates Leben nichts zu tun hat mit mir oder mit meinen Filmen.»

Anderseits: Fritz Lang war der Sohn eines Stadtbaumeisters, und Fritz Lang hat auf Wunsch seines Vaters einige Semester Architektur studiert. Ausserdem gehörte damals in Wien das Zeichnen und Malen zu den Lieblingsbeschäftigungen des Studenten Fritz Lang. Aber wenn von dem Architekten Fritz Lang die Rede ist, dann müsste auch die Rede sein von dem Entertainer Fritz Lang, der um 1910 durch die Wiener Kabarett-Szene tingelte. Es müsste auch die Rede sein von dem Drehbuchautor, dem Schriftsteller, dem Globetrotter, dem Kunstsammler. Erklärt wäre damit noch gar nichts.
1915 war der österreichische Offizier Fritz Lang in der slowenischen Stadt Ljutomer stationiert; dort modellierte er für einen befreundeten Rechtsanwalt verschiedene Skulpturen: einen Janus, einen Bacchus-Kopf und mehrere Vasen. Diese Vasen, etwa kniehoch, erscheinen, obwohl sie aus Ton gebrannt sind, wie aus massivem Stein gehauen. Dem festen, ungestalten Kubus sind Höhlungen, Vertiefungen, Formen und Ornamente abgewonnen. Taufbecken ähneln die Schalen, die da auf breiten Säulen ruhen. Groteske Phantasiemasken wachsen aus den Seitenflächen, und aztekisch anmutende Ritz-Ornamente verzieren die Sockel, auf denen die Gefässe aufsitzen.
In den bildhauerischen Arbeiten von 1915 sind die versteinerten Zwerge aus den NIBELUNGEN von 1922 schon zu sehen, der Moloch aus METROPOLIS hat in ihnen seine Vorbilder.
Erklärt ist damit noch nicht viel. Aber wer immer von dem Architekten Fritz Lang spricht und den Regisseur meint, sollte auch von dem Bildhauer sprechen. Denn der Architekt formt den Raum, indem er ihn umschliesst, der Bildhauer, indem er ihn erschliesst.

DAS INDISCHE GRABMAL

Paul Hubschmid als Harald Berger, wieder ein Architekt. Den treibt das Gesetz der Serie in indische Frauengemächer, durch die Wüste und in verwinkelte Gewölbe, durch Atelierbauten und an Originalschauplätze. Harald Berger ist der nüchterne Baukonstrukteur, auf dessen penible Mentalität sein indischer Auftraggeber vertraut. Dem korrekten Deutschen wird die Ausführung eines Planes überlassen, die Realisierung eines vorgefertigten Modells. Das Resultat wird eine Totenstadt sein, und mit der Vollendung dieser Stadt wird das Leben einer jungen Frau enden.
Unversehens ist der Architekt in einem Alptraum gefangen: Durch seine Arbeit nimmt das Vorgestellte, das Imaginierte Gestalt an, die von ihm errichteten Wände umschliessen ihren Schöpfer und lassen ihn nicht mehr fort.
DER TIGER VON ESCHNAPUR und DAS INDISCHE GRABMAL sind die Tonfilm-Remakes zweier Stummfilme, die Fritz Lang ursprünglich in den zwanziger Jahren hatte

METROPOLIS

drehen wollen. Und wie im Stummfilm der Weimarer Republik hat in diesen beiden Filmen von 1958/59 die *Gestaltung des Raumes* Vorrang vor der *Gestaltung der Zeit*. Berger ist nicht nur aus der abendländischen in die orientalische Zivilisation versetzt, er sieht sich auch mit einer anderen Erzählweise konfrontiert: mit der des Stummfilms. Und da geht es nicht um Tempo, sondern um Verlangsamung und Erstarrung. Es geht um Türen, die sich hinter Treppen schliessen und den Protagonisten zwingen, gegen seinen Willen in ein Verlies hinabzusteigen; es geht um Schatten, die sich vom Deckengewölbe auf den Gefangenen senken und den Raum zur Undurchdringlichkeit verdichten.
Und wenn der Raum weit wird um Berger, dann bis zur Unerträglichkeit. Schier endlos erstreckt sich dann die Wüste um ihn, und die Zeit scheint zum Stillstand gekommen: Mit seinem Revolver versucht Berger, die Sonne vom Zenit zu schiessen. Unter freiem Himmel bedroht den Architekten die Leere des Raumes, in den Bauten bedroht ihn die Fülle.
DER TIGER VON ESCHNAPUR und DAS INDISCHE GRABMAL sind Filme mit Ton: Die umschlossenen Räume sind angefüllt von Geräuschen, deren Hall sich an den Wänden bricht wie in verstöpselten Gefässen. Nie haben Ketten im Kino so geklirrt wie in diesen beiden Filmen, nie haben flackernde Fackeln so geknistert, nie ist das Wasser mit solch beängstigendem Gurgeln in unterirdische Schächte eingebrochen. Der Ton gibt den Bildern die dritte Dimension in diesen beiden akustischen Stummfilmen, er schafft flimmernde, vibrierende Atmosphäre. Die Räume haben Tiefe, aber die Luft in ihnen ist zum Ersticken.

