

ZEITDOKUMENTE IN BILD UND TON – *M* (1931) & *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (1933)

Für Fritz Lang war das Kino die genuine Kunstform eines ganzen Jahrhunderts. Und er hat nie einen Zweifel daran gelassen, dass er dieses als visuelle Kunstform verstanden hat. Als er 1931 mit *M* seinen ersten Tonfilm drehte, ließ er dann auch keine Zeit verstreichen und machte mit einem Artikel im BERLINER FILM-KURIER vom 5. Januar 1931 deutlich, dass der Ton nicht naturalistisch verstanden, zur Steigerung des Realitätseindrucks verwendet werden sollte.

Rückblickend, im Sommer 1967 in der Zeitschrift SIGHT & SOUND, bekräftigte er noch einmal seine Haltung zum Auditiven im Kino: „Unsere Zivilisation bewegt sich weg vom Visuellen, hin zum Auditiven. Das Visuelle ist der einzige Sinn, der uns Distanziertheit, Objektivität und Rationalität garantiert. Alle anderen Sinne sind irrational, diskontinuierlich und unzusammenhängend, insbesondere der Ton.“ Bevor wir jedoch darauf eingehen können, was wir in seinen Filmen hören, müssen wir zunächst beschreiben, was wir in ihnen sehen. Denn der Einsatz des Auditiven bei Lang orientiert sich an dessen Vorstellung des Visuellen im Kino.

MEDIEN, INDIZIEN, FOTOGRAMME – DAS DOKUMENTARISCHE KINO FRITZ LANGS

Langs Einsatz des Tons ist von Beginn an so innovativ, dass dieser das Kino hiernach maßgeblich mitgeprägt hat. Ab *M*, so Cornelius Schnauber, gelang es Lang „das neue Mittel Ton und den gesprochenen Dialog so meisterhaft zu integrieren, dass dieser Film, wie es mir erst kürzlich Fred Zinnemann in einem Gespräch versichert hat, vieles der späteren, auch amerikanischen Tonfilme antizipierte und diese entscheidend beeinflusste“ (FRITZ LANG IN HOLLYWOOD, 1986). Zehn Jahre vor Schnauber hatte Frieda Grafe (FÜR FRITZ LANG – EIN PLATZ, KEIN DENKMAL, 1976) zudem den dokumentarischen Charakter von Langs Filmen erstmals präzise erfasst. Sein Kino im Allgemeinen und jeder seiner Filme im Besonderen entwickeln einen einmaligen Sog, der den Zuschauer in das Geschehen hineinzieht, denn, so Grafe, „in allen Filmen Langs wird in irgendeiner Weise die Disposition im Kino, die des Zuschauers vor der Leinwand gespiegelt, gedoppelt ... In seinen deutschen Tonfilmen und in den amerikanischen Filmen durch den reproduzierten Einsatz der Massenmedien.“

Werden wir auch in das Geschehen sogartig hineingezogen, so erleben wir dieses also immer nur medial vermittelt. Von *M* bis *JENSEITS ALLEN ZWEIFELS* (*Beyond A Reasonable Doubt* – 1956), Langs

letztem amerikanischen Film, erzählt uns Lang keine naturalistischen Geschichten, er präsentiert uns Zeitdokumente in Bild und Ton, die Hinweise darauf geben könnten, was gerade geschieht, bereits geschehen ist, oder noch geschehen könnte: Steckbriefe, Zeitungsmeldungen, Briefe, Polizeiakten, Plakate, Tonbandaufzeichnungen, Melodien, Geräusche, Litfaßsäulen, Radiound Fernsehsendungen, Fotografien, Manuskripte, Kassiber, Tafel- und Wandbeschriftungen (mit Botschaften, Tabellen, mathematischen Berechnungen, physikalischen Formeln), usw. Was wir bei Lang sehen und hören, so noch einmal Frieda Grafe, sind „Ereignisse flachgelegt zu Schrift, aber die Schrift so dick, dass sie das Auge trifft wie ein Bild. Lang setzt seine Filme zusammen wie ein Indizienbeweis, der ein Geschehen rekonstruiert.“ Jeder Film wie das gesamte Kino sind bei Lang solch ein Netz von Indizien, die auf Wahrscheinlichkeiten verweisen. Der Zuschauer wird bei ihm zum Ermittler, sich immer die Fragen stellend: Was geschieht eigentlich? Was ist bereits geschehen? Was ist hier objektiv? Selbst die Dinge in ihrer Materialität, die uns Lang zeigt oder zu hören gibt, sind nur Abbildungen oder Aufzeichnungen des Wirklichen, sie verweisen lediglich auf etwas Reales: „Der Immobilismus, das Statische der langschen Bildkonstruktionen enthält einen Gestus, der auf das Fotogramm verweist, das hinter jedem Bild steht“, so Grafe. Fotogramme, die es bereits seit Anfang des 19. Jahrhunderts gibt, entstehen durch Belichtung von lichtempfindlichen Materialien im direkten Kontakt mit Gegenständen. Ein Röntgenbild etwa ist ein Fotogramm, es soll dem Mediziner Indizien über das materielle Geschehen im Körper geben.

