

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 31 (1979)
Heft: 5

Artikel: Murnaus Werke : fragmentarisch überliefert
Autor: Vian, Walt
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933258>

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: 19.01.2026

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

Murnaus Werke – fragmentarisch überliefert

Gedanken und Anmerkungen am Rande der Zürcher Friedrich-Wilhelm-Murnau-Retrospektive

Viel mehr als ein paar Anmerkungen kann ich hier nicht machen. Der – möglicherweise gestellten – Anforderung, auf dem knappen Raum, unter Weglassen von Details und Nebensächlichem, das Wesentliche wohl verknappt, aber in den groben Zügen richtig darzustellen und zu gültigen Schlüssen zu kommen, bin ich nicht gewachsen. Ich will deshalb auch gar nicht die Illusion eines abgerundeten Ganzen erzeugen: Widersprüchliches, Ungleichgewichtiges, Nebensächlicheres und Wesentlicheres soll durchaus einmal zusammenkommen und dabei sichtbar bleiben. Die kritische Beschäftigung mit dem Film insgesamt oder mit dem Werk eines anerkannten Meisters im einzelnen – und gerade für Friedrich Wilhelm Murnau trifft dies noch im besonderen zu – ist immer auch Auseinandersetzung: offenbleibende, permanente, nie abgeschlossene...

Die Murnau-Retrospektive des Filmpodiums

Aus Anlass des 90. Geburtstages von F.W. Murnau (1888–1931) veranstaltet das Filmpodium der Stadt Zürich, jeweils am Montag im Kino Movie 1, von Januar bis März eine Retrospektive mit Murnaus Filmen. Die Veranstaltung ist nicht ganz so selbstverständlich, wie das vielleicht allenthalben angenommen wird – und wie das im Grunde auch sein sollte.

Einmal kam es unter den zum Teil regelmässigen und wohl ein klein bisschen anspruchsvolleren Besuchern dieser Montagsvorstellungen zum kleinen Tumult, als sich zum zweiten Male, nach einer Schnittstelle in der Kopie, der Bildstrich verschob und nicht sofort vom Operateur korrigiert wurde, weil er, in einem Duplex-Kino noch mit andern Aufgaben belegt, nicht in der Kabine war. Sicherlich sind solche Vorkommnisse, auch wenn sie selten passieren, an sich ärgerlich, die Unmutsäusserungen – von «elender Geschäftemacherei» war etwa die Rede – gingen aber völlig an der Sachlage vorbei.

Tatsache ist, dass solch eine Veranstaltung kommerziell nicht durchgeführt werden könnte. Für Montag, den 29. Januar beliefen sich allein die Transportkosten der gezeigten Kopien auf 800 Franken, und dazu kommen, um nur die wichtigsten Posten zu nennen, Film- und Kinomiete. Kostendeckend ist da kaum zu arbeiten, auch wenn die Besucherzahlen für eine derartige Veranstaltung erfreulich hoch sind – in den vier Vorstellungen pro Montag insgesamt jeweils 200 bis 300 Personen. Gedeckt wird das anfallende Defizit aus dem Filmkredit der Stadt Zürich (erfreulich, dass es ihn gibt, obwohl er, verglichen mit den kulturellen Aufwendungen der Stadt für Theater, Oper undsoweiter, einstweilen beinahe lächerlich klein bleibt). Das Filmpodium beansprucht von diesem «Filmkredit», für alle seine Veranstaltungen bei einem jährlichen Umsatz von etwa 120 000 Franken zwischen 50 bis 60 000 Franken.