Eine Skizze

Während eines Gespräches, das Jean-Luc Godard und Fritz Lang im November 1964 miteinander führten, skizzierte Lang seine Vorstellung von Regie:
«Wenn ich ein Drehbuch habe mit einer Szene in einem solchen Zimmer (er zeichnet den Plan eines riesigen Zimmers) und dann zur Ausstattung komme, sage ich: Nein, das geht nicht, ich will vier solche Wände (er malt das Blatt voll). Ein Mann sitzt an diesem Schreibtisch (er zeichnet den Schreibtisch), hier ist der Schreibtisch. Man braucht auch ein Fenster (er markiert die Stelle auf der Zeichnung) und hier eine Tür (er markiert wieder). Wenn ich ins Studio komme, weiss ich genau, was ich machen will.
Godard: Weil Sie eine genaue Vorstellung von der Szene haben.
Lang: Ja... Das soll nicht heissen, dass ich nie etwas ändere. Aber nicht sehr oft.
Godard: Sie ändern im Rahmen der Idee.
Lang: Nein, nicht der Idee, aber manchmal sieht man etwas, was besser ist: einen Winkel, den man auf dem Papier schwer darstellen konnte.
Godard: Sie haben einen eher fiktionalen Ausgangspunkt.»
Das Fiktionale ist der Ausgangspunkt, von dem aus Fritz Lang dazu kommt, seine Filme M oder WOMAN IN THE WINDOW als Dokumentarfilme zu bezeichnen.

M. MÖRDER UNTER UNS

DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE

Die Wirklichkeit wird zur Wirklichkeit erst, nachdem Regie, Kamera, Schnitt ihre Arbeit getan haben: im Kino. Im Kino von Fritz Lang ist die Dokumentation einer Fiktion zu sehen. Das betrifft insbesondere die Architektur, und nicht allein die für den Film gebaute Architektur, sondern erst recht die realen Bauten.

METROPOLIS I

«Sehen Sie, METROPOLIS entstand aus meinem ersten Blick auf die Wolkenkratzer New Yorks, im Oktober 1924, als die Ufa mich nach Hollywood schickte, um die amerikanischen Produktionsbedingungen zu studieren. Es herrschte damals eine schreckliche Hitze... Und bei der Besichtigung New Yorks hatte ich die Vorstellung, dass dies der Schmelztiegel vielfältiger und wirrer menschlicher Kräfte war, die blind aneinander stiessen, in dem unbezwingbaren Verlangen, sich gegenseitig auszubeuten, und so in einer ständigen Angst lebten. Den ganzen Tag bin ich in den Strassen herumgelaufen. Die Gebäude erschienen mir wie ein vertikaler Vorhang, schimmernd und sehr leicht, ein üppiger Bühnenhintergrund, an einem düsteren Himmel aufgehängt, um zu blenden, zu zerstreuen und zu hypnotisieren. Nachts vermittelte die Stadt ausschliesslich den Eindruck zu leben: Sie lebte, wie Illusionen leben.»
Fiktionen sind der Ausgangspunkt, und Legenden. Dokumentarisch ist das Ergebnis. Denn METROPOLIS doku-

SPIONE

mentiert architektonische Visionen. Diese Visionen waren den Interessierten 1924, als die Dreharbeiten zu METROPOLIS begannen, schon längst bekannt. Ende 1921 tönte durch die Berliner Kultur-Szene «der Schrei nach dem Turmhaus» (so der Titel der Architekten-Zeitschrift «Bauwelt» vom 24. November 1921). Von der «Turmhaus-Aktiengesellschaft Berlin» war zu jener Zeit ein Wettbewerb ausgeschrieben worden mit dem Ziel, Entwurfsskizzen für die Bebauung des Geländes am Bahnhof Friedrichstrasse zu erlangen. Die eingesandten Hochhaus-Entwürfe konnten Anfang 1922 im Berliner Rathaus von der Öffentlichkeit besichtigt werden.

