

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 38 (1996)  
**Heft:** 206

**Artikel:** Was ist das: Kinematographie? : Zum Werk von Friedrich Wilhelm Murnau  
**Autor:** Redottée, Hartmut W.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866593>

### **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**

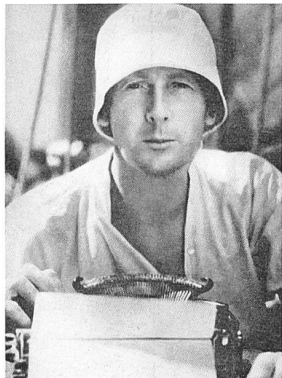
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

**Download PDF:** 18.04.2026

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

# Was ist das: Kinematographie?

Zum Werk von Friedrich Wilhelm Murnau



«Der Film-Regisseur muss sich selbst von jeder Tradition lösen, ob vom Theater oder von der Literatur, um den bestmöglichen Gebrauch von seinem neuen Medium zu machen.»

*Murnau, 1927*

Als Murnau 1926 das Angebot aus Hollywood bekam, in diesem Mekka der Cinéasten zu arbeiten, galt die Einladung sicher auch dem Exponenten des so gerühmten wie exotischen deutschen Stummfilms, war sie Ausdruck des Wunsches, mit diesem Filmer auch zugleich ein Stück der «dämonischen Leinwand» aus der alten Welt einzukaufen. Dass die Wahl aber auf Murnau fiel, lässt darauf schliessen, dass William Fox in Murnau ein «Genie der Filmkunst» sah und nicht nur den Repräsentanten einer bestimmten nationalen Spielart des europäischen Films. Denn so sehr Murnau auch mit *NOSFERATU* und *DER LETZTE MANN*, mit *TARTÜFF* und *FAUST* das Erscheinungsbild des weltweit bewunderten deutschen Stummfilms mitgeschaffen und -geprägt hat, liegt seine Bedeutung doch weit jenseits solcher nationaler und temporärer Schranken in seinem Beitrag zur Weiterentwicklung des Films als eigenständiger Kunstform, die sich emanzipieren musste gleichermassen von den Vorbildern Theater und Literatur.

Das leidenschaftliche Ringen um den bildhaften Ausdruck markiert zum Zeitpunkt des Rufs nach Amerika Murnaus Stellung in der Filmgeschichte: Er war einer der ersten ganz Grossen, die dem Film-Bild eine solche Vorrangstellung einräumten. Deshalb nannte man Murnau den «deutschen Genius des Films», den «Alchimisten des Lichts», den «Virtuosen der kinematographischen Mittel».

Wenn es auch im Werk des Autors Murnau thematische und motivische Konstanten gibt, so ist es doch schwierig, seine Filme auf einen stilistischen Nenner zu bringen. Nach Kenntnis seiner Filme – soweit sie uns erhalten sind – teile ich sein Schaffen in drei Perioden ein: Die erste umfasst die Filme bis 1923, die zweite beginnt mit *DER LETZTE MANN* 1924 und endet 1929 mit *CITY GIRL*. Der Beginn einer dritten wird 1930 durch *TABU* signalisiert.

Schwerpunkt der ersten wäre – um die Begriffe Rohmers in leichter Variation zu benutzen – die Auseinandersetzung mit dem «Architekturraum», der Behandlung des Inszenierungsraums. Die zweite Periode ist vornehmlich dem «Bildraum», der Komposition der Fläche des projizierten Filmbildes gewidmet. Die dritte kündigt sich mit *TABU* an, muss aber durch die tragische Zäsur, den tödlichen Unfall Murnaus auf diesen einen Film beschränkt bleiben.

In jeder dieser Perioden entstanden Meisterwerke, zugleich markieren die Perioden jedoch auch Wegabschnitte auf der stetigen Suche des Autors Murnau nach dem Wesen des Films, der Kinematographie im Sinne Bressons, im Sinne einer von allen Einflüssen anderer Künste befreiten Kunst – der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.

Vielleicht ist die Suche überhaupt das zentrale Lebensthema des Friedrich Wilhelm Plumpe, der sich selbst Murnau nannte: Die Suche nach dem Ich, die Suche nach Freunden, nach Heimat – die Suche nach dem «wahren Film».

Die Frage nach den Grossen der Filmgeschichte beantwortete Rohmer sich 1948 so:

«Man muss hier ganz besonders F. W. Murnau ehrend nennen, dem, weil seine Filme zu selten gezeigt werden, nicht immer der Platz unter den grossen Regisseuren eingeräumt wird, der ihm gebührt, der Platz, der vielleicht der erste ist.»

*Maurice Schérer – das ist Eric Rohmer*

## Tiefenschichten

Murnaus «Regie-Schule» war das Theater *Max Reinhardts*, dessen Ensemble er von 1911 bis 1914 angehörte. Reinhardts Name stand zu Beginn dieses Jahrhunderts für die progressiven Tendenzen der Bühnenkunst. Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts hatte das Theater die gemalte Kulissenwelt überwunden und durch den gebauten Raum auf der Bühne ersetzt. Das elektrische Licht ermöglichte den Rundhorizont, der eine scheinbar grenzenlose Weite vorgaukelte, und modernste Maschinenteknik kam zum Beispiel in der Drehbühne zum Einsatz. Reinhardt experi-

Murnau war einer der ersten ganz Grossen, die dem Film-Bild eine solche Vorrangstellung einräumten. Deshalb nannte man ihn den «deutschen Genius des Films», den «Alchimisten des Lichts», den «Virtuosen der kinematographischen Mittel».

Max Schreck  
in *NOSFERATU*

KINO PAR EXCELLENCE



Auf den Entwurf eines Grundrisses für eine Szenerie reagierte Murnau mit der Feststellung: «Grundriss? – Das ist doch Bühne. Film ist Projektion.»

mentierte virtuos mit diesen Möglichkeiten, beispielsweise in seiner Inszenierung von Shakespeares «Sommernachtstraum», in der zeitweise Murnau die Rolle des Philostrate übertragen wurde.

Reinhardts Rauminszenierungen verdankt sicher auch der Filmer Murnau sein Interesse für den Raum im Film, das seine Arbeiten vor 1924 beherrscht. Er liebt es in dieser Periode, Raumzonen hintereinanderzustaffeln, gibt Durchblicke frei durch Bögen, Türöffnungen, lange Gänge, sperrt Menschen in enge, bedrückende Gemächer oder schafft weite Spielräume für die Bewegungen der Personen und ihre Konstellationen zueinander. Sein Architekt Robert Herlth zitierte Murnaus Definition vom «Raum als dramaturgischem Moment».

Eine solche «Filmbühne» kann geradezu zum Sinnbild werden wie der berühmte Saal in SCHLOSS VOGELÖD mit den beiden Türöffnungen im Hintergrund und der durchleuchteten Fensterwand rechts. «Meilenweit» voneinander entfernt die Gestalten der Gräfin und des Grafen links und rechts: eine Ikone der Fremdheit, der Entfremdung.

Ein Spielraum, eine Spielfläche besonderer Art ist in SCHLOSS VOGELÖD die Treppenhalle des Schlosses mit den zahlreichen Türen, Auf- und Abgängen, in der die Personen auftreten, sich begegnen, sich umgehen. Dieser Raum erinnert mich immer an die Treppenhalle in Renoirs LA RÈGLE DU JEU. Wie es überhaupt bemerkenswerte Parallelen zwischen diesen beiden Filmen gibt: Das einsam gelegene Schloss, in dem eine Jagdgesellschaft sich trifft, das Ballett der wechselnden Konstellationen und Beziehungen zwischen den Personen ...

Es gibt auch in anderen Filmen Murnaus und Renoirs solch überraschende Ähnlichkeiten bis in einzelne Einstellungen hinein: Das Burgtor der Hohkönigsburg im Elsass, in der die Schlusszenen für LA GRANDE ILLUSION gedreht wurden, erinnert auf verblüffende Weise an den Eingang zu Graf Orloks Burg, eine Assoziation, die die Burg der Offizierskaste zu einem Schloss von Untoten in einem Horrorfilm werden lässt.

Hier wäre ein Ansatz, Verwandtschaften zwischen Murnau und Renoir in Bilderfindung und Inszenierungsstil, vielleicht sogar einem Einfluss Murnaus auf Renoir nachzuspüren. Immerhin arbeitete Renoir in Berlin an seiner NANA, als Murnau im Kino dort seine grossen Erfolge hatte. Und Renoir war 1929 auch Mitarbeiter an DIE JAGD NACH DEM GLÜCK von Rochus Gliese, der seinerseits auch Szenerien für vier Filme Murnaus geschaffen hatte.

Aufgrund der Stilmittel der Tiefenschärfe und der internen Montage durch Kamera- und Objektbewegung ordnete schon André Bazin Murnau und Renoir den grossen «Realisten» – im Sinne seiner Terminologie – zu, so Verwandtschaften andeutend. Ihnen stellte er die «Monteure» des Films – wie beispielsweise Eisenstein – gegenüber.

Eine scheinbare Raumtiefe erzielt Murnau oft durch ansteigende Fussböden im Hintergrund

nach dem Vorbild der «galleria prospettica» des Borromini im römischen Palazzo Spada, der Scheinperspektive des Teatro Olimpico in Vicenza oder der illusionistischen Barockarchitektur. Solche «verzerrten» Architekturen scheint es – wenn ich meinen Augen trauen darf – schon in DIE AUS-TREIBUNG und noch in SUNRISE zu geben. Robert Herlth hat berichtet, welches Vergnügen es Murnau bereitete, als er vorschlug, den Marktplatz in FAUST so schräg zu bauen, dass sich die Akteure nur mit Mühe darauf bewegen konnten.

Akzentuiert werden Raumschichten noch durch Zonen seitlich einfallenden Lichts, das aus den Bildern Vermeers herüberzuleuchten scheint. – Doch dazu später mehr.

