Robert Zion: DAS WANDERNDE BILD (Fritz Lang, 1920),
in: 35 Millimeter – Das Retro-Filmmagazin, Sonderausgabe #8: MELODRAM – Essential, Februar 2023, Seite 7:

DAS WANDERNDE BILD (Fritz Lang, 1920)

***DAS WANDERNDE BILD*, Fritz Langs fünfte Regiearbeit, sein einziger Film für den Filmmogul Joe May sowie seine erste Zusammenarbeit mit Thea von Harbou, „erfuhr", so Michael Töteberg, „bei der Premiere zu Weihnachten 1920 in der Fachpresse ein gemischtes Echo, spürte man doch, dass hier unterschiedliche, teilweise widerstreitende Kräfte am Werk waren. Nachdem die Prämisse ... gesetzt ist, wird der Konflikt nicht psychologisch vertieft und weiterentwickelt, sondern als oberflächliches Melodrama durch spektakuläre Szenen vorangetrieben" (in FILMPIONIER UND MOGUL: DAS IMPERIUM DES JOE MAY, hrsg. v. Bock/Distelmeyer/Schöning – 2019). Tatsächlich ist der – vor allem in seinem Spätwerk – scharfsinnige Gesellschaftsanalytiker Lang nicht gerade für das Melodramatische bekannt, und dies, obwohl er mit *VOR DEM NEUEN TAG* (*Clash by Night* – 1952) und vor allem mit *LEBENSGIER* (*Human Desire* – 1954), einer Bearbeitungen eines Films Jean Renoirs, das „Kino der Gefühle" (Georg Seeßlen) mehr als einmal und dies auch äußerst intensiv streifte.**

DAS WANDERNDE BILD ist in fünf Akten erzählt: Irmgard Vanderheit (Mia May) flieht vor ihrem Ehemann John Vanderheit (Hans Marr) über die Alpen, begegnet dabei Wil Brand (Rudolf Klein-Rogge), der ihr hilft und sich in sie verlieben wird. In einer Almhütte trifft sie einen Einsiedler (ebenfalls Hans Marr), der sich, nachdem John die Hütte mittels einer von ihm ausgelösten Lawine verschüttet hat, als Georg Vanderheit, der Zwillingsbruder ihres Ehemanns, zu erkennen gibt. Erst im dritten Akt erfahren wir per Rückblende von der Liebe Irmgards und Georgs, davon, dass Georg als Anhänger der „freien Liebe" die Ehe aber abgelehnt und Irmgard stattdessen heimlich ihren Schwager John geheiratet hat.

Das wohl prägendste mythologische Motiv des frühen deutschen Films scheint hier durch, das des Doppelgängers, ebenso wie der Glaube an „Schneewunder", den es seit dem frühen Christentum gibt: Vor dem Standbild einer „Madonna im Schnee" hatte Georg geschworen, erst in die Welt zurückzukehren, wenn dieses zu wandeln beginnt. Als es im fünften Akt zu einer Entscheidung Irmgards zwischen Georg und Wil Brand kommen muss, fleht Georg die Madonna an, ihn von seinem Gelübde zu entbinden. Das „Schneewunder" tritt ein: Ein Gewitter bricht aus und ein Blitz entwurzelt einen Baum, der die Madonna mitreißt. Irmgard und Georg können zusammenkommen ...

Es wird noch 32 Jahre dauern, bis dass Lang sein inszenatorisches Genie in dem bereits erwähnten *VOR DEM NEUEN TAG* auch im Melodramatischen zur Vollendung bringen, die Unmöglichkeit der Erfüllung des Begehrens (und der Liebe) in den abgründigen Beziehungen zwischen Barbara Stanwyck, Robert Ryan und Paul Douglas in einen brillant gefilmten Fluss der Bilder bringen wird. Gleichwohl sind wir hier an einem Anfang: Nun, da dieser Film in einer digitalen Restaurierung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung und in Zusammenarbeit mit 35 Millimeter erstmalig auch in Deutschland als Blu-ray vorliegt, wird geredazu augenscheinlich, wie weit Lang – sowie der Kamerapionier Guido Seeber – bereits 1920 in der Inszenierung des filmischen Raums gewesen ist.

Denn es gibt „keinen weiteren Regisseur in der Filmgeschichte, für den Räumlichkeit im Film eine ähnlich herausragende Bedeutung hatte, wie für Fritz Lang, seien es die Geometrien der Räume und Massen in *METROPOLIS* (1927), die seine Protagonisten ein- und ausschließenden Raumstrukturen in *GEHETZT* (*You Only Live Once* – 1937) oder noch die den gesamten Film dominierenden Schienenfluchten auf der Blickachse in *LEBENSGIER*. Bereits in *DAS WANDERNDE BILD* nutzen Lang und Seeber auffallend häufig die Erfahrungswerte unseres Wahrnehmungssystems zur räumlichen Wahrnehmung, die als ‚visuelle monokulare Reize' bekannt sind: ... durch Bildschichtung mittels im Vorder-, Mittel- und Hintergrund platzierter Personen oder Objekte wird selbst bei gewöhnlichen Dialogszenen eine erstaunliche Tiefenstaffelung der Bilder erreicht, etwa durch die eingestürzten Balken in der durch eine Lawine verschütteten Hütte ...; Innenaufnahmen zeigen mindestens zwei, oftmals gleich drei Wände in der Raumperspektive oder mehrere in der Tiefe gestaffelte Gewölbe und ... sogar die Decke. Und wenn in der Schlussszene Georg Vanderheit das Restaurant betritt, sehen wir ihn zunächst am hinteren Ende eines Raums, der noch hinter dem im Fokus liegenden Raum liegt, dahinter wiederum ein Panoramafenster, das den Blick nach draußen freigibt. Nicht weniger als sieben hintereinander liegende Bildschichten weist diese Szene auf." (aus meinem Booklettext zu *DAS WANDERNDE BILD*, UCM.ONE/B-Spree Classics – 2023).

Ist dieser Film also tatsächlich nur ein „oberflächliches Melodrama" (Michael Töteberg), versunken gar „in flauem Mystizismus und Religiosität" (ILLUSTRIERTER FILM-KURIER, Nr. 289 – Dez. 1920)? Oder ist er nicht vielmehr bereits das, was das Kino Fritz Langs in seinem Wesen ausmacht, jenes Eingeschlossensein seiner Protagonisten in filmischen Räumen als Eingeschlossensein in der Materialität der Welt, in deren Determiniertheit?

Wie sehr viel später von Lang in *LEBENSGIER* so beeindruckend visualisiert, leben wir wie auf Schienen gesetzt, bestimmt von inneren wie äußeren Zwängen und Zufällen sowie getäuscht von

der „Illusion des freien Willens“ (Sigmund Freud). Und man hat diesen Kern dieses Kinos Langs mehr als einmal den „Kampf des Menschen gegen sein Schicksal“ genannt.

Robert Zion

©2023 by Robert Zion | All rights reserved.