All dies wäre nicht weiter von Interesse, wären nicht Skizzen eingereicht worden, die zylindrische, in der Vertikale gestaffelte Bauten vorsahen – und wäre nicht der zentrale «Turm zu Babel» in METROPOLIS ein zylindrischer, in der Vertikale gestaffelter Bau.
Keiner der zum Wettbewerb eingesandten Pläne ist realisiert worden. Aber die Vision der Architekten ist in METROPOLIS dokumentiert und als Fiktion begriffen: An Kranausleger für fliegende Omnibusse hatten die Architekten 1921 noch nicht gedacht, die haben Fritz Lang und sein Filmarchitekt Erich Kettelhut erfunden.

METROPOLIS II

Das Stadion des Klubs der Söhne: leere Plätze, von himmelhohen Mauern umschlossen. Der Versammlungsraum der gläubigen Arbeiter: Katakomben unter den Fundamenten der Zivilisation, in die Irre führend, verwinkelt, sich mit einem Mal auf eine grosse, gewölbte Halle hin öffnend. Der Turm zu Babel: ein Modell, das seiner Verwirklichung harrt und dessen Realisierung zur Bedrohung wird. Die Wüste: die Leere, aus der es für die Steinquader schleppenden Sklaven kein Entrinnen gibt. Horror vacui: der grosse Platz in der unterirdischen Stadt, von Wasser langsam überflutet. Happy end: die gotische Kathedrale, auf einer ausladenden Stufenbasis ruhend. Elementares: Die luftige Oberwelt mit Stadion, Flugzeugen, Wolkenkratzern; die Welt des jungen Prinzen Freder. Die unterirdischen Erdhöhlen mit ihren Gängen und Versorgungsschächten; die Welt der jungen und gütigen Maria. Die gewaltige Energie des Feuers, das die Maschinen antreibt und mit Vernichtung droht, und die ebenso gewaltige Macht des Wassers, das als Dampf in den Maschinen pulsiert und doch zugleich das Verderben herbeiführen kann.

Stil

Die architektonische Avantgarde versuchte in den zwanziger Jahren Vorstellungen von Bewegungen und Tempo in räumliche Gestaltungen zu übertragen; sie orientierte sich dabei am Kinoerlebnis. Filme von Fritz Lang zitieren diese architektonischen Stile: DR. MABUSE, DER SPIELER von 1921/22 arbeitet mit den wilden Rhythmen des Expressionismus, SPIONE von 1927 verweist auf die geordnete geometrische Komposition der Neuen Sachlichkeit. Darin, dass er zeitgenössische Architektur in seine Filme integriert, unterscheidet sich Lang nicht wesentlich von seinen Regie-Kollegen. Anders als sie jedoch will Lang die Architektur nicht in kinematographische Bewegung auflösen; vielmehr zeigt er Architektur im Film als erstarrte Zeit. Er nutzt die statischen Beharrungskräfte der Bauten, um aus deren Gegensatz zur Rasanz der kinematographischen Erzählweise die Dynamik seiner Geschichten zu gewinnen.

DIE NIBELUNGEN

Lang behandelt das Nibelungenlied als Epos; statt es zu verfilmen, erfindet er Bilder, die das Überlieferte voraussetzen. Jeder Anschein von Gegenwärtigkeit wird entfernt; der feste Kamerastandort, die ornamentalisierten Räume, die stilisierten Kostüme, die rhythmisierten Gesten der Schauspieler weisen auf das Ausgedachte, auf das Erzählen in der Vergangenheitsform.
«Auf dem Gelände wurde mit dem Bau des Waldes begonnen. Ich sage bewusst Bau, denn dieser Wald war nicht gewachsene Natur, sondern ein von geheimnisvollen Kräften erschaffener Dom, dessen über zwei Meter im Durchmesser betragende Raumpfeiler sich astlos in ein dämmriges Dunkel reckten. Einzelnen breiten Sonnenbahnen gestattete das nie sichtbare Laubdach, das Dunkel zu erhellen. Über diesen Wald ist bei Regiesitzungen lange diskutiert worden. Von vornherein war klar, dass es sich nur um einen stilisierten Wald handeln könne, um die Einheit der Bildfolge nicht zu zerstören. Ich halte das für eine der obersten Regeln, von denen sich jeder Gestalter einer Filmausstattung leiten lassen sollte, nie einem Stilbruch zuzustimmen.» (Erich Kettelhut in seinen unveröffentlichten Lebenserinnerungen; Manuskript im Besitz der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin)