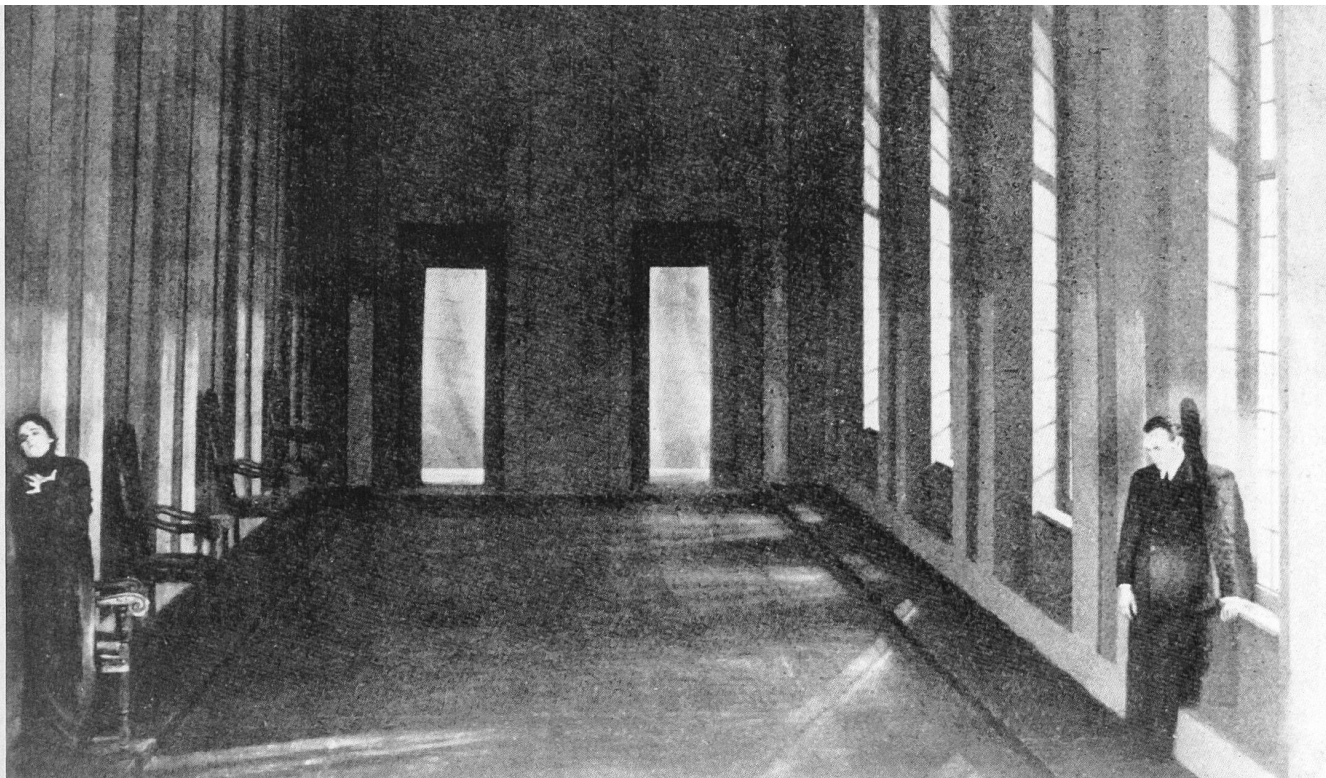
Wie sich Murnaus Einstellung zum bühnenhaften Raum im Film veränderte, wird deutlich an einem anderen Ausspruch Murnaus, den Herlth uns ebenfalls überlieferte. Auf seinen Entwurf eines Grundrisses für eine Szenerie reagierte Murnau mit der Feststellung: «Grundriss? – Das ist doch Bühne. Film ist Projektion.» Entsprechend wandeln sich die bis zum Exzess tiefgestaffelten Raumfluchten in DER BRENNENDE ACKER – man denke etwa an das Treppenhaus dort! – zum «Relief» – wie Herlth es nannte – des Treppenhauses Orgons in TARTÜFF. Und Herlth hat auch berichtet, wie das Wohnzimmer des Portiers in DER LETZTE MANN im Lauf der Dreharbeit an einer Einstellung der Traumsequenz bis auf ein Stück Decke und einen Spiegel Schritt für Schritt reduziert wurde.

#### Vom Kammerspiel zur Kinematographie

Berühmt wurden im deutschen Stummfilm die sogenannten «Kammerspielfilme». In ihnen wurden die psychologisch gezeichneten Konflikte zwischen wenigen Personen in möglichst konzentrierten Szenerien angesiedelt, die intensiv das soziale, oft kleinbürgerliche Milieu beschworen und zu «Seelenräumen» stilisiert wurden. Das Licht spielte als Stimmungsfaktor des melodramatischen Geschehens eine wesentliche Rolle. Dem Drehbuchautor Carl Mayer ist ein entscheidendes Verdienst an der Entstehung dieses «Genres» zuzuschreiben, und die vom Expressionismus stark beeinflusste Sprache seiner Drehbücher gab oft bis ins Detail Einstellungsfolge, Gestik der Personen und szenisch-atmosphärische Stimmungen vor.

Mit Mayer realisierte Murnau sieben Filme: DER BUCKLIGE UND DIE TÄNZERIN, DER GANG IN DIE NACHT, SCHLOSS VOGELÖD, DER LETZTE MANN, TARTÜFF, SUNRISE UND FOUR DEVILS.

Auch der Kammerspielfilm entstand unter dem Einfluss Max Reinhardts und übte schon deshalb eine Faszination auf Murnau aus. Denn der Begriff «Kammerspiel» hat seinen Ursprung im Theater. Am 8. November 1906 eröffnete Reinhardt neben seinem «Deutschen Theater» in der Schumannstrasse in Berlin die «Kammerspiele», ein kleines Haus mit etwa 320 Sitzplätzen. Während der grosse Bau weiterhin dem repräsentativen, traditionellen Drama Heimstatt war, sollte



Meilenweit voneinander entfernt Lulu Kyser-Korff und Arnold Korff, die Gestalten von Gräfin und Graf in SCHLOSS VOGELÖD: Ikone der Fremdheit, der Entfremdung

in den «Kammerspielen» ein intimerer Raum mit geringerem Abstand zum Publikum den Schauspieler unterstützen, durch ein nuancenreiches Spiel dem Zuschauer psychische Vorgänge näherzubringen, die in der modernen Bühnenliteratur einen hohen Stellenwert hatten.

Das neue Theater wurde mit Ibsens «Gespenster» eröffnet, und Reinhardt hatte Edvard Munch gebeten, Entwürfe für die Bühnenbilder beizusteuern. Die Skizzen, die Munch lieferte, waren Visionen von Szenerien, die – wie Carl Niessen das formulierte – «eine seelische Suggestion» waren, «eine Verdichtung tragischer Nebel». Besser kann man das Ziel kaum umschreiben, das auch die Kammerspielfilme anstrebten. Und Murnau war als Mitarbeiter an Reinhardts Bühnen prädestiniert, die Tendenz, die Reinhardt verfolgte, auf den Film zu übertragen.

Der beherrschende Einfluss des Theaters auf den deutschen Film jener Jahre lief im Grunde Murnaus Vorstellungen vom Film und seinen Möglichkeiten strikt zuwider. Schon 1922 wandte er sich vehement gegen die Verfilmung von Romanen und Theaterstücken, lehnte selbst das Drehbuch ab, weil ein Film nicht «geschrieben», sondern nur «geschaffen» werden könne. Und auch die Schauspielerei der Filmdarsteller, die Erbsünde vor allem des deutschen Films, erkannte er als Irrtum: «Meist ist der Film zu Ende, bevor man den Schauspielern das Schauspielen abgewöhnt hat.» Welche innere Konflikte muss ihm die Arbeit mit dem Star *Emil Jannings* bereitet haben! Sein Traum vom Film als einer autonomen Kunst bedingte die Ablehnung jeden «verfilmten Theaters», der Übertragung theatralischer Mittel auf den Film.

Gerade deshalb mussten ihm Reinhardts «Kammerspiel»-Tendenzen mit ihrer Abkehr von der grossen Geste zunächst wegweisend auch für den Film sein, sollte die Theatralik auf der Leinwand überwunden werden.

Es ist schon absurd: Da arbeitete eines der grössten Genies des Films zu einer Zeit in einem Lande, das mit seinen Filmschöpfungen internationalen Ruhm erntete, zusammen mit den bedeutendsten Kameraleuten, den besten Drehbuchautoren, den einflussreichsten Szenenbildnern, weltberühmten Stars wie *Emil Jannings*, *Werner Krauss*, *Conrad Veidt* und vielen anderen. Er sollte in diesem Produktionssystem Filme schaffen, die als künstlerisch richtungsweisend galten und zum Synonym für den «grossen deutschen Stummfilm» schlechthin wurden – und träumte doch von einer Filmkunst ganz anderer Art, frei von theatralischen und literarischen Elementen.

Vorbild war ihm offensichtlich der skandinavische Film, vorbildlich die Darstellerführung der Schweden, die Integration der nicht inszenierbaren Natur in den Film und die Erkundung spezifischer filmischer Techniken zur Darstellung phantastischer Visionen. Die Kutsche aus *DER FUHRMANN DES TODES* von *Viktor Sjöström* inspirierte ihn gleich zweimal: zur Geisterfahrt in *NOSFERATU* und zu Libotas Vision der angebeteten Frau in der Kalesche in *PHANTOM*, abweichend von Gerhart Hauptmanns viel realistischerer Motivierung. Nebenbei sei bemerkt, dass *DER FUHRMANN DES TODES* in der englischen Verleihversion *PHANTOM CARRIAGE* betitelt war.

Von Anbeginn bevorzugte Murnau Originalschauplätze, ging er hinaus in die Landschaft, so

Murnau war ein Avantgardist in des Wortes wahrer Bedeutung: er war ein Vorreiter, der dem grossen Trupp der Gebrauchsfilmer voraneilte – vorandachte, um der neuen Kunst neues Terrain zu erobern.

weit die Konventionen des Produktionsapparates dies erlaubten, um die Natur, die Elemente als Stimmungsfaktoren einsetzen zu können. Schon in *DER GANG IN DIE NACHT*, dem frühesten der erhaltenen Murnau-Filme, spielen die Landschaft von Hiddensee, das Meer und der Wind mit, und in den nächtlichen Studio-Strassen der Stadt strömt der Regen. Bereits die zeitgenössische Kritik sprach von der «skandinavischen Schwermut» (Willy Haas).

