

Farbe – Kombinatorik – Meisterwerk

Fliegende Feuerköpfe

Zur Uraufführung von Fritz Langs *Der müde Tod* als Berlinale Classic und Erstsending auf ARTE

Am Freitagabend fand im Friedrichstadtpalast die Uraufführung der restaurierten Fassung von *Der müde Tod* (1921) mit der neuen Live-Stummfilmmusik von Cornelius Schwehr statt. Es galt ein **Meisterwerk** des Kinos zu entdecken, das schon wegen seines schwierigen, an die Vergangenheit erinnernden Titels weitaus weniger bekannt ist als die geheimnisvolle Zukunftsvision von *Metropolis* (1927). Auch die Anknüpfung an den mittelalterlichen Mythos vom Tod, der es müde geworden ist, die Leben der Menschen zu beenden und dadurch viel Leid in die Welt zu bringen, reißt nicht gerade vom Hocker. Dabei liegt *Der müde Tod* ganz aktuell im Trend der Mittelalter-Fantasie-Filme wie beispielsweise der seit 2011 laufenden Serie *The Game of Thrones*.



Mehr als die seriöse, bildungsbetonte **Rahmung** der Erzählung als „Ein deutsches Volkslied in sechs Versen“ changiert Fritz Langs Film zwischen einer bisweilen abenteuerlichen Kombinatorik aus historistischer Mittelalter-Romantik, Trauma-Verarbeitung des Massensterbens im Ersten Weltkrieg und Geisterbeschwörung als Filmkunstwerk. Was durch reine Schwarz-Weiß-Kopien und kammermusikalische Stummfilmmusik für Fernsehproduktionen fast fünfundneunzig Jahre unsichtbar blieb, wurde am Freitagabend nach der Rekonstruktion durch Rudolf Pfenninger und Anke Wilkening auf der großen Leinwand über der größten Theaterbühne der Welt mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter der Leitung von Frank Strobel plötzlich wieder oder sogar erstmals sichtbar. *Der müde Tod* braucht die ganz große Leinwand, um seine Faszination zu entfalten.



© Bertelsmann

Was das Uraufführungspublikum und die **Filmkritiker** 1921 sahen, wurde durchaus widersprüchlich formuliert. Denn es fiel ihnen nicht leicht, zu formulieren, was sie gesehen hatten. F. Podehl war ausgerechnet in der Fachzeitschrift *Der Film* nicht begeistert von dem „Märchen für Erwachsene“, Hans Wollenberg dagegen feierte den Film in seiner ersten Ausgabe als Redakteur in der *Lichtbild-Bühne* als eine neue Kunst, wie bereits am [11. Dezember 2015 besprochen](#) wurde.^[1] Die Erwartungen an ein „deutsches Volkslied“ wurden nicht erfüllt. Oder doch? War es denn nur eine Liebesgeschichte? Die jungen

Stummfilmstars Lil Dagover als Biedermeier-Mädchen und Walter Janssen als ihr Bräutigam werden als „Liebespaar“ angekündigt, das von Bernhard Goetzke als Tod getrennt wird, um schließlich doch über ihn zu siegen?



© Bertelsmann

Der **Ort** und die Zeit der Erzählung bleiben mit „Irgendwo und Irgendwann“ im Vorspann denkbar unbestimmt. Die Sequenzen springen zeitlich zwischen Biedermeier, Mittelalter, Renaissance und Zeitlosigkeit hin und her. Ort und Zeit werden für die Filmkritiker auf auch verstörende Weise einzig und allein durch den Film und seine Projektionen auf der Leinwand generiert. Szene folgt auf Szene ohne bestimmte Zeit und Ort. Wer aber erzählt dann? Wolfgang Fischer lobte in *Neue Zeit Charlottenburg* gerade den „Autor und ... Regisseur“ [2], während Hans Wollenberg die Begriffe von Dichter und Autor, „Lehnworte aus anderen Künsten“, als unpassend für diesen Film ablehnte. Die Filmkritik im *Abendblatt* vom 7. Oktober 1921 unterschied sich deutlich von Wollenberg und Podelh. Was bei Podelh auch entwertend zum „Märchen für Erwachsene“ erklärt wurde, hieß nun wieder „echte, beseelte Kunst“.