Kettelhuts Entwürfe für DIE NIBELUNGEN sind eklektizistisch. Volker und Hagen halten Nachtwache vor einem an Poelzigs oder Steiners erdentwachsenen Höhlen erinnernden Rundbau, die Innenräume könnten den prähistorisierenden Wohnhallen des Architekten Bernhard Hoetger entlehnt sein, Brunhilds Burg zitiert Bruno Tauts alpine Kristalldome. Erst der Film schliesst die Einzelteile zusammen, Fritz Langs architektonische Erzählweise

fügt sie mit den anderen Elementen (Drehbuch, Darsteller, Beleuchtung, Bildausschnitt) zur Konstruktion einer Geschichte. Das Dekor in den Fritz-Lang-Filmen gestaltet die Gesetze, denen die Figuren unterworfen sind. Diese Gesetze können von den Figuren nicht durchschaut werden, sie sind ihr Schicksal. Der Zuschauer jedoch erkennt: Dem wilden, chaotischen Treiben der Hunnen entsprechen die gedrungenen, primitiven Erdhöhlen; die höfischen Beziehungen in der Nibelungenburg werden von strengen Bögen und mächtigen Pfeilern, von weiten Hallen und geometrisch angeordneten Deckenbalken bestimmt.

Bildraum

Fritz Langs Filme sind Auseinandersetzungen zwischen zwei visuellen Konzepten: zwischen Fotografie und Architektur, das heisst zwischen *Bildraum* und *Architekturraum*.
Der Bildraum ist im Kino definiert durch die Zweidimensionalität und durch die Umrisse der Projektionsfläche. Der Architekturraum hingegen ist grundsätzlich dreidimensional gestaltet, seine Begrenzungen (Wände, Dekken, Verstrebungen etcetera) sind variabel. Im Kino erscheint der auf die Leinwand projizierte, also in die Zweidimensionalität übertragene Architekturraum oft als zum Publikum hin offener; bei Fritz Lang jedoch entsteht immer der Eindruck, die Leinwand selbst sei die vierte Wand: Die Figuren sind gefangen zwischen Architektur und Bild.
Wie ein Vorhang waren Lang die Wolkenkratzer in New York vorgekommen, und häufig trennen Gitterstäbe die Figuren von den Zuschauern. Die Stadt, ja sogar der Kosmos besteht aus Zellen und Käfigen: Eine gläserne Vase ist das Gefäss, aus dem die tanzende Maria in METROPOLIS entsteigt, in einer Glasscheibe spiegelt sich das Gesicht Peter Lorres in M, hinter Schaufensterscheiben spielt die Depressions-Komödie YOU AND ME, und das Interieur des Himmelreiches in LILIOM besteht völlig aus Glas. Die Durchsichtigkeit des Glases, seine irisierenden Reflexionen bestätigen den Eindruck, dass die Umrisse der Dinge im Kino nur durch den Projektionsstrahl erzeugt werden und dass sie nur im Kino und nur dann, wenn sie auf die zweidimensionale Leinwand projiziert werden, existieren. Hinter den spiegelnden Scheiben und hinter den Gitterschatten tut sich der architektonische Raum auf, aber er entlässt niemanden.