Obwohl die Handlung von *SCHLOSS VOGELÖD* sich weitgehend auf die Innenräume des Jagdgeschlosses beschränkt, werden als Zäsuren im Geschehen die Stimmung akzentuierende Szenen an einem See oder strömender Regen in Einstellungen der Zufahrt zum Schloss eingeschnitten.

Die kühnste Entscheidung war, den Horrorfilm *NOSFERATU* mit seinem phantastischen Geschehen hauptsächlich an realen Schauplätzen anzusiedeln: in Wismar, Lübeck und Lauenburg, im Riesengebirge und in den Karpaten. Heulende Hyänen und scheuende Pferde sind Vorboten des Unheils, Stromschnellen und das bewegte Meer tragen den Pestbringer in die norddeutsche Stadt.

Der Titel *DER BRENNENDE ACKER* signalisiert das Feuer der Petroleumquelle auf verschneitem Feld. Die schneebedeckte Ebene erinnert den Zuschauer ständig an *Mauritz Stillers GÖSTA BERLING*. Kein Wunder, dass Murnau sich ausser Lilian Gish auch Greta Garbo als Gretchen im *FAUST* erträumte.

Die zeitgenössische Kritik ist voll des Lobes für die Wolkenmeere im Riesengebirge und den realen Schneesturm, dem sich das Team bei den Dreharbeiten zu *DIE AUSTREIBUNG* aussetzen musste. Noch die Studio-Dekorationen von *DER LETZTE MANN* und in *SUNRISE* liess er vom Regen peitschen und vom Sturm durchfegen. Und das Moor und der aufgewühlte See spiegeln die inneren Konflikte des Mannes.

Herlth überlieferte einen weiteren Ausdruck Murnaus, der die Sehnsucht nach einem "anderen" Film ausdrückt: «All das, was ihr hier künstlich macht, das werde ich einmal in der Natur aufnehmen.» *TABU* kündigt sich schon an!

Ein Schlüsselerlebnis mag für Murnau auch die Begegnung mit *Robert Flahertys* *NANOOK OF THE NORTH* aus dem Jahr 1921 gewesen sein. Murnaus Bekenntnis: «Ich mag die Wirklichkeit von Dingen, aber nicht ohne Phantasie», könnte auch durch diesen Film inspiriert sein.

Stiller und Sjöström waren nach Amerika gegangen, und Sjöström hatte dort *THE WIND* gedreht, der Murnau fasziniert haben muss. Hier liegen wahrscheinlich die tieferen Wurzeln für seine "Flucht" nach Amerika, das natürlich seinen utopischen Vorstellungen nicht entgegenkam, zumal man dort gerade von Murnau «Deutsche Filmkunst – made in USA» erwartete. Und hier liegt wahrscheinlich auch der Schlüssel für seinen Wunsch nach einer Zusammenarbeit mit Flaherty.

*TABU* mit den "Laien" als Darstellern und der Begegnung mit einer scheinbar "unberührten" Na-

tur markiert den Beginn einer von Murnau erträumten Kinematographie. Es sollte zugleich sein letzter Film werden: Der Begriff vom «tragischen Schicksal» drängt sich einem wahrlich auf.

Doch noch sind wir in Deutschland – 1924. Ein Film im Stil von *NANOOK OF THE NORTH* oder *TABU*, unter den herrschenden Produktionsbedingungen – undenkbar! Er hätte allem widersprochen, was sowohl Produzenten wie Rezipienten sich unter einem «künstlerischen Film» vorstellten. Man lese nur einmal nach, was *Béla Balász* am 31. August 1923 im «Tag» über *NANOOK OF THE NORTH* schrieb: «Ein Eskimo jagt und angelt und rudert und baut seine Schneehütte. Das ist alles.» (Um der Gerechtigkeit willen sei's gesagt: Es gab auch einen *Herbert Jhering!*)

Murnau musste also noch andere Wege suchen, sich den einengenden Konventionen des theatralischen Erzählkinos zu entziehen, das Visuelle in seinen Filmen zu betonen, die filmischen Elemente Licht und Schatten als dominierende Gestaltungsmittel einzusetzen, spezifisch "filmische" Ausdrucksmittel zu erkunden.

Begierig griff er alle Anregungen auf, verfolgte er alle Tendenzen, die auch andernorts in die angepeilte Richtung wiesen: das «cinéma pur» der Franzosen, die Avantgarde in Frankreich, der von jeder Wirklichkeitsreproduktion befreite absolute Film. Er orientierte sich an der Malerei, um den Film zur reinen Bildkunst zu machen. Und es waren auch und vor allem die Ausdrucksmöglichkeiten, die eine vom Stativ sich lösende, "entfesselte" Kamera bot, oft in Verbindung mit der furiosen Objektbewegung.

Murnau war ein Avantgardist in des Wortes wahrer Bedeutung: er war ein Vorreiter, der dem grossen Trupp der Gebrauchsfilmer, dem "Mainstream" voraneilte – vorandachte, um der neuen Kunst neues Terrain zu erobern.

### Cinéma pur

«Cinéma pur» – reiner Film – war der Schlachtruf junger Pioniere, die zur Avantgarde in Frankreich gehörten und daran arbeiteten, eine neue, rein filmische Wirklichkeit zu kreieren.

*Abel Gance* verzerrte die Bilder durch verformte Spiegel, um in *LA FOLIE DU DOCTEUR TUBE* Wahnsinnsvisionen zu visualisieren. *Man Ray* liess in *L'ÉTOILE DE MER* durch Gelatineschichten vor dem Objektiv die Konturen der Personen und Gegenstände zerfliessen, um traumhafte Wirkungen zu erzielen. Durch Zeitlupe und Zeitraffer verfremdete *René Clair* in *L'ENTRACTE* natürliche Bewegung, sein Bruder *Henri Chomette* löste in *JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE* und in *CINQUE MINUTES DE CINÉMA PUR* die Wirklichkeit in ein Kaleidoskop flirrender Lichtspiele, reiner Bewegung und verfremdeter Realität auf.

Andere Künstler versuchten, abstrakte Formen an die Stelle fotografischer Abbilder zu setzen und nach musikalischen Prinzipien in der Zeit zu strukturieren, sich an musikalischen Kompositionsmustern zu orientieren. Folgerichtig tauchen



Lil Dagover  
und  
Emil Jannings  
in TARTÜFF

Begriffe wie "Sinfonie", "Rhythmus" oder "Opus" auch in den Titeln der Filme von *Walter Ruttmann*, *Viking Eggeling* auf, *Werner Graeff* entwarf "Filmpartituren", *Fernand Léger* betitelte seinen Film *BALLET MÉCANIQUE*. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass Murnau seinen *NOSFERATU* im Untertitel *EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* nennt.

In vielen seiner Filme finden sich ähnliche ästhetische Lösungen. Schon in *NOSFERATU* wird der Eintritt Jonathan Harkers in die "andere Wirklichkeit" der Vampirwelt durch Negativeffekte und eine Zeitrafferfahrt der Kutsche erfahrbar. Auch die mikroskopische Aufnahme eines Einzellers als Demonstrationsobjekt für den Vampirismus in der Natur, die Professor Bulwer seinen Studenten vorführt, ist als wissenschaftlicher Dokumentarfilm ein Blick in eine "andere" Welt.

Schon das Taumeln des trunkenen Portiers in *DER LETZTE MANN* ist mit den kaum kontrollierten Reiss-Schwenks, die sich durch das Aufnahmeverfahren ergeben, als Visualisierung eines psychisch/physischen Zustands ein Stück Cinéma pur. Erst recht aber "reines" Kino führt uns der Traum des Portiers mit den Zeitlupen-Effekten, den Verzerrungen und dem fast abstrakten Lichtspiel vor. Und wenn der degradierte Portier des Nachts noch einmal zur Hochzeitsfeier seine Livree entwendet, werden seine inneren Nöte durch die auf ihn scheinbar einstürzende Hotelfassade verbildlicht. Ähnlich wie die kreisende Marmortischplatte in *PHANTOM* die Verwirrung des Lorenz Lubota visualisiert. «Gedankenphotographie» nannte Béla Balázs das.

Zerspiegelwirkungen bedient Murnau sich in *TARTÜFF*, wenn der Heuchler in der spiegelnden

Kaffeekanne den ihn aus dem Versteck beobachtenden Orgon entdeckt: Ein Zerrbild im Zerrbild des Bei-Spiels, des Films im Film.

Ein "reines" Lichtspiel ist zu Beginn des *FAUST* der aufflammende, sich vergrößernde Lichtstrahl auf der Leinwand als Ouvertüre dieses Spiels vom Kampf des Lichts mit der Finsternis: ein filmisches «Es werde Licht».

Wie eine filmische Vision projiziert die Verführerin dem begehrten Mann in *SUNRISE* auf die Nebelwand als Verlockung eine «Sinfonie der Grossstadt», wie ein erster Entwurf Carl Mayers für sein Szenarium zu Ruttmanns Berlin-Montage – und die Grossstadt-Bilder aus *CITY GIRL* vorausahnend. Zur gleichen Zeit, als Mayer das Drehbuch zu *SUNRISE*, von ihm «Lied von zwei Menschen» betitelt, schrieb, entwickelte er die Idee zu Ruttmanns *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT*. Beide Filme wurden am gleichen Tag, dem 23. September 1927, uraufgeführt: der eine in New York, der andere in Berlin. Es ist ein reizvolles Gedankenspiel, sich vorzustellen, wie ein Berlin-Film von Murnau nach Mayers Idee ausgesehen hätte.

#### Der Lichtmaler – der Schattenspieler

*FAUST*: In wolkigem Nebeldunst drei apokalyptische Reiter künden Verderben an. «Die Pforten der Finsternis sind aufgetan.» Ein Lichtfleck, der grösser wird, zu strahlen beginnt. Die Geburt des Films aus dem Geiste des Lichts. Die strahlende Lichtgestalt des Erzengels oben. Ihm gegenüber am unteren Bildrand der schwarze Engel Mephisto.

Murnau dachte in Bildern. Das erklärt die Priorität des bildhaften Ausdrucks in seinen Filmen. Die Lehren, die er aus seinen Begegnungen mit Bildern zog, gingen aber weit über allgemeine Gestaltungsmittel wie Lichtführung, Perspektive, Bildaufbau und Personengruppierung hinaus.