Neben der finanziellen Absicherung sind aber auch umfassende Sachkenntnisse des Verantwortlichen Voraussetzung für das Zustandekommen einer solchen Retrospektive. Nur gerade zwei der gezeigten Filme sind noch im ordentlichen Verleih zugänglich; daneben liegen zwar einige Kopien bei der Cinémathèque Suisse, aber der Rest muss aus dem Ausland beschafft werden, was oft komplizierter ist, als die meisten denken: Die Rechte zur Vorführung befinden sich oft in ganz andern Händen als die Kopien der Filme; die noch existierenden Kopien sind mehr oder weniger vollständig,



F. W. Murnau an der Kamera (aus L. H. Eisner, F. W. Murnau, Paris 1964).

mehr oder weniger gut erhalten – die Qualität der Veranstaltung aber hängt davon ab, dass man möglichst alle Filme in möglichst guten Kopien zusammenbringt. Bernhard Uhlmann, als Sekretär (einer von vier, glaube ich) des Stadtpräsidenten unter anderem für das Filmpodium verantwortlich – was den Vorteil hat, dass die Lohnkosten den «Filmkredit» nicht belasten, aber auch den Nachteil, dass der Posten die filmkulturelle Tätigkeit nicht formell ausweist –, ist es gelungen, alle noch vorhandenen Filme Murnaus bis auf einen (der zwar beim NDR liegt, dessen Rechte aber nicht zu bekommen sind) und erst noch zum Teil in wirklich überraschend guten Kopien, für die Zürcher Retrospektive heranzuschaffen. Das verdient einmal Anerkennung.

Schwierigkeiten mit dem Werk Murnaus

Man könnte, was das Filmpodium in seiner Retrospektive präsentiert, als Werk Murnaus nehmen, es aus heutiger Sicht kritisch einschätzen und sich damit eine Menge Schwierigkeiten sparen. Ich kann das nicht und ich denke auch, dass man so Murnaus Schaffen kaum wirklich gerecht wird.

Die erste Schwierigkeit ist eine allgemeine: Wir sind es uns kaum mehr gewohnt Stummfilme zu sehen – und alle Filme die Murnau geschaffen hat, wurden noch als

Stummfilme konzipiert. So mancher sogenannte spezielle Effekt oder technische Trick amüsiert heute unfreiwillig mehr, als dass er beeindruckt, was er zu seiner Zeit durchaus getan hat. Man müsste also immer irgendwie «historisch mitsehen». So um 1927 wurden allein in Deutschland über 200 Spielfilme jährlich produziert. Man müsste einiges von den Durchschnittsfilmen dieser Zeit kennen (oder parallel zur Murnau-Retro sehen können), um das Herausragende, Wegweisende an Murnaus Werk einigermaßen fundiert einstufen zu können.

Daneben gibt es Schwierigkeiten, die direkter mit Murnau zusammenhängen. Er starb, erst 42jährig, an den Folgen eines Autounfalls, in den er am 11. März 1931 verwickelt wurde – wahrscheinlich lange bevor er den denkbaren Höhepunkt seiner Karriere erreicht hatte. Man stelle sich einen Augenblick lang vor, Jean Renoirs Werk wäre 1931 mit «La chienne» beendet gewesen oder dasjenige von Hitchcock mit «The Skin Game».