SCARLET STREET

Christopher Cross ist gefangen in einem Käfig. Die Wände des Käfigs sind aus Glas, und der Käfig steht in einem gesicherten Bankgebäude. Die gläserne Zelle ist der Arbeitsplatz von Christopher Cross, hier verbringt er seinen Tag. Christopher Cross ist Bankkassierer.
Die Strassen der Stadt, in der Christopher Cross wohnt und zur Arbeit geht, sind rechtwinklig und gleichförmig. Sie sind keine Boulevards, sie sind bloss der Raum zwischen den Häuserblöcken. Einmal blickt die Kamera von oben in einen Hof hinein. Da sitzt dann Edward G. Robinson als Chris Cross und versucht, Joan Bennett eine Liebeserklärung zu machen. Damit sind die Würfel gefallen.
Edward G. Robinson richtet Joan Bennett ein Atelier ein. Verglaste Türen trennen die Räume und die Ebenen des Appartements voneinander. Der Blick aus dem Fenster schweift nicht frei über die Skyline der Stadt: er wird vom Gitter eines Balkons begrenzt.
Das Universum ist umschlossen, und Chris Cross sitzt in dessen Zentrum. Das heisst jedoch nur, dass er den Ausgang nie erreichen wird. Dabei ist er der einzige, der um die Eingeschlossenheit wissen könnte: Chris Cross malt Bilder von der Grossstadt. Aus einem Bild ist die Gitterkonstruktion einer Hochbahnbrücke zu sehen, und man sieht, dass die Brücke nicht Stadtteile oder Menschen miteinander verbindet, sondern dass sie den Horizont verdeckt. Die Schlange der Erkenntnis und der Versuchung ringelt sich um einen der Brückenpfeiler, sie züngelt dem Betrachter entgegen.
Über Chris Cross' Bilder äussert ein Kritiker, es fehle ihnen an Perspektivität. Der Raum erscheint flächig in den Bildern, sie haben keinen Fluchtpunkt. Chris Cross malt die Oberfläche, gegen die er immer wieder stösst. Und in der gleichen Manier malt er die Frau, die er liebt.
Chris Cross weiss, dass er Schwierigkeiten mit der Perspektive hat; aus seiner Sicht ist er ein resignierter Visionär. Er verzichtet auf die Illusion der Perspektive. Erst als ihm mit seinen Bildern auch die Illusion der Liebe genommen wird, entschliesst er sich zur Tat, er wird zum Mörder: Aber mit dem Eispickel sticht er nur auf die weisse Fläche eines Bettlakens ein. Am Ende steht die Kamera im Bankgebäude oben auf einem Treppenpodest und wartet auf Chris Cross, der wie ein Verurteilter mit gesenktem Kopf die Stufen emporsteigt. Vor ihm und hinter ihm öffnen und schliessen sich die Türen zu Räumen, die ihrerseits in immer weitere Räume sich verschachteln. Die Zimmerfluchten sind unendlich, aus ihnen gibt es kein Entrinnen.

