

Fritz Lang

Und wenn sie nicht gestorben sind...

2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/168>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lang, Fritz: Und wenn sie nicht gestorben sind.... In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 12 (2003), Nr. 2, S. 141–148. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/168>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/122_2003/12_2_Fritz_Lang_Und_wenn_sie_nicht_gestorben_sind.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Filmhistorisches Dokument

Fritz Lang

Und wenn sie nicht gestorben sind...*

Über dreißig Jahre habe ich als Drehbuchautor und Regisseur beim Film gearbeitet – ein abwechslungsreiches Leben voller Überraschungen sowohl der angenehmen wie der unangenehmen Art. Und von Anfang an hat man mich wieder und wieder gefragt, wenn auch nicht immer in so präziser Formulierung: «Gibt es eine verbindliche Formel für die Komposition eines Films? Nach welchen Regeln muß die Spannung gesteigert werden? Welche Fabeln eignen sich besonders zur Verfilmung? Wo und wie soll man Dialoge unterbringen?» Alle Fragesteller wollen dasselbe (mich selbst eingeschlossen): ein Patentrezept für den Erfolg. Doch ich konnte und kann darauf nur antworten: «Ich weiß es nicht.»

Durch eine lange Kette von Erfahrungen, Erfolgen wie Fehlschlägen, habe ich einen gewissen Instinkt entwickelt, mit dem ich bisher gut gefahren bin und hoffentlich auch weiterfahren werde. Rezepte und starre Formeln scheinen mir Todfeinde der schöpferischen Kraft zu sein. Sofern man sie überhaupt entwickelt, sind sie – auch in diesem Aufsatz – nur dazu da, immer wieder durchbrochen zu werden. Daher möchte ich mich im Folgenden auf einen einzigen Aspekt beschränken: auf die Frage, ob und wann ein Happy End oder aber ein unglücklicher Ausgang gewählt werden sollte.

Ein mir befreundeter, welterfahrener Filmbesucher gestand mir einmal, er gehe niemals, wenn er es vermeiden könne, in einen Film mit unglücklichem Ende, und er versicherte mir, die Mehrzahl seiner Bekannten halte es genauso. Sein Geständnis bestürzte mich etwas. Ich hatte mir eingebildet, für mich sei die Frage nach dem Ende längst gelöst: mit der Binsenweisheit, daß jeder Film so enden müsse, wie es zu ihm paßt, und daß dieses Ende, wenn es nur plausibel sei, auch akzeptiert würde. Aber diese Regel erweist sich offenbar als unzurei-

* [Anm. d. Red.:] Fritz Langs Aufsatz «Happily Ever After» erschien zuerst in *The Penguin Film Review*, Nr. 5, 1948. Die (nicht gezeichnete) deutsche Übersetzung wurde erstmals in *Der Monat*, Nr. 7, April 1949, veröffentlicht, ein Wiederabdruck findet sich in *Filmstudio. Zeitschrift für Film*, Nr. 44, 1. September 1964, S. 45–49. Allerdings war die deutsche Übersetzung um einige Passagen gekürzt. Der vorliegende Text ist eine durchgesehene und stellenweise ergänzte Fassung.

chend angesichts der Forderung des Publikums nach einer ganz bestimmten Form des Schlusses, ob er nun paßt oder nicht. Als Filmregisseur und Produzent respektiere ich die Zuschauer, die, wie ich glaube, auf der Leinwand wie im Leben immer strengere Maßstäbe anlegen und höhere Ansprüche an die Wahrheit stellen. Aber zu dieser Wertschätzung des Publikums scheint dessen geradezu despotische Forderung nach dem Kitsch, zumindest oberflächlich betrachtet, in genauem Gegensatz zu stehen.

Ich bin immer mißtrauisch gegen die Behauptung, das Publikum sei unfähig; denn sie läßt sich so bequem als Entschuldigung für nachlässige künstlerische Leistungen gebrauchen. Ich weiß, daß Leute, die es wissen müssen, immer wieder festgestellt haben, das Publikum ziehe Filme mit Happy End vor; und es scheint auch zuzutreffen, daß Filme ohne glücklichen Ausgang im allgemeinen weniger einspielen als solche, die uns einreden, die Welt sei in Ordnung. Dennoch bestreite ich den übereilten Schluß, das unreife Publikum mit seiner Forderung nach Kitschfilmen mache die Herstellung wirklich guter Filme unmöglich. Ich habe den Verdacht, daß sich dahinter nur Leute verbergen wollen, die selbst zu unreif sind, um hinter den Forderungen die eigentlichen Bedürfnisse der Zuschauer zu erkennen und ihnen in Inhalt und Form anzubieten, wonach sie verlangen.