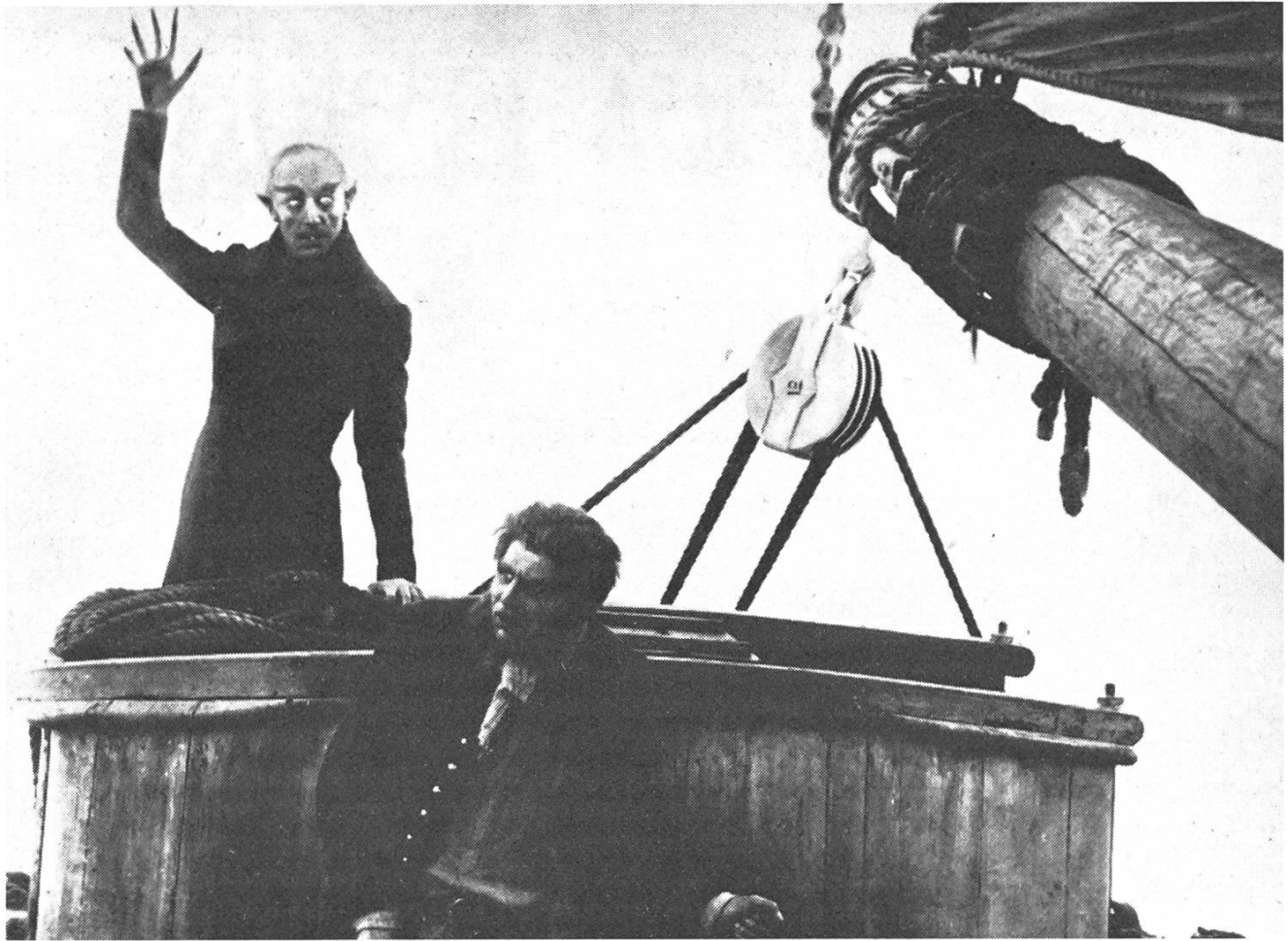
«Das besondere Problem, welches Murnau dem Filmhistoriker stellt, ist, dass beinahe die Hälfte seines Werkes verloren ist. Von den 21 Filmen, die seine Filmographie umfasst, gelten neun als verloren, und einige der verbleibenden zwölf sind in einem sehr unvollkommenen Zustand», schrieb Lotte H. Eisner, die als beste Murnau-Kennerin gelten muss, im Vorwort zu ihrem Buch «Murnau» *1). Verschoben hat sich inzwischen daran, dass ein weiterer Film als verschollen gelten muss – siehe auch die Filmographie am Schluss dieses Textes –, während «*Der brennende Acker*» von dem bis vor kurzem nur noch ein Fragment bekannt war, kürzlich in Italien aufgefunden wurde (vgl. «Die Weltwoche» vom 21. Februar 1979). Er soll am Schluss der Zürcher Retro am 12. März noch zu sehen sein, und wir werden in einer Einzelbesprechung auf ihn zurückkommen.