Ein Wettkampf zwischen dem Licht und der Finsternis um die Seele Fausts beginnt. Bald wird der schwarze Engel seine Schwingen über die gotische Stadt ausbreiten, die Strassen verdunkeln und den Pesthauch zwischen die Häuser blasen. Damit wird Mephisto, der Teufel, zugleich zum Todesengel, die Finsternis zum Reich des Todes.

So ist es auch der Untote Nosferatu, der Fürst der Nacht, der Todbringer, der die Pest in die deutsche Kleinstadt trägt. Und Tod bringt, bis ein Sonnenstrahl ihn vernichtet. Der Lichtstrahl der Sonne tötet den Tod: Licht als Metapher für Leben, Dunkel als Reich des Todes. Auch verbal wird in NOSFERATU das Thema sofort angeschlagen, wenn es zu Beginn der «Aufzeichnungen», des Eröffnungstexts, heisst, dass schon beim Aussprechen des Namens «Nosferatu» «die Bilder des Lebens zu Schatten verblassen.»

In PHANTOM jagen die Schatten der Häusern schuldig Gewordenen durch die Strassen als Sinnbild seines quälenden Gewissens.

Noch in TABU gleitet der verzerrte Schatten Hitus als Todesverheissung über Reri und den schlafenden Matahi.

Wie ein Echo auf den Streit des Lichts mit dem Schatten wirkt das Hand-Schattenspiel der beiden streitenden Affen auf dem Jahrmarkt in FAUST. Die Schatten der zwei Fäuste werden vom Licht auf die Leinwand des Schaustellers projiziert: Das Schattenspiel als Referenz auf das Spiel der Schatten im Film.

Wenn in TARTÜFF der Enkel als Wanderschausteller bei seinem Grossvater auftaucht, um die bigotte Erbschleicherin zu entlarven, baut er in dessen Wohnung sein Wanderkino auf. Er löscht das Licht, öffnet den Vorhang, und die Lampe des Projektors wirft ihr Licht auf die Leinwand, um die finsternen Machenschaften der heuchlerischen Haushälterin zu durchleuchten, dem armen Opfer der Intrige die Erleuchtung zu bringen, ihm ein Licht aufgehen zu lassen. Das Spiel von TARTÜFF beginnt als Film im Film.

Der Kampf des Lichts gegen die Finsternis: Wie der Lichtstrahl des Projektors das Dunkel des Kinoraums durchdringt, um aus Licht und Schatten gewobene schemenhafte Traumbilder auf die weisse Leinwand zu zaubern.

Immer wird die Thematisierung von Licht und Schatten auch zu einer Reflexion des Mediums Film. Und wenn die Schatten auch ein Leitmotiv im deutschen Stummfilm waren: Niemand hat das Gleichnis Schatten/Film so bewusst motivisch eingesetzt wie Murnau.

#### Bildende Kunst – Bildkunst

Murnau dachte in Bildern. Das erklärt die Priorität des bildhaften Ausdrucks in seinen Filmen. In Heidelberg hatte er Kunstgeschichte studiert. Und das «imaginäre Museum» seines visuellen Gedächtnisses stellte ihm für seine Arbeit ein schier unerschöpfliches Reservoir an Bildeindrücken zur Verfügung, dessen Grundstein bereits

in frühester Jugend in der überreichen Bilder-Galerie in Kassel, wo er dreizehn Jugendjahre verbrachte, gelegt wurde. Dabei gingen die Lehren, die er aus seinen Begegnungen mit Bildern zog, weit über allgemeine Gestaltungsmittel wie Lichtführung, Perspektive, Bildaufbau und Personen-gruppierung hinaus. Zahllose Einstellungen in seinen Filmen zitieren nicht nur Elemente und Motive aus der Bildenden Kunst, sie sind zum Teil solchen Vor-Bildern regelrecht nachgestellt. Und es erscheint fast wie ein Programm, dass Murnau sich bei seinem ersten Film DER KNABE IN BLAU durch das Gemälde «Blue Boy» von Thomas Gainsborough inspirieren liess.

«Das Filmbild muss Grafik werden.» So lautete der Schlachtruf von Hermann Warm, Walter Röhrig und Walter Reimann, den Szenenbildnern und Ausstattern von Wienes DAS CABINET DES DR. CALIGARI. Sie waren selbst Maler, die stark vom Expressionismus geprägt waren, und sahen in den von ihnen entworfenen Szenerien so etwas wie «begehbare Gemälde», die durch die grafischen Linien einer expressionistischen Formensprache bestimmt wurden. Ihre bemalten Leinwände, die ein Rückgriff auf die Kulissenbühne des Theaters waren, wirkten im Film der Realitäts-Illusion entgegen und wurden dadurch zum Mittel der Verfremdung. Allerdings kollidierten die bemalten Flächen mit der Körperlichkeit der Darsteller, die gemalten Schatten mit den realen.

Murnau dachte mit seiner Orientierung an der Malerei «filmischer», da Licht und Schatten, Raum und Körper zu einer malerischen Einheit verschmolzen. Für ihn müsste das Motto variiert werden: «Das Filmbild muss Malerei werden.» «Raffael ohne Hände» nannten ihn, wie Herlth ebenfalls berichtete, seine Studio-Kollegen.

Schon der Blick des Schülers wurde in der Kasseler Galerie geschult durch die carravaggesk ausgeleuchtete «Flucht nach Ägypten» von Rubens, durch die Chiaroscuro-Effekte in Rembrandts «Heilige Familie mit dem Vorhang» oder dessen «Segen Jakobs». Bei Vermeer lernte er das sanft durch seitliche Fenster den Raum erfüllende Licht, bei Pieter de Hooch – vornehmlich in seiner ersten Schaffensperiode – die in grösste Tiefe gestaffelten Raumfluchten mit überraschen Durchblicken.

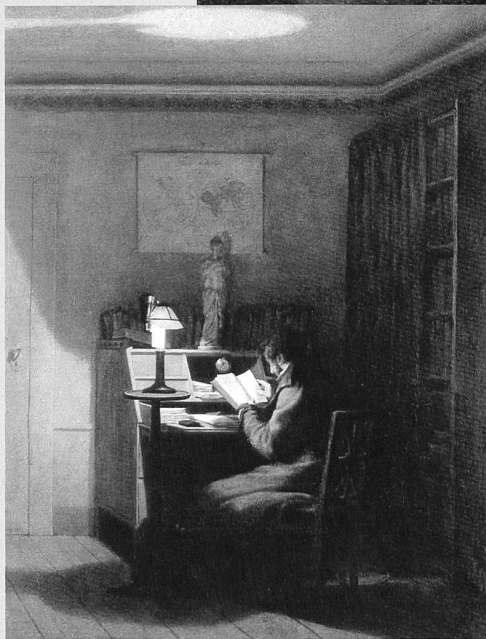
Murnau projizierte ab 1924 virtuelle Räume auf die Leinwand, deren Grenzen im Ungefähren der Schatten und Lichtflecken, im Sfumato der diffus-nebligen Rauch-, Schnee- oder Feuerschwaden verschwammen und in denen die Konturen der Körper durch flirrende Lichtspiele des strömenden Regens sich auflösten. In Szenen der alchimistischen Beschwörungen Fausts beispielsweise, die sich an Rembrandt orientierten, in der Kathedrale oder im Schneetreiben, durch das Gretchen irrt, in den glitzernden Lichtern der regendurchströmten Grossstadt in DER LETZTE MANN und in SUNRISE im Nebel über dem Moor verlieren sich Räume im Ungewissen. Von diesen Räumen Grundrisse zu zeichnen ist schier unmöglich. Mur-

1

1  
«Briefschreibende Dame und Magd»  
Jan Vermeer

2  
«Ein Studierzimmer –  
Der elegante Leser»  
Georg Friedrich Kersting

3  
Georg Heinrich Schnell in  
NOSFERATU



2



3

Die Frage, ob Murnaus Bildideen von den entsprechenden Gemälden beeinflusst wurden, oder ob er die Bilder benutzte, weil sie seinen Vorstellungen entgegenkamen, ist zweitrangig.

nau interessiert in solchen Szenen nicht der Spielraum, sondern der Bildraum.

Wie stark sich Murnau durch Maler inspirieren liess, davon sprechen Bildgegenüberstellungen eine eindeutige Sprache. Darüber hinaus findet sich auch ein klarer Beweis dafür, wie Murnau schon im Planungsstadium sich Anregungen für seine Kompositionen aus vorformulierten Bildern holte: In seinem Drehbuchexemplar zu *NOSFERATU* findet sich auf Seite 60 im Anschluss an *Henrik Galeens* Text:

«Dreiundfünfzigstes Bild.  
Hardings Arbeitszimmer.  
Nacht. Harding am Schreibtisch.  
Er hört Geräusch. Stürzt ab.»

ein handschriftlicher Zusatz Murnaus: «Bild von Kersting». Galeens nüchterne Szenenbeschreibung rief offensichtlich bei Murnau die Erinnerung an ein «Zimmerportrait» von Georg Friedrich Kersting auf, das bis in Details hinein Vorlage für die entsprechende Einstellung wurde. Kersting betitelte sein Bild aus dem Jahre 1812 «Ein Studierzimmer – Der elegante Leser», und es entsprach offensichtlich genau dem grossbürgerlichen Ambiente, das Murnau für die Szenen um Hutter und seine Freunde vorschwebte.

Kersting war von dem Kunsthistoriker Lichtwark wiederentdeckt worden, und 1906 war dem Maler eine Jahrhundertausstellung in Berlin gewidmet, die Kerstings Bildern neue Aufmerksamkeit verschaffte. Das war sicher dem kunstinteressierten Studenten nicht entgangen, als er 1908 nach Berlin kam.

In vielen Fällen ist so zu belegen, wie sich die Genese einer Einstellungskomposition aus der Malerei ableiten lässt, man also keineswegs auf Spekulationen angewiesen ist.