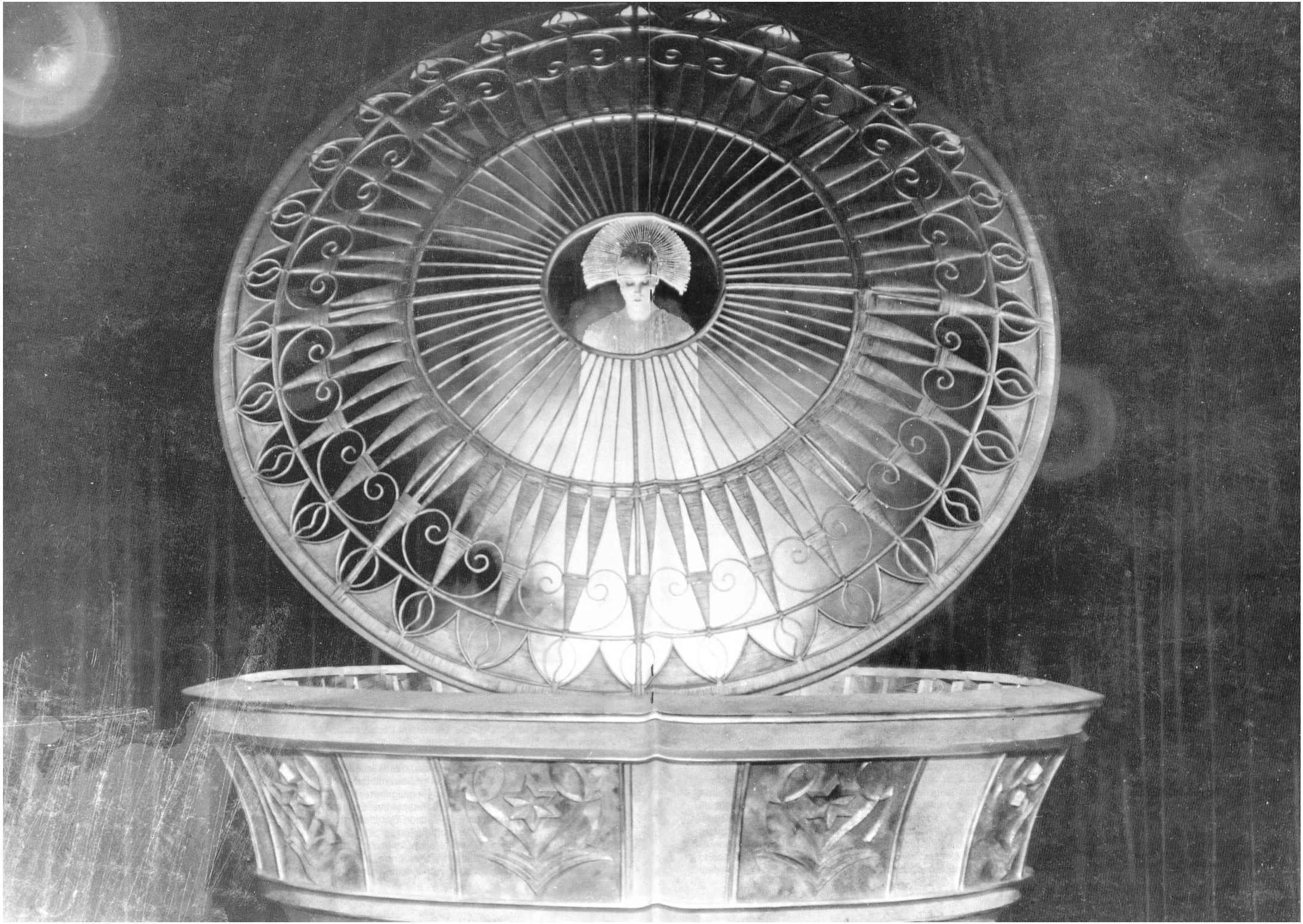
DIE NIBELUNGEN

Eingeschlossen

Die Touristen in ihrer von einer Lawine verschütteten Hütte in DAS WANDERNDE BILD, Kay Hoog in seiner übers Meer treibenden Kiste mit Bücherbord, Leselampe und Patentbar in DIE SPINNEN, der Geliebte hinter der unendlichen Mauer in DER MÜDE TOD, der grosse Spieler und Hypnotiseúr in einer Irrenhauszelle am Ende von DR. MABUSE, König Etzel und seine Hunnen im brennenden Palast in DIE NIBELUNGEN, Maria im Labor des Erfinders Rotwang in METROPOLIS, die Reisenden in ihrem Raketengeschoss in DIE FRAU IM MOND, der unvorsichtige Einbrecher in einem leeren Büro und der Kindsmörder im Fabrikkeller in M, Kent und Lilli in dem leeren, vom Wasser überfluteten Zimmer in DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE, LILIOM in der Hölle, Spencer Tracy in einem brennenden Gefängnis in FURY, Henry Fonda in der Todeszelle in YOU ONLY LIVE ONCE, Walter Pidgeon in einer Erdhöhle in MAN HUNT, die Frau des Architekten in der Replik ihres eigenen Schlafzimmers in SECRET BEYOND THE DOOR, Arthur Kennedy und Mel Ferrer mit ein paar korrupten Politikern in der Gefängniszelle von RANCHO NOTORIOUS, Glenn Ford und Gloria Grahame in einem Hotelzimmer in THE BIG HEAT, Dana Andrews in der Todeszelle in BEYOND A REASONABLE DOUBT, der deutsche Architekt Berger in den Erdhöhlen unter einem Maharadscha-Palast und eine Prinzessin in einem goldenen Käfig in DER TIGER VON ESCHNAPUR, die Bewohner eines Grandhotels hinter den Spiegeln ihrer Zimmer in DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE: eingeschlossen wie die Zwerge in ihre versteinerten Leiber in DIE NIBELUNGEN und wie Maria in ihren Roboterpanzer in METROPOLIS.

KÄMPFENDE HERZEN

Ständig werden Türen verriegelt in diesem frühen Film von Fritz Lang. Der zwielichtige Börsenmakler Yquem verriegelt die Tür zu seinem Arbeitszimmer, um ungestört einen Packen Falschgeld zu begutachten. Seine Frau Florence verriegelt die Tür zu ihrem Schlafzimmer, um sich und ihren Hausfreund vor der Entdeckung durch den Ehemann zu schützen. Und vor der verschlossenen Haustür liegt ein toter Betrüger.
Ein Eisengittertor verschliesst den Zugang zu der Yquemschen Villa, und das Bioscop-Kino in der Stadt ist tagsüber durch ein Scherengitter gesichert. Selbst in der Taverne des Ganoven Upton trennt ein Gitter den Schanktresen vom Gastraum.
Doch die Türen und Riegel sind nicht nur Hindernisse: Abends ist der Kinoeingang geöffnet und eine Verlokkung für die Passanten, abends fällt anheimelndes Licht aus dem Kellerloch, das von der Strasse in die Taverne führt. Die Türen sind Durchgänge und Passagen, offen für Kunden und Kundige.