Das Happy End hat sich in der Geschichte des Dramas verhältnismäßig spät entwickelt und ist typisch für die westliche Zivilisation. Denn nur in einer Gesellschaft, in der es dem Einzelnen möglich war, eine gewisse Würde zu erlangen und auf ein Happy End in seinem eigenen Leben wenigstens zu hoffen, konnte man die Dramatisierung solcher Möglichkeiten überhaupt genießen. Noch heute bevorzugen die Völker Asiens, vor allem Indiens, die tragischen Stoffe, in denen sie eine Katharsis finden, einen Reinigungsprozeß, eine Befreiung von der allumfassenden Not ihres Lebens.

Das Leben innerhalb der westlichen Zivilisation, besonders in den Vereinigten Staaten, in denen im allgemeinen Lebensmittel auf Wochen oder sogar Monate hinaus gesichert sind, in denen Millionen einfacher Menschen bis zu einem gewissen Grad die Wahl haben, wie und wo sie leben wollen, und ein verhältnismäßig großer Teil der Bevölkerung schimmernde Wunderdinge wie Bädewannen, Automobile und Kühlschränke besitzt, muß einem chinesischen Bauern oder einem indischen Paria als unglaubliches Phantasiegebilde erscheinen. Für den Durchschnittsamerikaner dieses Jahrhunderts, ob er nun in den Staaten geboren oder neu eingewandert ist, sind diese Dinge zwar wunderbar, aber keineswegs phantastisch. Für die Mehrheit der Bevölkerung liegt ein gutes und glückliches Leben durchaus im Bereich des Möglichen. Selbst Westeuropa bot bis zum letzten Krieg große Hoffnungen für den Einzelnen und für

manche die Aussicht auf einen geradezu märchenhaften Lebensabend. In einer Welt größeren materiellen Komforts und erweiterter menschlicher Freiheiten, in der die Bedeutung des Individuums stärkstes Gewicht hat, ist es darum kein Wunder, daß die Menschen immer wieder begeistert die alte Märchenformel lesen und hören: «...und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute.»

Der Erste Weltkrieg veränderte die westliche Welt und stürzte in Europa eine ganze Generation von Intellektuellen in Verzweiflung. Auch in Amerika gingen viele Intellektuelle und Künstler in die Wüste und übertrafen sich in düsteren Unkenrufen. Überall in der Welt machten die Kulturschaffenden – ich gehöre selbst zu dieser Generation – die Tragödie zu ihrem Fetisch und rebellierten gegen die alten, abgegriffenen Lebensformen. Sie wechselten von der naiv-heiteren Problemlosigkeit des neunzehnten Jahrhunderts hinüber in das entgegengesetzte Extrem eines Pessimismus um seiner selbst willen. Doch selbst in Europa, wo ein neues Leben aus den Trümmern des alten aufgebaut wurde, wandte sich das Publikum schließlich gegen diese Verzweiflung (man konnte es an den Kassenberichten ablesen), und mit widerwilligem Murren gaben die Künstler dem «schlechten Geschmack» des Publikums nach, während sie sehnsüchtige Blicke zurück in die dunkle Höhle warfen, in deren Schatten der neue «künstlerische» Geist gediehen war. Heute kommt mir dieser Kampf um das «unhappy end», an dem ich selber teilhatte, wie ein Kampf gegen Windmühlenflügel vor.