Seit dem Mittelalter bis hin zu *Rex Ingrams* Film *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* (1922) ist der Stoff der Offenbarung des Johannes von Künstlern zur Darstellung des Weltendes, das in der Überwindung des Satans kulminiert, sehr beliebt gewesen. Hans Memling sei als Beispiel genannt. Und Dürer sind die Apokalyptischen Reiter – sehr textgetreu dargestellt – willkommenes Bild für die Schrecken seiner Zeit. Dürers Formulierung hat Murnaus Gestaltung des Themas in der visuellen Ouvertüre seines *FAUST* offensichtlich geprägt – mit einem entscheidenden Unterschied: Aus den biblischen vier Reitern sind drei geworden. Hier nun ergibt sich eine bemerkenswerte Parallele zu Arnold Böcklin, dessen Einfluss auf Murnau auch andernorts eindeutig ist.

Böcklin hat das Thema 1896 in zwei Fassungen variiert und «Der Krieg» betitelt. Eine dritte Version von 1898 trägt den Titel «Pest». An der ersten Dresdner Fassung irritiert, dass es zwar vier Reiter gibt, aber nur drei Pferde, in der Zürcher Fassung entsprechen den drei Pferden drei Reiter. Zwischen dieser Version und Murnaus Einstellung gibt es denn auch die stärksten Ähnlichkeiten. Die drei «fahlen, gespenstischen Reiter» – wie es im Drehbuch heisst – stehen im Film für Krieg, Pest und Hungersnot.

Es würde den Rahmen dieses Essays sprengen, wollte ich hier einen auch nur annähernd vollständigen «Katalog» der Einflüsse aus der Bildenden Kunst erstellen. Ein interessantes Beispiel sei aber noch angeführt: 1906 erschien in Murnaus Geburtsstadt Bielefeld eine Monographie über Wilhelm von Kaulbach, die wahrscheinlich in der Bibliothek des Studenten der Kunstgeschichte sich befand. Ausserdem kannte er gewiss Kaulbachs Fresken im Neuen Museum in Berlin, die leider dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer gefallen sind. In einem dieser Fresken, das seinerseits Raffaels «Schule von Athen» zitiert, steht in der Mittelachse des Bildes ein schwarzgewandeter Lehrer, der ein aufgeschlagenes Buch in die Höhe hält. Die Pose ist identisch mit der Fausts bei der Beschwörung Mephistos.

Eva Schmid machte mich schon vor Jahren aufmerksam auf eindeutige Entsprechungen zwischen Wilhelm Buschs «Die fromme Helene» und Murnaus *TARTÜFF*: Die Geste des dicht an die Augen erhobenen Buches des/der bigotten Frömmers/Frömmlerin und die Detailaufnahme der ausgetretenen Schuhe.

«Grecohaft» stellt er sich in einer handschriftlichen Anmerkung in seinem Drehbuchexemplar des *FAUST* den Chor in der Kirchenszene vor, und er plant das Zitat eines Bildes des «Jüngsten Gerichts», zunächst unbewegt, das im Drehbuch *Hans Kysers* in Gretchens Vision dann lebendig wird, indem Michael mit der Waage auf sie zuschreitet. Und Kyser hatte auch schon für das Sterbezimmer der pestkranken Frau «rembrandthaftes Licht» vorgeschlagen. Herlth hat bezeugt, dass für die Landschaften, die Faust und Mephisto auf dessen Mantel überfliegen, Albrecht Altdorfer die Vorbilder lieferte. Der Herzogspalast in Parma ist mit der Architektur in Altdorfers «Susanna im Bade» fast identisch. Natürlich boten sich die altdeutschen Maler Altdorfer und Hans Baldung Grien als Folie für eine «deutsche Volkssage», wie *FAUST* angekündigt wurde, an.

Es ist natürlich höchst aufschlussreich, welche Vorbilder aus der Malerei Murnau zu bestimmten Einstellungen in seinen Filmen inspirierten. Die Frage, ob seine Bildideen von den entsprechenden Gemälden beeinflusst wurden, oder ob er die Bilder benutzte, weil sie seinen Vorstellungen entgegenkamen, ist zweitrangig. Dies ist sicher ein dialektischer Prozess, ein permanenter «innerer Dialog», bei dem einzig das Resultat zählt.

Die Verwandtschaft mit Vermeer ergab sich durch die Thematisierung des raumfüllenden, weich fliessenden Lichts, das den Delfter Maler charakterisiert. Das Hell-Dunkel Rembrandts bot sich an, wenn es um den Konflikt Licht gegen Dunkel ging. Die «Landschaft als Sprache» bei Caspar David Friedrich kam Murnau entgegen, wenn er Landschaften als Ausdruck existentieller oder psychischer Befindlichkeiten verwandte.

Eine zum Nachdenken stimulierende Begegnung muss 1924 zwischen Murnau und *Carl Theodor Dreyer* stattgefunden haben. Etliche Vorausset-



Emil Jannings  
in der LETZTE  
MANN

zungen und Indizien sprechen dafür: Dreyer drehte für Pommer in Berlin *MICHAEL*, während gleichzeitig Murnau an *DER LETZTE MANN* arbeitete. *Karl Freund* fotografierte beide Filme – für *MICHAEL* nur die Innenaufnahmen – und spielte bei Dreyer zugleich den Kunsthändler Leblanc. *Thea von Harbou*, Mitarbeiterin Murnaus an vier Filmen, war auch am Drehbuch für Dreyer beteiligt.

Vorlage war ein Roman von Hermann Bang, der schon 1916 – ohne dass Dreyer das wusste – Mauritz Stiller zu einem Film inspiriert hatte. Bangs Novelle «Die vier Teufel» wird 1928 Murnaus Film gleichen Titels zugrunde liegen.

Dreyers Interesse für die Malerei als Quelle der Inspiration für die Bildgestaltung ist genau so gross und bestimmend wie Murnaus. In Jørgen Roos' Filmdokumentation hat Dreyer bekannt, dass die Räume in *PRÄSIDENTEN* (1918) von Vilhelm Hammershøi und James Whistler beeinflusst waren. Hammershøi stand selbst stark unter dem Einfluss Vermeers, und die kargen, strengen Zimmer im sanften Licht und mit den in sich versunkenen Personen bestimmen bis in seine Spätzeit hinein Dreyers Interieurs. Dreyer drehte dreizehn Jahre nach *NOSFERATU* seinen *VAMPYR* und liess sich von Bildern Böcklins inspirieren wie Murnau in *FAUST*.

Man kann sich gut vorstellen, dass Murnaus Bewunderung für den Skandinavier gross gewesen ist und dass auch Dreyer die Arbeiten Murnaus schätzte. Er übernahm sogar den Begriff «Kammerspielfilm», wobei das «Kammerspiel» ihm schon durch das «Intime Theater» Strindbergs vertraut gewesen sein mag. Er war sogar so keck, seinen *MICHAEL* als den ersten Kammerspielfilm zu bezeichnen.

#### Sinn-Bilder

Wenn Murnau sich zu der «Wirklichkeit von Dingen» bekennt, sind damit offensichtlich in erster Linie Natur und die Elemente gemeint. Der Zusatz «aber nicht ohne Phantasie» zeigt jedoch unzweideutig an, dass die Dinge nicht um ihrer selbst willen vorgestellt werden, sondern dass sie im Kontext, in dem sie präsentiert werden, und in der Form der Darstellung über sich hinausweisen, die Einbildungskraft des Betrachters stimulieren, vom Abbild zum Sinnbild überhöht werden sollen.

Auch hierin waren die Skandinavier ihm Vorbild. Diese Naturauffassung kennzeichnet Murnau aber auch als Erben der deutschen Romantik.

Immer ist der Aufruhr der Natur Metapher für Spannungen und Entladungen auch in der Psyche der Personen und in den Beziehungen der Menschen zueinander. Schon Titel wie *DER GANG IN DIE NACHT* oder *DER BRENNENDE ACKER* klingen vieldeutig.

Der Schneesturm in *DIE AUSTREIBUNG* und das das «Schloss Vogelöd» (Vogelöd!) umtose Unwetter, ja sogar der Studio-Sturm in *DER LETZTE MANN* und der Atelier-Schneesturm in *FAUST* sind Ausdruck des Ausgesetzt-Seins, des Ausser-Sich-Seins der Protagonisten.

Immer sind Caspar David Friedrichs Landschaften Kompositionen von Naturfragmenten zu synthetischen Sinnbildern seelischer Situationen und metaphysischer Betrachtungen. Eben solche symbolischen und allegorischen Bedeutungen waren es, die Börsch-Supan als «Sprache der Landschaft» bezeichnete. Angesichts des Dünenfriedhofs am Meer, auf dem Ellen nach dem Geliebten



1

Ausschau hält, fallen einem die Seestücke als Blick ins Jenseits und die schiefen Kreuze auf den Friedhofsbildern Friedrichs ein. Und man erinnert sich der auf einem Text von Brentano basierenden Sätze Kleists aus den «Berliner Abendblättern» zu Friedrichs «Mönch am Meer»: «Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reich des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt mit seinen zwei oder drei ge-

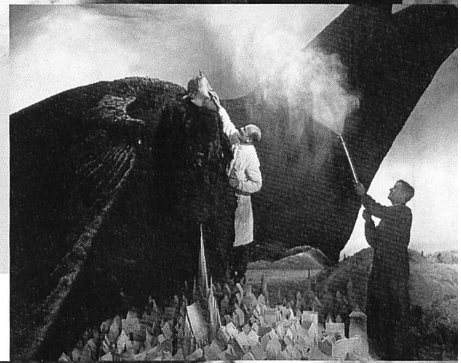
heimnisvollen Gegenständen wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahmen zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.»

2



1  
Gösta Ekman  
und Emil  
Jannings in  
FAUST

2  
Dreharbeiten  
zu FAUST;  
Emil Jannings  
und Murnau;  
Yvette Guilbert  
und Emil  
Jannings;  
Vorbereitungen  
zu Fausts Flug;  
Murnau und  
Yvette Guilbert



### Der bewegte Blick

Filme machen und Filme sehen: das ist «the act of seeing», mit den Worten *Stan Brakhage* gesprochen. Das Auge der Kamera ist das Auge des Filmers. Sein Blick auf die Welt, sein Bild der Welt, sein "Weltbild" wird via Film zu unserem Blick auf die Welt. Wir sehen sie durch das Auge der Kamera, es wird zu unserem Auge. Besonders bewusst wird uns das bei der bewegten Kamera. Es ist unser Auge, das mit ihr durch den Raum

schweift, mit ihr die Dinge umkreist. Und in der Bewegung werden wir auf besonders intensive Weise in das Geschehen hineingezogen, werden wir emotional mit dem Ereignis eins.