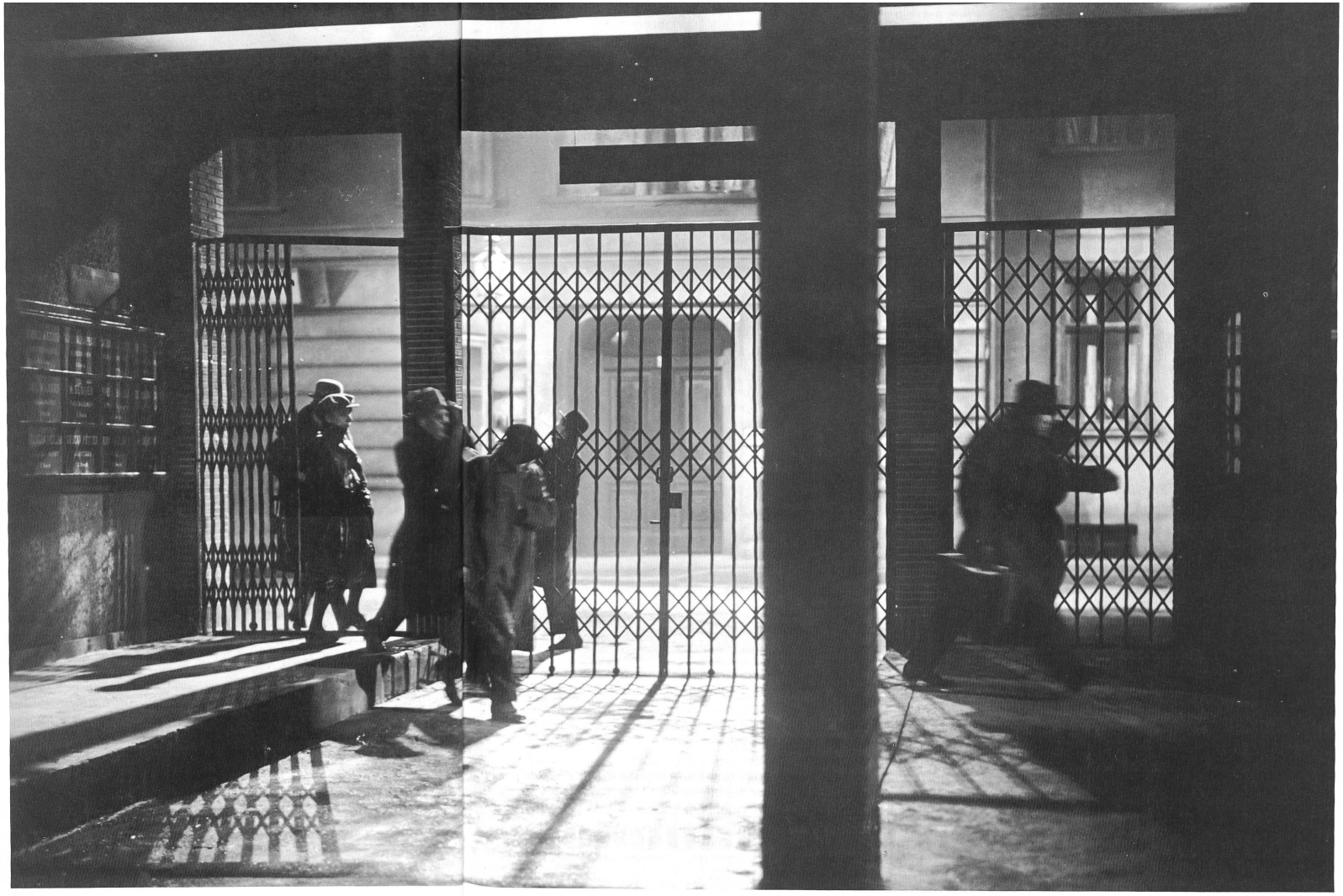


Die Tür

Aus einem Rahmen löst sich THE WOMAN IN THE WINDOW und tritt dem Betrachter entgegen; die ganze Geschichte von Liebe und Mord, die sich für Edward G. Robinson und Joan Bennett daraus ergibt, ist ein Traum. Und in BLUE GARDENIA geschieht etwas ausserhalb des Blickfeldes von Anne Baxter und jenseits der Leinwandbegrenzung, so dass Anne Baxter sich für eine Mörderin halten muss. Im übrigen erfand Fritz Lang die Rahmenhandlung zu DAS KABINETT DES DR. CALIGARI. Langs Filme sind alle in ausserordentlicher Weise auf den Bildausschnitt hin komponiert, Lang ist ein *metteur-en-cadre*.
In KÄMPFENDE HERZEN enthüllt der Makler Yquem ein Geheimnis, und mit der Enthüllung dieses Geheimnisses bedroht er die Identität seiner Frau Florence. Yquem vermutet hinter der verschlossenen Schlafzimmertür seine Frau in den Armen eines Liebhabers. Er bricht durch die Tür in das Zimmer ein und findet seine Frau gefesselt, auf einer Chaiselongue hingestreckt.
Inszeniert hat Fritz Lang diesen Einbruch, diese Verletzung der Intimsphäre als Beschädigung des Bildkader. Die Begrenzungen des Zimmers, Wände, Decke und Fussboden, sind mit den Begrenzungen des Bildkaders identisch; und durch den linken Bildrand dringt Yquem, die zersplitternde Türfüllung eintretend, in das Zimmer und damit in das Bild. Der Liebhaber war inzwischen nach links über einen Balkon aus dem Sichtfeld verschwunden.
Yquems Einbruch vernichtet den Raum, in dem seine Frau sich vor ihrem Mann und vor unerwünschten Blikken sicher fühlen konnte. Und zugleich wird, da Projektionsfläche und Schlafzimmer ein und dieselbe Bildebene sind, die gefesselte Frau zum Objekt zahlloser Wünsche und Begehrlichkeiten: Sie ist ihrem Mann ebenso ausgeliefert wie den Kinozuschauern.

Ein Schlüssel

Die Geschichte des abendfüllenden Spielfilms in Deutschland beginnt 1913 mit dem verlorenen Spiegelbild des STUDENTEN VON PRAG. Und sie setzt sich fort in den kabbalistischen Codes des NOSFERATU, sie offenbart ihren Bezug zur mystischen Tradition in Murnaus



M. MÖRDER UNTER UNS

M. MÖRDER UNTER UNS