Man sucht nicht durch ein Riesenaufgebot von Menschen und Materie die Sinne des Zuschauers zu betäuben, sondern gibt echte, beseelte Kunst. Einzelne Bilder überraschen durch malerische Schönheit, die das Wesen des deutschen Volksliedes in seiner schlichten Innigkeit erfassen.ii[3]



© Bertelsmann

Die journalistische Textgattung der **Filmkritik** versuchte mühevoll durch Nacherzählung den Film entweder als Volkslied nach dem Untertitel, als Märchen oder Liebesgeschichte einzuordnen. Die Kombinatorik der Bilder und Texte, Farben und Musik generierte nach Erich Effler in der Fachzeitschrift *Film und Presse* eine „neue, interessante Filmstilart“, um sie dann doch wieder dem literarischen Genre der „breit angelegte(n) Ballade“ zuzuschlagen. „Halb Märchen, Traum - halb Wirklichkeit, was da sorgsam ausgearbeitet wurde.“^[4] Auf bedenkenswerte Weise wird in den zeitgenössischen Kritiken deutlich, dass *Der müde Tod* als Film etwas Neuartiges praktizierte und bot, dem mit Nacherzählungen nicht so leicht beizukommen war und ist. Behauptete der Film doch im Vorspann gleichsam dokumentarisch „echte() ... Kunstgegenstände und Kostüme“ als Wirklichkeitsreferenten zu zeigen.

Die echten orientalischen und chinesischen Kunstgegenstände und Kostüme stammen aus dem Museum Heinrich Umlauff, Hamburg.



Foto: Der müde Tod. (Restaurierte Fassung) ©Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden)

Das „Museum Heinrich Umlauff“ situiert sich exakt an einer Schnittstelle von **Museum**, Schaustellergewerbe, Kunsthandel, Menschen- und Tierschau als Ethnologie. Allgemeiner formuliert: von Zeigen und Wissen. Für Fritz Lang betätigte sich der Hamburger Kaufmannssohn Heinrich Umlauff sich als Filmausstatter in *Der müde Tod* und *Die Nibelungen* (1924). Sein Großvater Carl Hagenbeck war durch Tier- und Menschenschauen berühmt und erfolgreich geworden, so dass er 1907 den heute noch existierenden Zoo in Hamburg eröffnet hatte. Sein Vater hatte 1869 in Hamburg eine Handlung mit Naturalien und eine Muschelwarenfabrik aufgebaut. Auf diese Weise überschneiden sich bereits bei Carl Hagenbecks Menschenschauen und Johann Umfauffs „Ethnographische(m) Diorama“, das er 1892 gezeigt hatte, Praktiken der musealen Ausstellung und einem Wissen von fernen „(Kultur)Landschaften“ als Diorama oder Panoptikum.ⁱⁱⁱ[5] Die Landschaftsarchitektur der Tiergehege in Hagenbecks Tierpark fasziniert nach wie vor die Besucher.



Foto: Der müde Tod. (Restaurierte Fassung) ©Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden)

In *Der müde Tod* spielen eine Krähe, ein Elefant und ein Löwe sowie Kostüme und Kunstgegenstände eine Rolle, worauf zurückzukommen sein wird. Durch die ausdrückliche Nennung des Museums als seriöser **Herkunftsort** der Ausstattung, transportieren die Bilder des Films einen Wissenschaftsanspruch, der ganz ähnlich wie die Inszenierungen der Menschenschauen Faszination und Schrecken auslöst. 1903 waren die Museen als „Volksbildungsstätten“ auf einer Konferenz diskutiert worden, an der auch die Hamburger Firma Umlauff mit einem Verkaufsstand teilgenommen hatte.[6] Insofern war der spätere Filmausstatter Heinrich Umlauff durchaus vertraut mit der Verknüpfung von Bild und Wissen bzw. Wissenpraktiken. Liselotte Hermes da Fonseca hat dies in einer Lektüre von Carl Hagenbecks autobiographischer Erzählung *Von Tieren und Menschen* von 1908 auf folgende Weise formuliert:

Es geht darum, wie er sagt, ein Bild aus zum Beispiel dem Sudan vorzuführen. Ein Bild, das lehre, wie die Anderen seien, und es wurden dazu auch allerlei ethnografische Materialien mitgebracht, die vom Hamburger Händler Umlauff vertrieben wurden und so gesamte Sammlungen gefüllt haben. Er wird sich die Verbindung zur Wissenschaft herstellen.iv[7]



In den Filmkritiken wird der Aspekt der ethnologischen **Wissenschaft** nicht erwähnt. Zweifellos ist allerdings einiges Wissen im Spiel, wenn Erich Effler „die Arbeit der Architekten Hermann Warm, Robert Herlth und Walter Röhrig, die das Charakteristische des Milieus scharf zu umgrenzen wußten“, lobt.^{v[8]} Doch was macht Fritz Lang mit diesen Wirklichkeitsversprechen der „Milieus“? Die Schlüsseinstellung ist jene hohe, unüberwindbare Mauer, die ein Wanderer auf einem Stück Land gleich neben dem Friedhof errichtet hat und die den Honoratioren einer namenlosen Stadt Rätsel aufgibt. Der seltsame Wanderer, der in der Eröffnungssequenz als Tod per Überblendung aufgetreten war, hat eine weit höhere Mauer errichtet, als die des Friedhofs. Es ist das Bild der Mauer, das zu allererst den Wunsch weckt, wissen zu wollen, was hinter ihr steckt. Da die Mauer die Sicht versperrt, gehört sie zu jener filmischen Bildinvention der Wünsche, die bildtechnisch und narrativ das Kino in Bewegung setzt.



Foto: Der müde Tod. (Restaurierte Fassung) ©Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden)

Fritz Langs **Bildeinstellung** von der Mauer sagt: Ich zeige Euch eine Mauer, hinter der nicht Nichts ist. – Und bevor man anfängt zu erzählen, dass der Tod vor der Mauer als Wächter wie Herrscher steht und die Neugier ebenso wie die Angst des biedermeierlichen Personals vor dem Wissen betrachtet, muss man hier bedenken, dass es auch ein Bild vom Kino ist. Inszeniert wird nicht nur eine Erzählung vom Tod, vielmehr noch wird vom Kino, das sich aus der Schaulust speist, erzählt. Von der Mauer als ein Nicht-Bild im Lichtbild schreibt kein Filmkritiker. Dabei ist es gerade dieses Nicht-Bild, das aus der Psychoanalyse und Traumdeutung – *Die Traumdeutung* (1900) – Sigmund Freuds hinüberwinkt. Geht es doch in der Psychoanalyse darum, das erzählt werden muss, was nicht gesehen bzw. gewusst wird, weil es sozusagen ins Unbewusste abgedrängt wird.



Sigmund Freud macht die **Traumdeutung** zu einem Wahrheitsapparat des Ichs, der immer schon mit Wiederholungen und Fälschungen operiert. Das Problem der Filmkritiker bei der Einordnung von *Der müde Tod* hat genau mit der filmischen Vermischung der Liebesgeschichte mit dem Museum mit der Gemäldesammlung mit dem Volkslied mit dem Märchen mit dem Traum, ja mit der ethnologischen Wissenschaft zu tun. Die völlig neue Kunst des Films, wie Hans Wollenberg sie anschreibt, generiert sich als Fälschungsapparat, in dem mit dem „Museum Heinrich Umlauff“ Artefakte als Wissensträger versprochen werden. Weit näher als am Expressionismus situiert sich *Der müde Tod* im Modus seiner Produktion am Surrealismus als Kunst der Fälschung. Es wird kühn „Ein deutsches Volkslied“ versprochen, um eine große, traumartige Maschinerie der Fälschung in Gang zu setzen. Dabei spielen die Readymades der „Kunstgegenstände und Kostüme“ aus dem Museum eine entscheidende Rolle.