Während der Arbeit an dem Zirkusfilm *FOUR DEVILS* liess sich Murnau einen fahrbaren Kamera-kran bauen, der ihm die schwebende, fliegende, steigende – kurzum die vollkommen mobile Kamera erlaubte, nicht nur, um die Bewegungsorgien in der Zirkusmanege nachvollziehen zu können.

Murnau träumte von der Erschaffung des Werkzeugs, «das wichtiger als alle Zufallshilfe von aussen ist: den frei im Raum zu bewegenden Aufnahmeapparat, der während des Drehens, zu jeder Zeit, in jedem Tempo, nach jedem Punkt zu führen ist. Der Apparat, der die Filmtechnik überwindet, indem er ihren letzten künstlerischen Sinn erfüllt.»

Sein «Kamera-Engel», die fliegende, beflügelte Kamera bedeutete ihm «das Auge einer Person, durch deren Geist man Ereignisse auf der Leinwand erwartet. Sie muss zuweilen den Charakteren folgen bis in schwierige Stellungen hinein wie das Durchbrechen von Schilf und Tümpeln in *SUNRISE* an den Fersen von Boy ... Sie muss sich drehen und gucken und bewegen von Platz zu Platz so schnell wie das Gedachte selbst.» Und er spricht in diesem im September 1928 in New York publizierten Text von der Kamera als einem Instrument, «Denken abzulichten».

Die zwanziger Jahre bescherten uns Höhepunkte der «entfesselten Kamera», der Kamera, die sich vom "Stativ", vom Gefesselt-Sein an ihren Standpunkt erlöste und sich in der Bewegung den Raum eroberte.

Neben *Jean Epstein*, neben Abel Gance etwa, der in seinem *NAPOLEÓN* die Kamera durch die Luft warf, um die Perspektive eines fliegenden Schneeballs einzufangen, gehörte Murnau, unterstützt von so hervorragenden und erfinderischen Mitarbeitern wie dem Kameramann Karl Freund, zu den Virtuosen der «entfesselten Kamera». Die taumelnden Bewegungen der Kamera und des Darstellers als Ausdruck der Empfindungen des trunkenen Portiers in *DER LETZTE MANN* erzielte er durch ein bewegliches Podest, auf dem Emil Jannings sass, und durch die Bewegungen Karl Freunds, der mit vor den Bauch geschnallter Kamera auf Rollschuhen das Podest umkreiste. Um den einen Hinterhof vom Boden in den zweiten Stock durcheilenden Ton einer Trompete zu visualisieren, setzte sich Karl Freund in die Gondel einer Seilbahn, um die Kamera über den Hof "fliegen" zu lassen: der berühmte "fliegende Trompetenton" in *DER LETZTE MANN*. Gleich zu Beginn des Films gleitet Karl Freund mit seiner Kamera im gläsernen Lift des im Studio gebauten Hotels «Atlantis» nach unten und durchquert in der nächsten Einstellung auf dem Fahrrad sitzend die Hotelhalle bis zur Drehtür des Ausgangs. Und er fährt durch die gläserne Schwingtür in die "Unterwelt" der Wasch- und Toilettenräume, der Endstation des "letzten Mannes" vor der erlösenden Erbschaft.

In *FAUST* begleitet die Kamera auf ihrem Flug über die Modelle europäischer Landschaften hinweg Faust und Mephisto aus der deutschen Kleinstadt bis an den Hof von Parma. Und wenn Gretchen ihre Not und Verzweiflung hinausschreit in die Welt auf der Suche nach Faust, wird in einer Doppelbelichtung ein rasender Flug über Täler und Berge eingeblendet: der gefilmte Schrei Gretchens. Stummer Tonfilm – tönender Stummfilm.

Die entfesselte Kamera Karl Freunds erlaubte es Murnau, sich über den Erdboden zu erheben, Räume zu durchfliegen. Ich denke, solche Raumeroberungen wären nicht denkbar ohne Murnaus Wirken als Flieger im Ersten Weltkrieg, damals noch ganz neue, ungewohnte Erfahrungen im Raum- und Zeiterlebnis.

Hier fand ein von Grund auf neues "Weltbild" des zwanzigsten Jahrhunderts seinen filmischen Niederschlag. Neben den analysierenden, die Welt aus atomisierten Partikeln synthetisch aufbauenden Blick der sowjetischen Film-Monteur trat im Travelling die bewegte Abbildung von Bewegung, die Räume überblickende, übergreifende und verbindende «interne Montage». Während seiner Arbeit an *DER LETZTE MANN* träumte er, ungeachtet aller Erfolge, die er schon zusammen mit Karl Freund erzielte, von der Erschaffung des Werkzeugs, «das wichtiger als alle Zufallshilfe von aussen ist: den frei im Raum zu bewegenden Aufnahmeapparat, ... der, während des Drehens, zu jeder Zeit, in jedem Tempo, nach jedem Punkt zu führen ist. Der Apparat, der die Filmtechnik überwindet, indem er ihren letzten künstlerischen Sinn erfüllt.»

#### Signale – Zeichen – Menetekel

Wundersame Chiffren durchwirken Murnaus Werk. Sie irritieren den Betrachter, beunruhigen, verstören ihn. Zuweilen sind sie Zeichen im eigentlichen Wortsinn: eindeutig eine Sache, einen Zustand, eine Situation bezeichnend. Das aus dem Wasser ragende Schild mit der Aufschrift «Tabu» wäre ein Beispiel, eindeutig den verbotenen Ort markierend. Zugleich ist es aber auch ein böses Omen. Ganz ähnlich signalisieren die Kapelle und der Bohrturm als "Landmarken" das Unheil, das in der Tiefe unterm "brennenden Acker" lauert. *IL CAMPO DIAVOLO* – «Der Teufelsacker» – war der italienische Titel des Films.

In der Mehrzahl sind diese Chiffren zweideutig, mehrdeutig, vieldeutig. Sie signalisieren vage eine Gefahr, eine Bedrohung – Unheimliches. Da ist der kalte Mond, der Reflektor des Sonnenlichts, der bleich über fremden, befremdlichen Nachtschaften steht: über der Einöde, auf der Faust den Geist Mephistos beschwört, über dem Moor in *SUNRISE*, über dem scheinbaren, trügerischen Paradies der Südsee.

Der Berichterstatter von Nosferatus Treiben und Tod signiert mit drei Grabkreuzen: ein Gruss aus dem Jenseits? Der Brief des Grafen Orlok – Nosferatus also – an den Makler Knock ist in einer rätselhaften Geheimschrift verfasst. Ein Kreuz in einem Kreis markiert die Bordwand des Geisterschiffes: ein Warnzeichen?

Man hat versucht, aus diesen "Hieroglyphen" okkultistische Neigungen Murnaus herauszulesen, in ihnen einen uralten, alchemistischen Sinn zu entdecken.

Wie ein warnendes Menetekel muten die dunklen Flecken auf dem Fussboden an, wenn die Phiole beim Tod der Pestkranken in *FAUST* zerspringt: wie die Ankündigung zukünftigen Verderbens. Verhängnis verkündend auch die schwarze Perle in *TABU*.

Es scheint, als rückte diese Sprache der Zeichen Murnau und *Fritz Lang* nahe zueinander. Doch gerade ein Vergleich macht die Unterschiede



Camilla Horn  
in FAUST

deutlich. Die Runen und Buchstaben, die Pläne, Skizzen, die Pfeile und Fingerabdrücke sind bei Lang Chiffren zur Verständigung innerhalb von Organisationen und zwischen Verschwörern. Und das Publikum ist in deren Bedeutung eingeweiht.

Die Zeichen bei Lang dienen der Verständigung. Die Zeichen bei Murnau verunsichern.

#### Schrift-Bilder

DER LETZTE MANN war ein Stummfilm, der ohne Zwischentitel auskam. Nur einmal wird das Versetzungsschreiben, das dem Portier ausgehändigt wird, vom Kamera-Auge gelesen, doch ist dies erst in zweiter Linie eine Information für den Zuschauer; in erster Linie ist es ein Requisit, das die Wirkung auf den Portier übermitteln soll. Ein zweiter, längerer Text ist zwischen das Ende des Dramas und das komische Nachspiel eingeschaltet, um die Zäsur bewusstzumachen und das Satyrspiel ironisch anzukündigen.

Murnau war sich der Problematik der Zwischentitel im Stummfilm bewusst, weil sie immer ein oft unerwünschtes retardierendes Moment und ein störender Wechsel vom auf die Sinne wirkenden Bild zur abstrakten schriftlichen Mitteilung, vom anschaulichen zum begrifflichen Medium waren. Schon früh versuchte er, Zwischentitel, erklärende Mitteilungen als Abbilder von Texten, als "Inserts" zu tarnen, die damit Teil des Geschehens wurden und die Qualität von Bild-Objekten bekamen. Buchseiten, Briefe, Anzeigen wurden zu Requisiten. Behutsam wurden auch bei der Rekonstruktion von Murnaus Filmen – etwa durch Enno Patalas in München – diese wesentlichen Ausdrucksmittel beachtet.

Zuweilen gerät die Schrift in Bewegung, beginnt sie selbst zu agieren wie bei dem berühmten Zwischentitel «Shouldn't she be drowned?» in SUNRISE, der auf der Leinwand zum unteren Bildrand hin verschwimmt.

#### Satyrspiele

Murnau war Melancholiker. Und die Gabe, durch Humor mit einem "Trotzdem" sich über die Misere der Welt hinwegzutrusten, ward ihm nicht geschenkt. Dennoch gibt es in seinen Filmen hie und da komische Szenen als Einlage oder Coda, die in ihrer grotesken Übersteigerung fast wie ein Aufschrei wirken, wie eine verzweifelte Flucht in die Beschworung einer Komik, die ein Gegengewicht zur schwarzen Realität bieten könnte. Das oft als Zugeständnis an die Sehnsucht des Publikums nach dem Happy End und damit als aufgezwungener Stilbruch missverständene Nachspiel in DER LETZTE MANN ist ein solcher grotesker Protest gegen die Tragödie. Es wirkt aber gerade in seinem Widerspruch gegen die Logik des Vorausgegangenen so absurd und fiktiv und verstärkt damit im Grunde die Überzeugungskraft des vorausgegangenen Dramas. Der Zwischentitel betont die Zäsur und verkündet ironisch den Eingriff des Autors in die Zwangsläufigkeit der schnöden Realität: «... es nimmt sich des von Allen Verlassenen – der Autor an, indem er ihm ein Nachspiel schenkt, worin es ungefähr so zugeht, wie es im Leben – leider – nicht zuzugehen pflegt.»