Aber nicht nur, dass bei den im einen oder anderen Filmarchiv noch vorhandenen Kopien grössere Stücke oder auch nur einzelne Szenen fehlen – die Filmzensur, aber auch die Filmwirtschaft, hatte eine leichte Hand beim Griff zur Schere –, auch Kopien vom Original-Negativ sind äusserst selten. Das übliche Verfahren, von alten Filmen neue Kopien zu gewinnen, indem man (mit mehr oder weniger Sorgfalt!) ein weiteres Negativ ab einer noch vorhandenen Kopie zieht und davon dann neue Abzüge macht, bringt immer einen Verlust an Bildqualität mit sich. Folglich ist auch von daher betrachtet, was wir heute von Murnau sehen können, nur noch Abglanz des Ursprünglichen.

Der Vergleich, der mir einfällt, hinkt und geht doch nicht ganz daneben: Ruinen. Ruinen bleiben auch als solche Boten einer frühzeitlichen Kultur; Murnaus Werk, wie fragmentarisch auch immer aufs einstige Ganze betrachtet, birgt dennoch Zeugnis von einer grossen und frühen Meisterschaft. Bei den heute sichtbaren Mängeln ist Vorsicht geboten – es wird auch kaum einer beim Betrachten einer Ruine annehmen, Architekt und Bauherr hätten das Gebäude ohne Dach konzipiert.

Zwischendurch: etwas zur Biographie Murnaus

Sein Geburtsdatum, der 28. Dezember 1888, darf als gesichert gelten, obwohl einige Quellen andere Zahlen nennen. Seine Vorfahren sollen ums Jahr 1000 von Schweden nach Deutschland gekommen sein, wo Murnau als Friedrich Wilhelm Plumpe, in Bielefeld, Westfalen, zur Welt kam. Bereits als 12jähriger soll er Schopenhauer, Ibsen, Nietzsche und solche Sachen gelesen und für den Hausgebrauch mit Hilfe der Geschwister und der Nachbarkinder Theaterstücke inszeniert haben. Als Student in Berlin soll er immer wieder, allerdings gegen den Willen des Vaters und deshalb unter Pseudonym, Theater gespielt haben, wobei der falsche Name kaum half, da er durch seine Körpergrösse immer leicht zu erkennen war: Es wird von 1 Meter 90 gesprochen. In Heidelberg, wo Murnau Kunstgeschichte und Literatur studierte, wurde er bei einer Studenten-Theateraufführung von Max Reinhard entdeckt, der ihm einen Platz in seiner Theaterschule anbot, welchen Murnau annahm, ohne seine Studien abgeschlossen zu haben. Im Ersten Weltkrieg liess er sich – wie übrigens, nebenbei-



Unerreichtes Vorbild aller Dracula-Filme: «Nosferatu – eine Symphonie des Grauens».

gesagt, auch Jean Renoir – zur Fliegertruppe transferieren. Er soll diverse Abstürze überlebt haben, bevor er – im Nebel verirrt – in der Schweiz landete und in Andermatt interniert wurde.

Nach dem Krieg wechselte er vom Theater zum Film, vom Schauspieler zum Regisseur, weil er – wie die Anekdote geht – Angst hatte, seiner Statur wegen vom oberen Bildrand geköpft zu werden. Diesen Wechsel vollzog er mit Erfolg, wie seine weitere Karriere zeigt. Nach ersten Höhepunkten in seinem Schaffen in Deutschland, folgte er um 1927 dem Ruf nach Hollywood, wo er sich allerdings weniger glücklich gefühlt zu haben scheint, weshalb er sich zusammen mit dem berühmten «Dokumentaristen» Robert Flaherty aufmachte, das verlorene Paradies in der Südsee zu suchen und auch da zu arbeiten – er liess sich ein Haus bauen und seine Bibliothek aus Berlin kommen. Für die Aufführung von «*Tabu*» nach Amerika zurückgekommen, starb er wenige Tage vor der Premiere.