Foto: Der müde Tod. (Restaurierte Fassung) ©Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden)

Im Film werden die **Toten** wirklich sichtbar, setzen sich in Bewegung und beginnen zu leben. In *Der müde Tod* rahmt das Sichtbarwerden des Todes durch Überblendung und sein Verschwinden in der letzten Einstellung die Liebesgeschichte. Auf diese Weise wird der Spielfilm nicht einfach eine Geschichte eines Liebespaares, sondern auch eine der Liebe zum Film als Geisteskunst. Die um ihren Geliebten kämpfende Braut sieht Reihen von Toten aus unterschiedlichen Zeiten als Schatten in der Mauer verschwinden. In den Bildinszenierungen lebt nicht zuletzt Johann Wolfgang Goethes kunsttheoretischer Text *Von deutscher Baukunst* von 1773 fort, mit dem er die Gotik zur „deutschen Baukunst“ umschreibt, die sich über den „Vaterländischen Stil“ um 1800 bis in den großen gotischen Spitzbogen fortschreibt, der sich als Tor in der Mauer öffnet.^{vi[9]} Es ist nicht zuletzt ein nationalistisches, kunsthistorisches Wissen vom Deutschen, das als Tor im Film und zu ihm geöffnet wird. Die Halle der brennenden Kerzenlichter als Lebenslichter kippt dann schon wieder in eine andere zeitlose Zeit, die Ewigkeit endloser Wiederholungen.

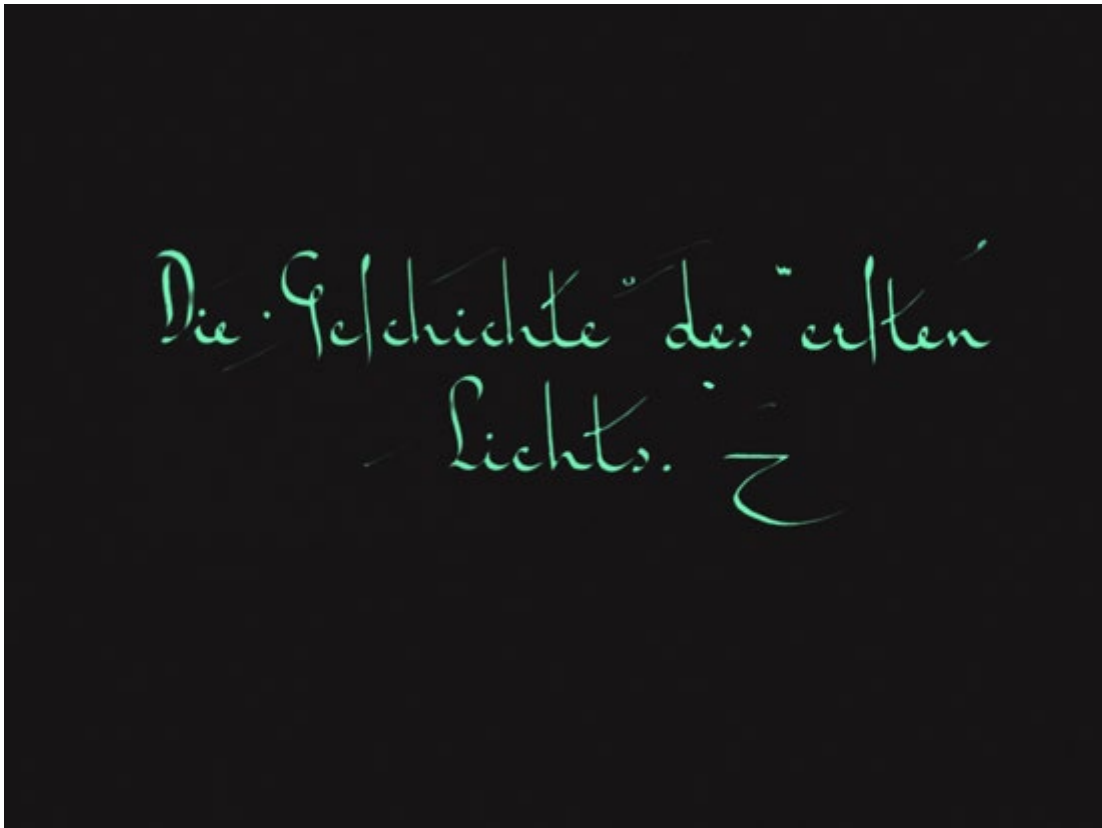


Foto: Der müde Tod. (Restaurierte Fassung) ©Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden)