Schon in dem so bedrückenden SCHLOSS VOGELÖD flüchtete sich Murnau in zwei Traumszenen aus der "Realität": in der einen – wie ein ins Grotes-

All diese Szenen weisen Murnau als Karikaturisten, nicht als Humoristen aus. Sie enthalten keinen Funken versöhnenden oder zumindest distanzierenden Humors. Sie fallen bewusst aus dem Rahmen, sind böse, böse Fussnoten zum desolaten Zustand dieser Welt.

ke gewendete Zitat aus *NOSFERATU* wirkend – greift eine Gespensterkralle durch das Fenster nach einem schlafenden Gast, in der anderen träumt märchenhaft ein gestrafter Küchenjunge davon, den Küchenchef, seinen Peiniger, nach Herzenslust ohrfeigen zu können.

Elemente ins fratzenhaft übersteigerte Satyrspiele tauchen in vielen Szenen bei Murnau auf. Das drückt sich schon in den Überlegungen zur Rollenbesetzung aus: Für die Marthe Schwerdtlein in *FAUST* standen zunächst unter anderen *Rosa Valetti* und *Valeska Gert* auf seiner Wunschliste. Die Wahl fiel schliesslich auf die berühmte *Yvette Guilbert*, die in ihren frechen, vieldeutigen Chansons als exzellente Komikerin sich bewiesen hatte und beliebtes Objekt von Zeichnungen Toulouse-Lautrecs gewesen war. Rosa Valetti war ihre "Vorgängerin" in *TARTÜFF* gewesen, deren männliches Pendant in der Binnenhandlung Emil Jannings als der bigotte Heuchler ist. Hier konnte er so richtig «seinem Affen Zucker geben» und seiner Neigung zu hemmungsloser Selbstdarstellung nach Herzenslust frönen. Auch in *DER LETZTE MANN* und in *FAUST* gestattete ihm Murnau solche Momente, und zu bösen Fratzen stilisierte Murnau auch die klatschsüchtigen Nachbarinnen, die die Tragödie mit hämischen Kommentaren begleiten.

All diese Szenen weisen Murnau als Karikaturisten, nicht als Humoristen aus. Sie enthalten keinen Funken versöhnenden oder zumindest distanzierenden Humors. Sie fallen bewusst aus dem Rahmen, sind böse Fussnoten zum desolaten Zustand dieser Welt.

Nur zwei "Komödien" finden sich im Werk Murnaus: *DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS* und *TARTÜFF*. Mit der ersten "Burleske" hat Murnau sich im Nachhinein nicht mehr identifizieren können. Und *TARTÜFF* war eine böse Entlarvung eines heuchlerischen Intriganten, wie schon bei Molière eine gesellschaftliche Studie im Kostüm eines Lustspiels.

#### Dorf – Stadt

Der Dschungel der Grossstadt, das Chaos, Verlockung, Versuchung und Verderben waren in Bildender Kunst und Literatur zu Beginn dieses Jahrhunderts beliebte Themen, oft beschworene Metaphern dafür das Varieté, der Zirkus, der Tanz und der Rummelplatz. Futuristen und Expressionisten schilderten diese als exotisch und gefährlich erlebte Welt: Bilder von Meidner und Kirchner etwa, Gedichte von Heym, Else Lasker-Schüler «Die Wupper». Von Meidners Hand gibt es auch Porträts von Murnau und über seinen im Ersten Weltkrieg gefallenen Freund Hans Ehrenbaum-Degele, selbst dem Expressionismus zuzurechnender Dichter, war er mit Else Lasker-Schüler befreundet, die ihn «Ulrich von Hutten» nannte.

Im deutschen Stummfilm fand diese Faszination ihren Niederschlag in Filmen wie *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*, *VARIÉTÉ*, *DIE STRASSE*, *LOOPING THE LOOP* – um nur einige Titel zu nennen.

Und sie ist auch bei Murnau zu erkennen in den nächtlichen Strassen mit den sich im Asphalt spiegelnden, funkelnden Lichtern in *DER LETZTE MANN* und noch in den Strassen- und Jahrmarktsszenen in *SUNRISE*, im Jahrmarkt in *FAUST*, in den Nachtlokalen in *DER BUCKLIGE* UND *DIE TÄNZERIN*, *DER GANG IN DIE NACHT* bis hin zum Zirkusmilieu von Bangs mehrfach verfilmtem Stoff der *FOUR DEVILS*. Auch bei Murnau also ist die Stadt ein «gefährliches Pflaster», und oft wird ihr das Milieu auf dem Land als Kontrast entgegengestellt. Aber was bei oberflächlicher Betrachtung als sentimentale Sehnsucht nach einer heilen Welt erscheinen mag, erweist sich als Trugbild: Auch das Leben auf dem Land ist vergiftet. In *SUNRISE* kann dem Helden die Verlockung der Stadt und die Versuchung durch die Städterin nur deshalb gefährlich werden, weil er an der bedrückenden Enge des ländlichen Milieus leidet. Gewiss: In der Stadt lauern Gefahren, und das Chaos bricht endgültig aus, als der Sturm, das Unwetter den Rummelplatz zerstört. Aber diese Erfahrung bringt das einander entfremdete Paar auch wieder einander näher.

Erst in *Veit Harlans* Filmversion von *DIE REISE NACH TILSIT*, wie schon die Vorlage Sudermanns aus den «Litauischen Geschichten» betitelt ist, wird die "slawische" Verführerin mit den Verderben bringenden Verlockungen der Grossstadt identifiziert.

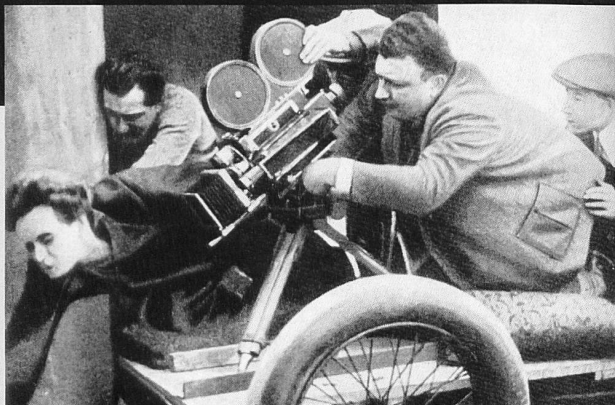
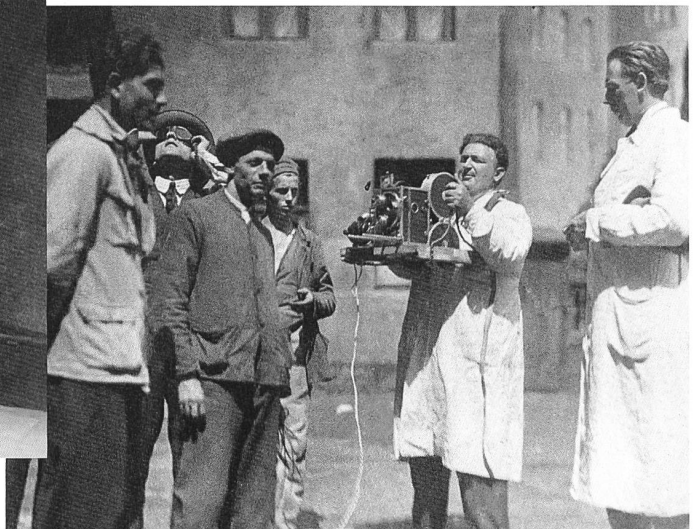
Auch in *NOSFERATU* klingt der Gegensatz Stadt-Land im Gegensatzpaar Wisborg-Transsylvanien an, und in *CITY GIRL* ist er beherrschendes Thema. In *TABU* wird der ursprünglichen Welt der Insulaner die importierte Zivilisation der Europäer und Chinesen gegenübergestellt. In *MARIZZA* und *DER BRENNENDE ACKER* spiegelt sich ein ähnlicher Konflikt im Oben und Unten gesellschaftlicher Schichten.

Immer ist bei Murnau der Blick auf die gegensätzlichen Welten gleich skeptisch, pessimistisch.

#### Paradise lost

Wie eine Flucht aus der Einsamkeit, eine Suche nach dem Glück des einfachen Lebens erscheint Murnaus Reise in die Südsee, als er sich entschliesst, *TABU* zu drehen. Zwei Maler – Gauguin und Murnaus Freund Walter Spiess – scheinen ihm Wegweiser zu sein. Doch bei ihm war es ein Weg weg von der Malerei, hin zu den «wirklichen Dingen»! Von allen kommerziell motivierten Produktionszwängen befreit, konnte er mit *TABU* auch künstlerisch zu neuen Ufern aufbrechen. Ein Film mit "wirklichen" Menschen als Darstellern und einer paradisiischen Landschaft, ein Film, der ihm die Freiheit liess, Entdeckungen vor Ort in das Geschehen einzuweben, ein Film, der alle Voraussetzungen bot, neue Kräfte zu schöpfen.