Murnau soll zeitlebens ziemlich einsam gewesen sein, was im Zusammenhang stehen könnte mit homosexuellen Neigungen, die man ihm zuspricht – und die mir in «*Tartüff*» und «*Faust*» leise anzuklingen scheinen. Ausserdem soll Friedrich Wilhelm Murnau recht abergläubisch gewesen sein und laufend Wahrsager konsultiert haben. Aus den sagenumwobenen Geschichten, die sich bei Bedarf auch für eine Interpretation seines Werks verwenden lassen: Ums Jahr 1650 sollen zwei Frauen aus der Familie seiner Vorfahren als Hexen verbrannt worden sein; Murnau soll sein Haus in der Südsee auf von den Göttern verbotenem Land gebaut haben, und eine Wahrsagerin soll ihm bedeutet haben, dass er zwar wie geplant in Deutschland eintreffen werde, aber ganz anders, als er sich dies vorstelle – sein Sarg soll dann genau zum vorausgesagten Datum in Deutschland eingetroffen sein.

Aus Lotte H. Eisners Vorwort zu ihrem Murnau-Buch noch: «Anders als Lang und

Pabst, die beiden andern grossen Regisseure des deutschen Kinos, wurde F. W. Murnau vor allem von einer spezialisierten Minderheit geliebt und bewundert. Seine Filme sind einem grösseren Publikum nicht weiter bekannt. Noch heute (geschrieben um 1964; Anm. d. Verf.) ist er in Deutschland praktisch unbekannt (obwohl eine F. W. Murnau-Stiftung in Wiesbaden existiert), obwohl er einer der wenigen Regisseure deutschen Ursprungs ist (Lang und Pabst sind beide geborene Österreicher).» Amüsant-trauriges Detail: In der Edition 1975 des «Neuen Brockhaus» sind zwar Pabst (Eintrag klein) und Lang verzeichnet, nicht aber Friedrich Wilhelm Murnau (auch unter seinem eigentlichen Namen Plumpe nicht), sondern Murnau: Markt im Kr. Garmisch-Patenkirchen, Oberbayern, 688 m ü. M.; Pfarrkirche (1717–27).

Kleine Referenz an Murnaus «grosse» Mitarbeiter

Von Murnaus Werk zu reden, ist eine Sache. Dass er es nicht allein, gewissermassen eigenhändig, geschaffen hat, die andere. Murnau hatte grossartige Mitarbeiter – und die kommen auch hier wieder einmal zu kurz (müssen es, mangels Raum). Die Drehbuchautoren Carl Mayer und Thea von Harbou etwa, haben vieles, bis in kleinste Einzelheiten, in ihren Drehbüchern vorgegeben. Unterschiede bei den Filmen, an denen sie mitgearbeitet haben (siehe auch Filmographie am Schluss), sind feststellbar: Bei Thea von Harbou gibt es mehr parallele Handlung und damit Parallelmontage, Mayers Filme neigen mehr zur geschlossenen Einheit von Raum, Zeit, Handlung – zum Kammerspiel-Film. Der Kameramann Karl Freund hat sich – damals noch viel umständlicher – die Kamera auf den Bauch geschnallt (die berühmt gewordene «entfesselte» Kamera) und die schwankende Welt des «letzten Mannes» aufgenommen, während Murnau wahrscheinlich ein Leben lang nie durch einen Bildsucher gesehen hat. Die Ausstatter, welche die Dekors entwarfen, bauten und die Filme im



Erst kürzlich wieder aufgefunden: «Der brennende Acker».

(Bild: G. Ullmann)

voraus Einstellung für Einstellung zeichneten, haben mit-gestaltet und mit-geschaffen.

«Ich bin kein Zeichner und kein Techniker, wenn ich es wäre, würde ich euch nicht benötigen», soll Murnau gesagt haben, aber eben auch immer wieder ein aufmunterndes und anspornendes, ein geduldiges und wenn nötig auch hartnäckiges: «Lasst es uns versuchen!» *2) Allein schon von seiner Präsenz soll, wie viele Mitarbeiter bestätigen, ein anregendes, die Kreativität befruchtendes Flair ausgegangen sein.