Nach dem Zweiten und noch furchtbareren Weltkrieg proklamiert nun erneut eine Generation junger Intellektueller das Schlagwort von der «künstlerischen» Verzweiflung. Und wieder wendet sich das Publikum in Europa wie in Amerika gegen sie. Man könnte vielleicht behaupten: Da der Krieg das amerikanische Volk verhältnismäßig unberührt ließ, erscheint ihm in seiner Unschuld und Unreife die Zukunft reicher und hoffnungsvoller als je zuvor; es sei also ein sinnloser Optimismus, der die Amerikaner nach leichter und frivoler Filmkunst suchen lasse. Auch wenn es stimmt, daß die amerikanischen Kriegserfahrungen in keiner Weise mit den europäischen zu vergleichen sind und die Mehrzahl der Amerikaner wenig vom Kampf gegen den Faschismus weiß, so möchte ich doch bezweifeln, daß sie heute an eine unbeschwertere Zukunft glauben. Vor allzu kurzer Zeit noch haben sie Not und Massenarbeitslosigkeit erlebt und sehen heute während einer sogenannten «Blütezeit» ihre Ersparnisse in der Inflation dahinschmelzen; es ist ihnen bewußt, daß jederzeit wieder Millionen arbeitslos werden könnten. Ich glaube deshalb nicht, daß das amerikanische Volk naiv-optimistisch ist, doch selbst wenn das der Fall wäre, warum wollen auch die Europäer nichts von Pessimismus und Verzweiflung wissen? Wollen die Menschen in ihrer elenden Lage der Wirklichkeit entfliehen? Suchen

sie beruhigenden Zuspruch wie Kinder, die sich in Hunger und Schmerz von der Mutter trösten lassen?

Wir müssen etwas genauer hinsehen, wenn wir erkennen wollen, was das Publikum begehrt und was es braucht, falls wir auf eine Verantwortlichkeit bedacht sind, die über das bloße Geschäft hinausgeht. Aber wir müssen auch genauer hinsehen, wenn wir unsere Profite für die Zukunft sichern wollen.

Ich glaube an künstlerische Umwälzungen. Wir brauchen neue Ansätze und neue Formen, um unsere veränderte Umwelt widerzuspiegeln. Aber ich glaube nicht, daß Leute, denen der Zucker nicht schmeckt, gleich nach dem Gift greifen müssen. Wenn wir Augen und Ohren offen halten, werden wir merken, daß unser Publikum, dem der Zucker nicht übermäßig bekommt, ihn doch für nahrhafter und gesünder hält als Arsen.

In der letzten Zeit sind Dutzende von Artikeln über Hollywoods Sorgen anläßlich der europäischen und insbesondere der englischen Konkurrenz geschrieben worden. Die zunehmende Beliebtheit englischer und europäischer Filme in den Vereinigten Staaten und überall in der Welt läßt sich nicht übersehen. Finden die Zuschauer hier eine noch glücklichere Traumwelt? Die Antwort lautet offensichtlich: Nein. Doch ebenso wenig finden sie darin eine allgemein negative Einstellung. Die meisten ausländischen Filme, die ich gesehen habe, erzählen die übliche Geschichte von dem Individuum, das seine Probleme bewältigt und glücklich weiterlebt. Es gibt Ausnahmen – vor allem Roberto Rossellinis *ROM, OFFENE STADT* –, doch von ihnen soll später die Rede sein.

Das Problem konzentriert sich für mich auf eine Frage der Auffassung, der positiven oder negativen Weltanschauung. Die klassische Tragödie war insofern negativ, als sie den Menschen als hilflosen Gefangenen seines Schicksals – das die Götter verkörperten – zeigte, der dem Verderben ausgeliefert war. Zu einer Zeit, da der Mensch vor der Natur winzig klein erschien, lag in dieser Auffassung eine Größe, die ihm selbst angesichts seiner fast unvermeidlichen Mißerfolge noch einen Sinn für seine Würde gab. Die moderne Tragödie, der es nicht mehr gelingt, einen mystischen Glauben an das vorbestimmte Schicksal heraufzubeschwören, ist oft nur noch negativ; sie zeigt den Triumph des Bösen und die Verschwendung menschlichen Lebens aus nichtigen Gründen an nichtige Zwecke. Diese negative Haltung lehnt das Publikum ab. Aber auch die klassische Tragödie ist für das moderne Publikum nicht mehr akzeptabel: Menschen, denen es gelungen ist, innerhalb einer Generation unzählige Krankheiten zu besiegen, so dass sich die Lebenserwartung verdoppelt oder verdreifacht hat; die sich Zeit und Raum unterworfen haben und die Energie des Universums für ihre Zwecke nutzbar machen.