Robert Zion: ZEITDOKUMENTE IN BILD UND TON – *M* (1931) & *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (1933),
in: 35 Millimeter – Das Retro-Filmmagazin, Nr. 42, Juni 2021, Seite 9:

Dasselbe gilt für das Auditive bei Lang. In *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (1933) etwa ist die Stimme Mabuses entweder nur in seinen Niederschriften oder in Tonbandaufzeichnungen materiell anwesend, oder aber flüsternd in den Wahnfantasien der von ihm Besessenen, in diesen Fantasien verlieren dann selbst die Gegenstände ihre Materialität, werden durchsichtig, wie aus Glas.

M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (1931)

„Warte, warte noch ein Weilchen...“ Es ist der berühmte Gassenhauer aus jener Zeit aus dem Lied über den Serienmörder Fritz Haarmann, den wir zuallererst als Kinderstimme hören. Erst dann beginnen wir etwas zu sehen. Fritz Lang hatte vor dem Dreh seines ersten Tonfilms sogar Selbstversuche unternommen, um zu erfahren, wie wir für gewöhnlich Töne wahrnehmen. Norbert Grob: „Saß er zum Beispiel ,allein in einem Straßencafé‘, wurde ihm klar, dass er ,natürlich das Geräusch der Straße‘ hört. Was aber, wenn er ein intensives Gespräch mit einer Frau oder einem Freund führte oder in einer Zeitung oder einem Roman vertieft war? Dann, so seine Schlussfolgerung, registriert sein ,Gehirn‘ oder seine ,Gehörorgane dieses Geräusch nicht mehr‘: Seine Konsequenz daraus: den ,Ton als dramaturgisches Element‘ nutzen“ (FRITZ LANG: *ICH BIN EIN AUGENMENSCH* – DIE BIOGRAPHIE, 2014). *M* ist daher auch streckenweise stumm, Lang montiert den Ton so, wie er für gewöhnlich Bilder und Bildfolgen montiert, wie jenes von

Frieda Grafe benannte Geflecht von „Indizienbeweisen, das ein Geschehen rekonstruiert“. Eigentlich ist *M* sogar eine sich doppelt überlagernde Montage, die das Visuelle und das Auditive ineinander verwebt (statt, dass der Ton das Bild lediglich illustriert), etwa wenn er „einen Satz vom Schluß einer Szene auf den Anfang der nächsten überlappen“ lässt, wie Lang es selbst beschrieb. Wir sehen den Kindesmörder (Peter Lorre) nicht jedes Mal, wenn ihn der Mordtrieb überwältigt, doch wir hören immer die Melodie „In der Halle des Bergkönigs“ aus Edvard Griegs „Peer Gynt-Suite No. 1“, die er dabei pfeift.

Die Treibjagd nach diesem selbst so getriebenen Wesen erfolgt gleichermaßen durch die Polizei um Kommissar Lohmann (Otto Wernicke) und die Unterwelt um Schränker (Gustaf Gründgens). Lang montiert dabei in einer Schlüsselsequenz die Sitzungen der Häscher parallel, lässt den Sprecher der einen Versammlung noch sprechen, während er bereits das Bild der anderen zeigt. Langs Einsatz des Tons „als dramaturgisches Element“ in *M* vermeidet einen auditiven Naturalismus, der Ton wirkt dadurch nicht selten isoliert, wird zum Klang, allerdings zu einem Klang, der uns, wie die dokumentarischen Bilder von Steckbriefen oder Schlagzeilen, jedes Mal Hinweise im Indiziengeflecht gibt, Bedeutung vermittelt. Solch einen Einsatz des Tons kopierten ambitioniertere Hollywood- Regisseure zuhauf, Fred Zinnemanns Bemerkung über den Einfluss von *M* auf diese Regisseure war keineswegs übertrieben. So findet sich das Autohupen von Langs nächtlichem Berlin in Nicholas Rays Urban Crime Thriller *ON DANGEROUS GROUND* (1952) ebenso isoliert und dadurch bedeutungsaufgeladen wieder, wie das einsame Schlagen einer Totenglocke

Robert Zion: ZEITDOKUMENTE IN BILD UND TON – <i>M</i> (1931) & <i>DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE</i> (1933), in: 35 Millimeter – Das Retro-Filmmagazin, Nr. 42, Juni 2021, Seite 10:

in Raoul Walshs *VOGELFREI* (*Colorado Territory* – 1949) oder die Hammerschläge der Errichtung eines Galgenbaums in Henry Kings *BRAVADOS* (*The Bravados* – 1958). Nur drei Beispiele von vielen, aber nicht zufällig finden sich diese Reverenzen auf die Verwendung des Tons in *M* vor allem in Schlüsselwerken des Film Noirs oder des Noir Western, denn auch in ihnen herrscht „eine Atmosphäre der Angst, Unruhe, Unsicherheit, Hysterie“, wie Lang einmal selbst (in einem Brief von 1972) das Deutschland beschrieb, dass er mit *M*, wenn auch unbewusst, dokumentiert hatte.

***DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (1933)**

Die ersten Worte von *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* („Feuerzauber, mein lieber, Feuerzauber!“) hören wir – wie in *M* – bevor wir den Sprechenden, Kommissar Lohmann (Otto Wernicke), überhaupt sehen. Zuvor war der Film noch stumm, obwohl wir für sechs Minuten die stampfende Höllemaschine einer Fabrik hörten, derart laut – und sehr subtil mit Filmmusik zu einer Art frühen Industrial-Sound akzentuiert –, dass sich der Klang materialisiert und visualisiert, indem er die Gegenstände

buchstäblich zum Vibrieren bringt. Dann der Lärm eines rollenden Benzinfasses, eine krachende Explosion. Auch in diesem Film verweigert sich Lang noch in weiten Teilen einer naturalistischen auditiven Abbildung des Geschehens. Was wir sehen und hören, spiegelt keine (im Film ohnehin nur simulierte) Realität wider, sondern ist erneut jenes Geflecht aus Indizien: Der Superverbrecher Dr. Mabuse (Rudolf Klein-Rogge) sitzt in einer Nervenheilanstalt und schreibt dort wahnhaft seine Anweisungen an eine Verbrecherorganisation nieder, „eine auf unanfechtbare Logik aufgebaute Anleitung zur Ausübung von Verbrechen“, die er über Kassiber, Telefonate oder einen Lautsprecher weitergibt. Obwohl Mabuse irgendwann stirbt, lebt sein Plan, „Angst und Schrecken“ um ihrer selbst willen zu verbreiten, um eine „Herrschaft des Verbrechens“ zu errichten, in seinen schriftlichen und auditiven Aufzeichnungen oder aber im Wahn seines Psychiaters Prof. Dr. Baum (Oscar Beregi Sr.) fort.

Ein in einer Anstalt einsitzender Verbrecher, der dezidierte Anleitungen zum definitiven Verbrechen zu Papier bringt und damit die Herrschaft anstrebt? Joseph Goebbels verbot den Film unmittelbar, nachdem er ihn gesehen hatte. Dass von der Drehbuchautorin (und späteren Nationalsozialistin) Thea von Harbou tatsächlich Parallelen zu Hitlers Festungshaft und seiner dortigen Niederschrift von „Mein Kampf“ intendiert waren, ist unwahrscheinlich. Dennoch muss Langs genuiner Zugang zum Kino als Ausbreitung eines Netzes von Indizien, die auf Wahrscheinlichkeiten verweisen, Goebbels geradezu schockiert haben. Der Propagandaminister war sich sehr bewusst, dass die Macht Hitlers und der Nationalsozialisten vor allem auf medialer Vermittlung beruhte, und dieses filmische Dokument (und Röntgenbild) über das Geschehen im (Volks-)Körper Deutschlands deckte die Wahnhaftigkeit und die Mechanismen der „Bewegung“ nur allzu deutlich auf. Das dokumentarische Kino Langs hatte mit *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* genug Indizien für das Wahrscheinliche dieser „Bewegung“ zusammengetragen: „Feuerzauber, mein lieber, Feuerzauber!“ Goebbels hatte ein Gespür dafür, dass der eigentliche Feind der Nationalsozialisten in den Massenmedien zu verorten war, auf dem eigenen Spielfeld gewissermaßen, vor allem im Kino. Darum auch hielt er nicht nur den Humanismus von Jean Renoirs *DIE GROSSE ILLUSION* (*La grande illusion* – 1937) für den „filmischen Hauptfeind“ (siehe meinen Artikel über Renoirs Film in #29 der 35 Millimeter), sondern ebenso den Dokumentarismus von Langs ersten beiden Tonfilmen. Denn wohin *M* und *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* hätten führen können, wenn Goebbels sie nicht verboten hätte, auch dies zeigt Lang in letzterem, genauer, er lässt es uns hören: Der Film endet bevor der „Feuerzauber“ vollständig eingetreten ist, und wir sehen auf der schwarzen Leinwand bereits die Einblendung „Ende“, hören aber noch ein Geräusch – es ist die zufallende Tür einer Zelle in einer Irrenanstalt, die einen Wahnsinnigen ein für alle Mal einschließt. Lang hatte die Höllenmaschine vom Anfang zum Verstummen gebracht.

Robert Zion