Wer für was im fertigen Film verantwortlich sein könnte, von welchem der Beteiligten welche Anregung, welcher Impuls ausgegangen ist, lässt sich erörtern, abwägen, diskutieren, aber eigentlich nie definitiv entscheiden. Wenn Murnau nur wusste, was er wollte – und das hat er gewusst –, dann musste sein Einfluss, schon von seiner Position her, doch zum werk-prägenden werden.

Blitzlichter auf Murnaus Werk

Die zweite Hälfte von «*Tabu*» wird eingeleitet mit dem Titel «Verlorenes Paradies», als Gegensatz zum ersten Teil des Films, der paradisiische Zustände auf einer Südseeinsel zeigt. Verletzt wurde ein Tabu, eine Flucht übers Meer zu einer andern Insel liegt dazwischen.

Andere Gegensätze, die bei Murnau wichtig werden: Stadt/Land, Erde/Wasser und vor allen Dingen Licht/Schatten – und um vom einen zum andern zu kommen: Reisen, Abstiege, Türen öffnen sich wie von selbst, Durchgänge sind wichtig.

Der Blinde in «*Gang in die Nacht*», der Unruhe, Veränderung bringt, kommt ohne ersichtlichen Grund im Boot an, vom Wasser her. Die Dame aus der Stadt, welche die Geschichte von «*Sunrise*» überhaupt erst in Gang setzt, sie kommt mit dem Schiff an. Die Verführungsszene, aus der Anstiftung zum Mord wird, findet im Moor – Mischung aus Wasser und Erde – statt. Der Bauer, verlockt durch die Frau aus der Stadt und dem Stadtleben, das sie ihm suggeriert, verliert im doppelten Sinn den festen Boden unter den Füßen.

Es regnet und stürmt vor dem Hotel, der alte Portier ist der Unruhe nicht mehr gewachsen, er ruht sich im Trockenen aus. Ein vorbeikommender Vorgesetzter beobachtet ihn, sein Abstieg zum – «*Letzter Mann*» – Toilettenwärter wird festgeschrieben: Der Regen hört auf, noch einmal geniesst er seine Position; was aber der Film erst noch erzählen wird, steht bereits fest.

«*Sunrise*»: Nacht, das Stadtmädchen nähert sich dem Haus des Bauern, ruft, die Tür geht (wie von unsichtbarer Hand geöffnet) auf, Licht fällt heraus, der Bauer bleibt noch etwas in der Helligkeit stehen: Licht, Dunkel, die offene Tür, der Lichtstrahl – das Spiel des Stadtmädchens ist aus.

Faust wird von einem Mädchen, nach Ausbruch der Pest zu Beginn des Films, gebeten, ihre Mutter zu retten. Er versucht es mit einem eigens gebrauten Trank, aber die Frau stirbt. Faust verlässt das Zimmer, draussen wartet das Mädchen: Faust und Türrahmen gross und dunkel im Bildvordergrund, die Tür öffnet sich, Licht flutet herein, im Bildhintergrund das Mädchen, klein und hell im Licht – von da ab ist Faust in Murnaus gleichnamigem Film innerlich bereit, den Pakt mit dem Teufel zu unterschreiben.

Tartüff steigt zu nächtlicher Stunde die Treppe herab, die Grösse der Halle suggerieren allein die Schatten auf der sichtbaren Wand. Schnitt: vom oberen Stock Sicht auf den Boden des Parterres; nur ein Lichtstrahl, der plötzlich sichtbar wird, zeigt an, dass eine Tür geöffnet wurde; dann wieder dunkel – für Tartüff ist die Falle zugeschnappt.

Kunst kommt durch Weglassen zustande – ein Satz, den Murnau oft wiederholt haben soll. Er hat das Einfache, die Einfachheit auch immer gesucht – in immer wieder neuen Anläufen, auch mit ganz unterschiedlichen Ansätzen. Die reinen Studio-produktionen «*Tartüff*» und «*Faust*», deren aufwendiger Dekor doch meist nur Raum

gestalten soll für die Auftritte der Darsteller, die diesen Raum dann auch oft ganz ausfüllen, bilden aus dieser Sicht keinen Widerspruch zu «*Tabu*», wo die noch vorhandene Ursprünglichkeit der als Darsteller wirkenden Südsee-Bewohner, die Echtheit ihrer Bewegungen, in den Vordergrund rückt.