Wieviel ungelöste Probleme die Erhaltung des Weltfriedens und die gleichmäßige Verteilung der Schätze dieser Erde uns auch stellen – wir glauben daran,

daß sie letzten Endes gelöst werden, weil wir bereits die Lösung so vieler anderer Probleme erlebt haben. Wir glauben an eine unbegrenzte Zukunft, an eine geeinte Welt, an Reisen zum Mond und zu Milchstraßen jenseits unseres Sonnensystems. Wie können wir behaupten, wir seien dem Schicksal ausgeliefert, wenn wir von der Macht des Menschen überzeugt sind?

Allerdings sind es nicht die Intellektuellen, die an diese Kraft im Menschen glauben, sondern namenlose Millionen, die im bitteren Kampf des Alltags stehen und doch an eine unbestimmt leuchtende, lebendige Zukunft glauben – sie wollen nicht wahrhaben, daß der Mensch für nichts und wieder nichts sterben sollte. Als der bekannte Hörspielautor Norman Corwin kürzlich auf einer Propagandareise für den Zusammenschluß der ganzen Welt Menschen aller Rassen und Nationen nach ihren Hoffnungen und Befürchtungen fragte, erhielt er meist optimistische Antworten. Jemand sagte ihm sogar, die Atomenergie sei nicht die stärkste Macht der Welt, denn «der Mensch ist stärker!».

Welche Möglichkeiten haben wir nun als verantwortliche Filmschaffende? Die landläufige Happy End-Handlung ist die Geschichte des unbesiegbaren Helden, der spielend alle Probleme löst und alles erreicht, was sein Herz begehrt. Es ist die Geschichte vom Kampf des Guten gegen das Böse, über dessen Ausgang kein Zweifel besteht. Der junge Mann bekommt sein Mädchen, der Schurke die gerechte Strafe, und alle Träume werden wahr, wie unter einem Zauberstab. Unser Publikum zieht eine solche Geschichte der Tragödie vor, und ich finde, es hat recht damit. Doch ich bin außerdem überzeugt, daß dahinter ein echtes kulturelles Bedürfnis steckt, das befriedigt werden muß. Es wird stets die Aufgabe des Künstlers sein, der kulturellen Entwicklung den Weg zu weisen.

Ich erwähnte bereits einen italienischen Film, ROM, OFFENE STADT, der im Ausland sehr gut aufgenommen wurde und selbst in Amerika, obwohl nur eine begrenzte Zahl von Kopien in den Verleih kam, über ein Jahr in verschiedenen großen Städten lief. Niemand käme auf den Gedanken, hier ein traditionelles Happy End zu verlangen. Ohnehin würde das europäische Publikum jeden Film ablehnen, der den billigen Triumph eines Übermenschen über die Kräfte des Faschismus zeigt; zu diesem Thema besitzt Europa seine eigenen Erfahrungen. Aber selbst ein amerikanisches Publikum würde sich eine solche Lösung nicht bieten lassen. Zur Illustration möchte ich einen meiner eigenen Filme heranziehen, nicht weil er das einzige oder gar beste Beispiel darstellt, sondern weil ich mich mit den Problemen und Entscheidungen in meinem eigenen Werk am besten auskenne. Als ich im Jahre 1943 HANGMEN ALSO DIE (AUCH HENKER STERBEN) drehte – einen Film, der hauptsächlich für die Amerikaner bestimmt war, die damals noch so gut wie gar nichts vom Wesen des Faschismus

wußten – , ließ ich ihn damit enden, daß der antifaschistische Professor zusammen mit anderen tschechoslowakischen Geiseln seiner Hinrichtung entgegengeht. Ich wollte den Amerikanern nicht weismachen, daß der Faschismus beim ersten Anhauch eines Widerstandes in sich zusammenfallen würde, und glaube auch nicht, daß ich sie damit überzeugt hätte. Doch ich halte weder ROMA, CITTÀ APERTA noch HANGMEN ALSO DIE für Tragödien im Sinne von Negation oder Verzweiflung. Beide zeigen Menschen, die in sich selbst, im Gefühl der eigenen Würde, den Sieg davontragen. Beide werfen gewaltige Probleme auf, aber mit Aussicht auf eine Lösung durch den Mut Einzelner und ihrer Hingabe für jene, die nachkommen. Hier ist der Mensch nicht einfach das Opfer des Schicksals, und er stirbt nicht umsonst.