nach Erkenntnis strebenden FAUST. Lang sucht die Ekstase der Unmittelbarkeit in der Vernichtung von Architektur: «Ich habe in meinem Leben in so viele Dinge hineingerochen, so auch in die Magie. Frau von Harbou und ich hatten in das Drehbuch zu METROPOLIS einen Kampf zwischen moderner Wissenschaft und Okkultismus, der Wissenschaft des Mittelalters, hineingeschrieben. Der Magier war der Böse hinter allen Geschehnissen: In einer Szene stürzten alle Brücken ein, überall waren Flammen, und aus einer gotischen Kathedrale kamen all diese Geister und Gespenster und Ungeheuer. Ich sagte: Nein, das kann ich nicht machen. Heute würde ich es machen, aber damals hatte ich nicht den Mut.»
Brücken sollten einstürzen, und ein Gotteshaus sollte Geister und Gespenster beherbergen: Das Reich des müden Todes beginnt hinter einer hohen Mauer, die Schicksale entscheiden sich in einem riesigen, von Kerzen erleuchteten Saal. Und sieben Türen bewahren das SECRET BEYOND THE DOOR. Harald Bergers Reise nach Indien ist ein Trip in ein mysteriöses Reich, in dem Tyrannen und Götzen über Leben und Tod entscheiden: DAS INDISCHE GRABMAL soll an die Präsenz des Jenseitigen im Diesseits gemahnen.
Aber vor allem gibt es immer wieder die Passagen, die Durchgänge, die erbrochenen Türen, die Mauerspalten, die Schwellen von einem Reich zum anderen: Doch ohne, dass die nach Erkenntnis, nach Liebe und Glück Strebenden je ihr Ziel erreichen würden. «Ein erstes Zeichen beginnender Erkenntnis ist der Wunsch zu sterben. Dieses Leben scheint unerträglich, ein anderes unerreichbar. Man schämt sich nicht mehr, sterben zu wollen; man bittet, aus der alten Zelle, die man hasst, in eine neue gebracht zu werden, die man erst hassen lernen muss.» (Franz Kafka)
Joan Bennett in SECRET BEYOND THE DOOR war für kurze Zeit in Besitz des Schlüssels, der ihr eine Zelle öffnete; der Schlüssel war aus Wachs geformt, und die Zelle war ihr eigenes Schlafzimmer. Der Weg führte für sie nicht hinaus, sondern hinein, bis in die dunkelste Ecke und die grellste Gefahr; bis ihre Furcht keinen Raum mehr hatte und die Liebe zu ihrem Mann keinen Fluchtpunkt. Danach brannten die «rooms of felicity» lichterloh, und am Ende schaukelt das Paar zärtlich umschlungen in einer Hängematte, unter freiem Himmel. Doch: «I've still a long way to go…». ■