«Aber beim Kino», so fügt Murnau der Aussage von der Einfachheit der Kunst an, «wäre es richtiger von ‚Maskierung‘ zu reden. Genau so wie Sie (Ausstatter Herlth) und Röhrig Licht suggerieren, indem sie Schatten zeichnen, sollte der Kameramann auch Schatten kreieren. Das ist viel wichtiger, als Licht zu schaffen!» *3) Und in der Tat sind Schatten – ohne Licht ja nicht denkbar: Gegensatz, Durchgang – der Schlüssel zu Friedrich Wilhelm Murnaus Werk.

Weiterführende Literatur zu Murnau

Die alte Dame und Murnau-Kennerin erster Güte, Lotte H. Eisner, hat sieben Jahre (1957–64) an einem Buch über Murnau *1) geschrieben. Um das Buch kommt wohl keiner rum, der sich mit Murnau befasst – und es ist das einzige, welches ich hier anführen will. Lotte H. Eisner hat noch mehrere Filme Murnaus bereits bei ihrer Erstauufführung gesehen und zumindest «*Tabu*» als Kritikerin (1931) im «Film-Kurier» besprochen. Ihre Beschäftigung und Auseinandersetzung mit Murnaus Werk hat nie aufgehört. Sie hat sich nicht nur alle verfügbaren Kopien und Fassungen seiner Filme mehrfach angesehen, sondern auch mit den Leuten gesprochen, die Murnau näher gekannt haben, und seine Mitarbeiter eingehend befragt. (Viele dieser Personen sind inzwischen auch verstorben, was die Bedeutung ihrer Aussagen gegenüber Eisner noch erhöht.) Eigentlich alles, was mir, ausser diesem Buch, noch über Murnau bekannt ist, zitiert sie in ihrem Werk mehr oder minder ausführlich – und sie gibt selbstverständlich auch die Quellen an.

Man müsste ihr Buch gründlicher lesen, als ich es getan habe: Das Buch ist offen gehalten, es stellt mehr Fragen, als es beantwortet – über diese aufgeworfenen und detailliert erörterten Fragen lässt sich aber Murnau näherkommen als durch vor-schnelle Antworten.

Walt Vian

Filmographie

1919	Der Knabe in Blau (5)	}	gelten als verloren
	Satanas (3)		
1920	Der Bucklige und die Tänzerin (1, 3)		
	Der Januskopf (3:, 5, 9)		
	Sehnsucht (5)		
	Abend... Nacht... Morgen...		

6. Filmmarathon: Burt Lancaster

-an. Samstag, 17. März 1979, ab 13.00 Uhr im Zürcher Kunstgewerbemuseum (Ausstellungsstr. 60) rund 10 Stunden Film, Eintritt Fr. 13.– (10.–): *Sechs Filme mit dem Darsteller Burt Lancaster* – und zwar «*Vera Cruz*», 1954, Regie: Robert Aldrich (94 Min.); «*Brute Force*», 1947, Jules Dassin (98 Min.); «*A Child Is Waiting*», 1963, John Cassavetes (102 Min.); «*Conversation Piece*», 1974, Luchino Visconti (124 Min.); «*Valdez Is Coming*», 1971, Edwin Sherin (90 Min.); «*The Scalphunters*», 1968, Sydney Pollack (102 Min.). – Wie immer beim Filmmarathon geht es darum, Filme in einem Zusammenhang zu präsentieren. Allgemein wird angenommen, dass die prägende Wirkung eines Darstellers auf einen Film eher klein ist – wie gross, oder allenfalls wie gering, dies im Falle von Burt Lancaster ist, dazu könnte die Veranstaltung, die vom Katholischen Filmkreis Zürich in Zusammenarbeit mit dem Filmpodium der Stadt Zürich durchgeführt wird, einigen Aufschluss geben.