In diesem Zusammenhang ist die Beobachtung interessant, daß ein Happy End für Menschen, die in einem modernen demokratischen Staat leben, qualitativ anders aussehen muß als beispielsweise für die Menschen in Nazideutschland. Der glückliche oder affirmative Ausgang einer Geschichte muß auf den Idealen und ethischen Vorstellungen des Publikums gründen. Bedeutsamerweise gab es in den faschistischen Ländern einen markanten Rückgriff auf das mystische Konzept des Schicksals, wie es auch die klassische Tragödie geprägt hatte.

Ich glaube, wir sind uns darin einig, daß das Publikum kein konventionelles Happy End verlangt, wenn es um die wirklich entscheidenden Fragen von Leben und Tod geht – um Krieg, Faschismus, Wirtschaftskrisen –, von denen Millionen berührt werden. William Wylers THE BEST YEARS OF OUR LIVES (DIE BESTEN JAHRE UNSERES LEBENS), der erfolgreichste Film von 1946, ist daher von Menschen aller Schichten wegen seines Schlusses kritisiert worden; sie haben gespürt, daß er etwas Willkürliches, Aufgezwungenes an sich hatte. Dieser ausgezeichnete Film wäre wahrscheinlich unvergleichlich stärker gewesen, wenn die Geschichte der drei Heimkehrer mit der Erkenntnis ihrer Verpflichtung ausgeklungen wäre, für ein gutes Leben zu kämpfen, statt ihnen das gute Leben gleichsam in den Schoß zu werfen. Das hätte ein durchdachtes und empfundenes Happy End ergeben und kein auf wundersame Weise bewirktes «Ende gut, alles gut!»

Daß ich meinen Film THE WOMAN IN THE WINDOW (DIE FRAU IM FENSTER / GEFÄHRLICHE BEGEGNUNG, 1944) am Schluß als Traum entlarvte, wurde mir von den Kritikern vorgeworfen. Natürlich bin ich meinem Werk gegenüber nicht immer objektiv, doch in diesem Fall hatte ich meine Entscheidung sehr bewußt getroffen. Hätte ich die Geschichte konsequent bis zu ihrem Ende durchgezogen, wäre ein Mann für einen Mord hingerichtet worden, den er in einem einzigen Moment des Leichtsinns begangen hatte. Selbst wenn er des

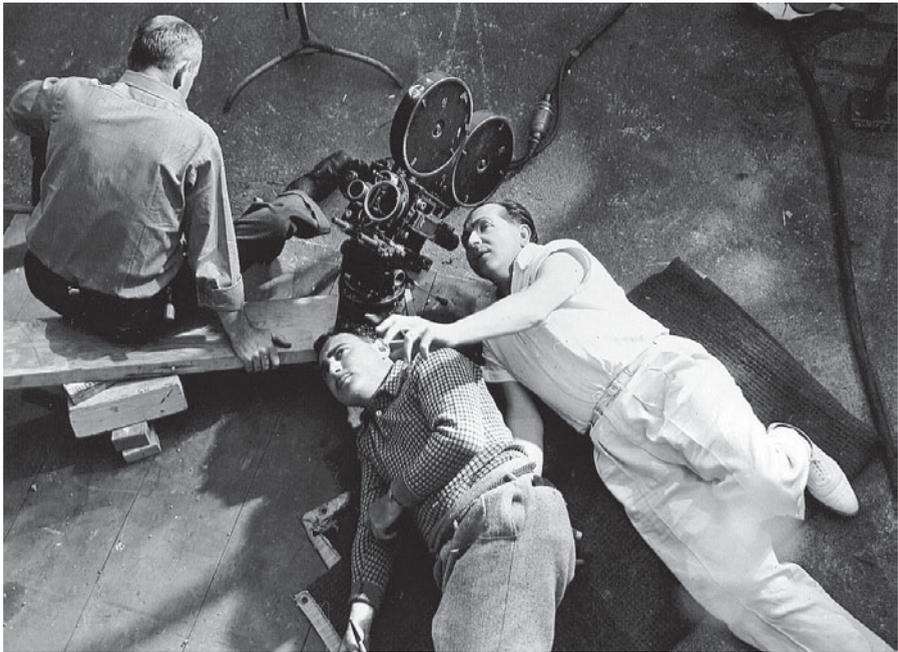
Verbrechens nicht überführt worden wäre, sein Leben wäre zerstört gewesen. Ich verwarf diesen folgerichtigen Schluß, weil er mir defätistisch erschien – eine Tragödie um nichts, von einem unversöhnlichen Schicksal herbeigeführt, ein negativer Ausgang für ein individuelles Problem ohne allgemeine Gültigkeit und damit von einer unbilligen Düsternis, die das Publikum nicht akzeptiert hätte. *THE WOMAN IN THE WINDOW* war ziemlich erfolgreich, und auch wenn man im Nachhinein immer mehr weiß, bin ich überzeugt, daß ein anderer Schluß weniger gut angekommen wäre.