Der gotische Spitzbogen als filmisches Tor in der Mauer funktioniert als Zugang zum Wissen vom Tod und zugleich als erkennbare, traumartige **Fälschung**, weil es weder ein vergleichbares Tor noch auch nur ein Fenster gäbe. Insofern als sich das der Gotik nachgebaute Tor 1921 mit einem Wissen der „Volksbildung“ kurzschließen lässt, obwohl der Diskurs der Kunstgeschichte Goethes Fälschung bereits revidiert hatte, wird das Tor zur hellen Treppe in die Höhe ebenso als Zugang zum Wissen wie als Verbergung des Traumas der Weltkriegstoten durch Kämpfe und Hunger lesbar. Fritz Lang kombiniert unterschiedliche Wissensformationen in Bildern mit technischen Mitteln auf ebenso abenteuerlich wie faszinierende Weise. Im „Irgendwo und Irgendwann“ lässt sich als „deutsches Volkslied“ kombinieren, was André Breton erst 1924 im *Surrealistischen Manifest* als Verfahren der Kunstproduktion formulieren wird. vii[10]



Foto: Der müde Tod. (Restaurierte Fassung) ©Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden)

Mit der restaurierten Fassung von *Der müde Tod*, die am 15. Februar, also morgen auf [ARTE um 23:55 Uhr](#) gesendet werden wird, tritt das Verfahren der Fälschung durch die **Einfärbung** der Sequenzen nach dem Farbplan von Anke Wilkening deutlich hervor. Einerseits unterliegt die Einfärbung selbst der technischen Logik des Films, weil Nachtszenen bei der Aufnahme hell beleuchtet werden mussten. Anders gesagt: Szenen in der Nacht und Dunkelheit sind im Film um 1921 immer schon eine Fälschung. Um die Nacht sichtbar zu machen, wurde wahrscheinlich schon im Original und für die Kopien eine blaue Färbung benutzt. Die Färbung macht sichtbar, was als narrative Unterscheidung zwischen Tag und Nacht konzipiert wurde. Andererseits werden Szenen mit Feuer rot eingefärbt, um Kontraste überhaupt und verstärkend zu betonen. So wird die kurze chinesische Zaubersequenz mit den schwebenden oder fliegenden und flackernden Feuerköpfen allererst besonders hervorgehoben. Das brennende Siechenhaus gewinnt an Dramatik und macht es überhaupt erst möglich, dass das stark überbelichtete Feuer gesehen werden kann.



Foto: Der müde Tod. (Restaurierte Fassung) ©Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden)

Wie setzt Fritz Lang nun die „Kunstgegenstände und Kostüme“ aus dem Museum ein? Sie werden insbesondere zum **Zaubern** eingesetzt. Der vermutlich echte, chinesische Seident Teppich fliegt. Die Shishapfeife dampft. Das Tang-Pferd verwandelt sich in ein fliegendes Zauberpferd! Und eine Bodhisattva auf Seerose weint dunkle Tränen wie eine Marienwunderstatue in einer katholischen Wallfahrtskirche, während ein echter Tiger zu ihren Füßen liegt. Eine zum Gefängnis umfunktionierte Pagode wird in einen Sitz auf einem lebenden Elefanten mit dem Liebespaar verzaubert. Eine Schriftrolle wird zur lebenden Papierschlange. Einen Ruyi, Zepter, der als Glücksbringer und Zeremonialzepter in der chinesischen Kultur gebraucht wurde, machen Fritz Lang und seine Ausstatter kurzerhand zum Zauberstab. Schnitt, Doppelbelichtung, Wechsel extrem unterschiedliche Kameraeinstellungen etc. generieren die Erzählung in einer abenteuerlichen Kombinatorik. Zaubern und erzählen heißt bei Fritz Lang: Kombinieren, was bisher nicht zusammengebracht und -gedacht wurde.