1920°	Der Gang in die Nacht (1, 9)	
1921	Marizza, genannt die Schmuggler-Madonna	gilt als verloren (3, 9)
1921°	Schloss Vogelood (1, 4.; 8)	
1922°	Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (4)	
°	Der brennende Acker (2.; 3.; 4.; 7)	kürzlich wiedergefunden
°	Phantom (2.; 8.)	
1923	Die Austreibung (2, 3, 7.)	gilt als verloren
1923°	Die Finanzen des Grossherzogs (2, 7.; 3.)	
1924°	Der letzte Mann (1, 3, 6)	
1925°	Tartüff (1, 3, 6)	
1926°	Faust (5, 6)	
1927°	Sunrise (A Song of Two Humans) * (1, 7)	
1928	The Four Devils * (1.; 6.)	muss inzwischen auch als verloren gelten
1929	Our Daily Bread (auch: City Girl) *	
1931°	Tabu **	

* in Hollywood produziert

** von Murnau, zusammen mit Flaherty, in der Südsee hergestellt

° im Rahmen der Retro des Filmpodiums zu sehen

Drehbuch: (1) Carl Mayer; (1 :) unter Mitarbeit von C. M., (2) Thea von Harbou

Kamera: (3) Karl Freund, (4) Fritz Arno Wagner, (5) Carl Hoffmann

Dekor: (6) Robert Herlth und Walter Röhrig, (7) Rochus Gliese (8) Hermann Warm, (9) Heinrich Richter

Vollständigkeitshalber: Es gibt noch eine Tonfassung von «Nosferatu», die aber ohne Wissen von Murnau zustande gekommen sein muss, mit zusätzlichen Szenen:

1930 Die zwölfte Stunde – Eine Nacht des Grauens

Quellenhinweise:

*1) «Murnau» von Lotte H. Eisner, Edition Secker & Warburg, London 1973 englische Übersetzung der franz. Originalausgabe (Zitate nach dieser Ausgabe, meine Übersetzung).

«F. W. Murnau», Edition Le Terrain Vague, Paris 1964 (Französische Original-Ausgabe).

Es soll auch eine, von der Autorin besorgte deutsche Übersetzung geben: «Murnau – Der Klassiker des deutschen Films», Friedrich Verlag, Velber/Hannover 1967.

*2) zitiert nach *1), Seite 88

*3) ebenda Seite 62

Locarno mit neuen Strukturen

mg. Das Filmfestival von Locarno hat aufgrund der Ausschreibung für die Wahl eines Direktors und nach eingehenden Konsultationen mit interessierten Filmkreisen in der Schweiz neue Strukturen erarbeitet, denen die Statuten des Festivals angepasst werden sollen. Die nächste Generalversammlung des Festivals wird ein Exekutivkomitee von zehn Mitgliedern zu wählen haben, wovon vier Mitglieder dem lokalen Organisationsausschuss und vier Mitglieder dem künstlerischen Ausschuss angehören. Das Exekutivkomitee wird ergänzt durch den jetzigen Präsidenten der Veranstaltung, Luciano Giudici, und einem Berater in der Person von Peter-Christian Fueter aus Zürich. Der designierte Direktor, Jean-Pierre Brossard, hat als Aufgabe, das Festival in enger Zusammenarbeit mit diesen beiden Ausschüssen durchzuführen. Der künstlerische Ausschuss setzt sich zusammen aus: This Brunner, Zürich, Bernhard Giger, Bern, Jean-Pierre Grey, Genf, Georg Janett, Zürich, Federico Jolli, Lugano, Patricia Moraz, Lausanne/Paris, Therese Scherer, Bern, David Streiff, Zürich. Diesem ist die Aufgabe überbunden, für das zukünftige Festival ein neues Konzept zu erarbeiten, das allerdings 1979 erst teilweise verwirklicht werden kann.