*TABU* beginnt mit der Beschworung reinen Glücks: die badenden jungen Männer und Mädchen im Wasserfall des Dschungels, blühende Körper, blumengeschmückt zwischen üppigem



Dreharbeiten zu  
DER LETZTE  
MANN

Karl Freund  
und Murnau  
hinter der  
«entfesselten  
Kamera»

## Friedrich Wilhelm Murnau

Geboren am 28. Dezember 1888 als Friedrich Wilhelm Plumpe in Bielefeld, gestorben am 11. März 1931 in Santa Monica, USA, an den Folgen eines Autounfalls

- 1919 DER KNABE IN BLAU (DER TODESSMARAGD)\*  
Buch (B): Edda Ottershausen; Kamera (K): Carl Hoffmann; Bauten (A): Willi A. Hermann; Darsteller (D): Ernst Hofmann, Blandine Ebinger, Margit Barnay, Karl Platen, Georg John
- 1919 SATANAS\*  
B: Robert Wiene; K: Karl Freund; A: Ernst Stern; D: Fritz Kortner, Sadjah Gezza, Ernst Hofmann, Margit Barnay, Conrad Veidt, Else Berna, Martin Wolfgang
- 1920 SEHNSUCHT (DIE LEIDENS- GESCHICHTE EINES KÜNSTLERS / DIE TRAGÖDIE EINES TÄNZERS)  
B: Carlheinz Jarosy; K: Carl Hoffmann; A: Robert Neppach, D: Conrad Veidt, Gussy Holl, Eugen Klöpfer, Margarete Schlegel, Paul Graetz, Helene Gray
- 1920 DER BUCKLIGE UND DIE TÄNZERIN\*  
B: Carl Mayer; K: Karl Freund; A: Robert Neppach; D: Sascha Gura, John Gottowt, Paul Biensfeldt, Anna von Palen
- 1920 DER JANUSKOPF\*  
B: Hans Janowitz nach der Novelle «The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde» von Robert Louis Stevenson; K: Karl Freund, Carl Hoffmann; A: Heinrich Richter; D: Conrad Veidt, Magnus Stifter, Margarete Schlegel, Béla Lugosi
- 1920 ABEND – NACHT – MORGEN\*  
B: Rudolf Schneider; K: Eugen Hamm; A: Robert Neppach; D: Gertrud Welcker, Conrad Veidt, Bruno Ziemer, Otto Gebühr, Carl von Balla
- 1920 DER GANG IN DIE NACHT  
B: Carl Mayer nach dem dänischen Filmszenario «Der Sieger» von Harriet Bloch; K: Max Lutze; A: Heinrich Richter; D: Olaf Fönss, Erna Morena, Gudrun Bruun-Steffensen, Conrad Veidt, Clementine Plessner
- 1921 MARIZZA, GENANNT DIE SCHMÜGLERADONNA (DAS SCHÖNE TIER)  
B: Hans Janowitz nach dem Manuskript «Grüne Augen» von Wolfgang Geiger; K: Karl Freund; A: Heinrich Richter;

D: Tzvetta Tzatschewa, Adele Sandrock, Harry Frank, Hans Heinrich von Twardowski, Leonhard Haskel

- 1921 SCHLOSS VOGELÖD  
B: Carl Mayer nach dem gleichnamigen Roman von Rudolf Stratz; K: Fritz Arno Wagner, Laszlo Schäffer; A: Hermann Warm; D: Arnold Korff, Lulu Kyser-Korff, Paul Bildt, Olga Tschschowa, Paul Hartmann
- 1921 NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS  
B: Henrik Galeen nach dem Roman «Dracula» von Bram Stoker; K: Fritz Arno Wagner; A: Albin Grau; D: Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Max Nemetz, John Gottowt, Wolfgang Heinz, Georg Heinrich Schnell
- 1922 DER BRENNENDE ACKER  
B: Thea von Harbou, Willy Haas, Arthur Rosen; K: Fritz Arno Wagner, Karl Freund; A: Rochus Gliese; D: Werner Krauss, Eugen Klöpfer, Wladimir Gaidarow, Euduard von Winterstein, Lya de Putti, Stella Arberinina, Alfred Abel, Grete Diercks
- 1922 PHANTOM  
B: Thea von Harbou nach dem gleichnamigen Roman von Gerhart Hauptmann; K: Axel Graatkjaer, Theophan Ouchakoff; A: Hermann Warm, Erich Czerwonski; D: Alfred Abel, Frida Richard, Aud Egede Nissen, Hans Heinrich von Twardowski, Karl Etlinger, Lil Dagover, Lya de Putti
- 1923 DIE AUSTREIBUNG\*  
B: Thea von Harbou nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Carl Hauptmann; K: Karl Freund, A: Rochus Gliese, Erich Czerwonski; D: Carl Goetz, Ilka Grüning, Eugen Klöpfer, Aud Egede Nissen, Wilhelm Dieterle
- 1923 DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS  
B: Thea von Harbou nach dem gleichnamigen Roman von Frank Heller; K: Karl Freund; Franz Planer; A: Rochus Gliese, Erich Czerwonski; D: Mady Christians, Robert Scholz, Harry Liedtke, Alfred Abel, Adolphe Engers, Hermann Vallentin, Julius Falckenstein, Walter Rilla
- 1924 DER LETZTE MANN  
B: Carl Mayer; K: Karl Freund; A: Robert Herlth, Walter Röhrig; D: Emil Jannings, Maly Del-

schaft, Max Hiller, Emilie Kurz, Hans Unterkircher, Olaf Storm, Hermann Vallentin, Georg John, Emmy Wyda

- 1925 TARTÜFF (HERR TARTÜFF)  
B: Carl Mayer nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Molière; K: Karl Freund; A: Robert Herlth, Walter Röhrig; D: Werner Krauss, Lil Dagover, Emil Jannings, Lucie Höflich, Hermann Picha, André Mattoni, Rosa Valetti
- 1926 FAUST  
B: Hans Kyser nach Motiven von Johann Wolfgang Goethe, Christopher Marlowe und der alten Volkssage; K: Carl Hoffmann; A: Robert Herlth, Walter Röhrig; D: Gösta Ekman, Emil Jannings, Camilla Horn, Frida Richard, Wilhelm Dieterle, Yvette Guilbert, Eric Barclay, Hanna Ralph, Werner Fuetterer
- 1927 SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS  
B: Carl Mayer nach der Erzählung «Die Reise nach Tilsit» von Hermann Sudermann; K: Charles Rosher, Karl Struss; A: Rochus Gliese; D: George O'Brien, Janet Gaynor, Bodil Rosing, Margaret Livingston, J. Farrell MacDonald, Ralph Sipperly, Jane Winton
- 1928 FOUR DEVILS\*  
B: Carl Mayer nach der gleichnamigen Novelle von Herman Bang; Drehbuchbearbeitung: Berthold Viertel, Marion Orth, John Hunter-Booth; K: Ernest Palmer, L. W. O'Connell; A: Robert Herlth, Walter Röhrig; D: Farrell MacDonald, Anders Randolph, Claire McDowell, Jack Parker, Philippe De Lacy, Dawn O'Day, Janet Gaynor, Charles Morton
- 1930 CITY GIRL (OUR DAILY BREAD)  
B: Berthold Viertel, Marion Orth, nach dem Stück von Elliott Lester; K: Ernest Palmer; A: Harry Oliver; D: David Torrence, Edith Yorke, Dawn O'Day, Charles Farrell, Mary Duncan, Dick Alexander, Tom Maguire
- 1931 TABU  
B: Friedrich Wilhelm Murnau, Robert J. Flaherty; K: Floyd Crosby, Robert J. Flaherty; D: Reri (Anne Chevalier), Matahi, Hitu, Jean, Jules, Kong Ah

\* Film gilt zurzeit als nicht erhalten





Reri und  
Matahi  
in TABU

Grün: das Musterbild eines «locus amoenus». Wirklichkeit, aufgeladen mit Phantasie. Doch wie schon die Bilder der Liebenden unter dem Blütenbaum in FAUST und in FOUR DEVILS eine nicht realisierbare Utopie beschworen, ist auch das Glück in der Südsee pure Illusion. Während der erste Teil «Paradise» betitelt ist, heisst der zweite Teil – nach Milton – «Paradise lost». Auch in der Gesellschaft der Insulaner ist für die Liebenden kein Platz. Das religiöse Tabu zerstört die reine Liebe.

Und in den letzten Einstellungen des Films wird das Tau, an dem Matahi sich in das Schiff hochziehen will, um die geliebte Reri wiederzugewinnen, vom Priester brutal durchgeschnitten. Über Reris Versteck wurde die Ladeluke wie mit einem Sargdeckel verschlossen. Und Matahi versinkt in den Fluten.

Diese letzten Einstellungen des Films sind zugleich die letzten Filmeinstellungen im Werk Murnaus. Noch vor der Premiere des Films löschte der tragische Unfall das Leben des Filmers aus. Zufall? Schicksal? Fügung? Oder perfekte Inszenierung? – – – Wie hatte Murnau aus der Südsee an seine Mutter geschrieben: «Ich bin wie verhext von diesem Lande. Über ein Jahr lebe ich nun hier, ich möchte nirgends anders mehr sein ... Wenn ich abends auf meiner Haustreppe sitze und auf das Meer sehe ..., dann ertappe ich mich, dass ich möchte: ich wäre zu Hause! Aber nirgends bin ich zu Hause – das fühle ich, je älter ich werde – in keinem Lande und keinem Haus, in keinem Menschen.»

«Der Regisseur schreibt mit der Kamera», sagte *Josef von Sternberg*, ein anderer grosser Lichtmaler des Films. Und zwanzig Jahre vor *Alexandre Astruc*s das Nachdenken über den Film revolutionierender Forderung nach der «caméra-stylo» lesen wir bei Murnau 1927: «Die Kamera ist die entwerfende Feder des Regisseurs. Sie sollte so beweglich sein wie es möglich ist, um jede vorkommende Stimmung einzufangen.» Er beklagte 1928, «dass sich bis jetzt kein grosser Dichter der neuen Kunst» gefunden hätte, kein Genie, das «Herz und Seele durch diesen schmalen Streifen aus Zelluloid auszudrücken» vermochte.

Zur gleichen Zeit bereitete er seine Reise in die Südsee vor, um dort mit der Kamera sein grosses Gedicht über eine verbotene Liebe zu schreiben.

Hartmut W. Redottée

Basis des Textes ist eine Murnau-Ausstellung, die ich 1989 für Amsterdam, Rotterdam und Gent konzipierte. Diese Ausstellung zeigt das Filmmuseum Düsseldorf vom 29. Juni bis zum 1. September 1996.

Dankbar bin ich für viele anregende Hinweise und Erkenntnisse, die mir Luciano Berriatúa in seinem zweibändigen Werk «Los proverbios chinos de F. W. Murnau», Madrid 1990/92, vermittelte.