Das exzellente Rundfunk-Sinfonieorchester unter der Leitung von Frank Strobel übertrifft vermutlich jede Aufführung des Originals mit einem der großen **Stummfilmorchester** der 20er Jahre in Berlin. Denn Cornelius Schwehrs Komposition macht sekundengenau jeden dramatischen Schnitt im Film hörbar. Frank Strobel dirigiert nicht nur mit der Partitur auf dem Pult, sondern über der Partitur ist ein Bildschirm angebracht, der die Live-Synchronisation von Bild und Musik ermöglicht. Was letztlich für die Kombinatorik der Sequenzen, Orte und Zeiten im Film gilt, wird geradezu farbenprächtig in der Musik hörbar. Die Schnitte und Kontraste zwischen Biedermeier, Renaissance, Arabien mit sich drehenden Derwischen des Sufismus in Originalkostümen, der Renaissance-Palast mit „echtem Mohr“, Palast des Himmlischen Friedens in der Verbotenen Stadt im märkischen Sand, Choral und Parlando klingen in der Musik an. Kaum 2 Jahre nach dem Debakel des Friedens von Versailles wird *Der müde Tod* zur Machbarkeitsphantasie einer ehemaligen Weltmacht mit Originalen im Film aus dem „Weltmuseum“ von Heinrich Umlauff in Hamburg.

Torsten Flüh

Der müde Tod

ARTE

15. Februar 2016, 23:55 Uhr

100min.

DVD

Universum Film

Veröffentlichung 11. März 2016

Bewertung: 5.0 von 1 Benutzern

- Currently 5.0/5 Stars.
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags : [Fritz Lang](#) . [Der müde Tod](#) . [Berlinale 2016](#) . [Friedrichstadtpalast](#) . [Bertelsmann](#) . [ARTE](#) . [Cornelius Schwehr](#) . [Stummfilm](#) . [Stummfilmmusik](#) . [Rahmung](#) . [Meisterwerk](#) . [Filmkritik](#) . [Ort](#) . [Filmkritik](#) . [Heinrich Umlauff](#) . [Museum](#) . [Carl Hagenbeck](#) . [Kunstgegenstand](#) . [Artefakt](#) . [Deutsch](#) . [Gotik](#) . [Wissenschaft](#) . [Bildeinstellung](#) . [Traumdeutung](#) . [Volkslied](#) . [Märchen](#) . [Fälschung](#) . [Kombinatorik](#) . [Tote](#) . [Einfärbung](#) . [Farbplan](#) . [Zauber](#) . [Readymade](#) . [Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin](#) . [Frank Strobel](#) . [Weltmuseum](#)

i[1] Torsten Flüh: Geisteskunst. Zur neuen Stummfilm-Musik für die Rekonstruktion von Fritz Langs Der müde Tod. [NIGHT OUT @ BERLIN 11. Dezember 2015 21:08](#).

ii[2] Zitiert nach: Zeitgenössische Pressestimmen. In: Bertelsmann SE & Co. KGaA: Fritz Lang: Der müde Tod. Gütersloh: Bertelsmann, 2016, S. 20.

ii[3] Ebd.

iii[4] Ebd. S.25.

iii[5] Jan-Erik Steinkrüger: Thematisierte Welten: Über Darstellungspraxen in Zoologischen Gärten und Vergnügungsparks. Bielefeld: transkript Verlag, 2013, S. 191-195.

iv[6] Ebd. S. 195.

iv[7] Lieselotte Hermes da Fonseca: Der Hamburger Zoo von Carl Hagenbeck. Über Menschen und Tiere schreiben – und lesen. In: Heike Brandstädter und Torsten Flüh: Hamburger Textgänge. Hamburg: edition fliehkraft, 2001, S. 96.

v[8] Zeitgenössische ... [wie Anm. 2] S. 21.

vi[9] Dazu auch: Torsten Flüh: Abseits gelegen. Mittelalter-Konjunktur und -Projektionen. [NIGHT OUT @ BERLIN 1. August 2013 21:04.](#)

vii[10] Torsten Flüh: Die Wiederkehr des Manifests als Fake. Zur grandiosen Filminstallation Manifesto mit Cate Blanchett von Julian Rosefeldt im Hamburger Bahnhof. [NIGHT OUT @ BERLIN 10. Februar 2016 22:22.](#)