Um meine eigentliche These zu formulieren – die offensichtliche Vorliebe der Zuschauer für glückliche Lösungen lässt sich besser als eine Vorliebe für affirmative Lösungen bezeichnen, also als Wunsch, die Berechtigung ihrer Ideale und schließlich die Verwirklichung ihrer Hoffnungen bestätigt zu sehen. Der Tod eines Helden, der für ein berechtigtes Ideal stirbt, ist keine Tragödie. Der Tod eines Protagonisten, der gegen dieses Ideal gelebt hat, ist affirmativ. Mein Film *SCARLET STREET* (*STRASSE DER VERSUCHUNG*, 1945) mag meiner These auf den ersten Blick widersprechen, doch offenbar war das Publikum allgemein einverstanden mit der impliziten Botschaft, dass das Böse in seinen vielen Formen – des Verbrechens, der Schwäche, des Betrugs – in irgendeiner Weise, körperlich oder seelisch, bestraft werden muß. Und zwar nicht vom Schicksal, sondern durch die Charaktere selbst, die alle – der junge Mann, die junge Frau und der alte Mann – den Weg des geringsten Widerstands zum Glück suchen, ohne sich um moralische Werte zu scheren.

Ich komme zum Schluß: Die klassische Tragödie erfüllte in einer Gesellschaft, in welcher der einzelne Mensch auf wenig mehr als seine eigene Würde bauen konnte, wenn er den übermächtigen Kräften der Natur entgegen trat, die Funktion einer Katharsis. Das Happy End, das man schon aus Legenden und Märchen kannte, wurde in dem Augenblick in das sogenannte realistische Drama der westlichen Kultur aufgenommen, als der Mensch nach Jahrhunderten bitteren Ringens erkannte, daß er den Kampf gegen die Natur gewinnen konnte. Vor dem Ersten Weltkrieg bedeutete das Happy End eigentlich nur eine naive Feier des unausweichlichen Siegs der Tugend. Nach Kriegsende neigte man mehr und mehr dazu, der Verzweiflung abzuschwören und ein affirmatives Ende zu wählen, bei dem die Tugend nach längerem Kampf den Sieg davonträgt. Heute, nach dem Zweiten Weltkrieg, hat sich diese Tendenz im Geschmack von Amerikanern und Europäern noch verstärkt.

Noch immer klammern sich zwar Amerikaner wie Europäer an den Glauben, daß Probleme sich grundsätzlich lösen lassen; doch die Menschen sind mündiger geworden, ihre Ansichten differenzierter. Wir Filmemacher müssen dem Rechnung tragen, müssen der Überzeugung der Zuschauer entsprechen, daß

die Zukunft nicht von allein gelingt, sondern man etwas dafür tun muß. Die höchste Verantwortung des Filmschöpfers liegt darin, seine Zeit widerzuspiegeln. Wenn die Menschen an die Zukunft glauben, so muß er es genauso halten. Und wenn sie nach Möglichkeiten suchen, die Zukunft besser zu gestalten, so muß er ihnen den Weg weisen.



*Fritz Lang bei den Dreharbeiten zu YOU ONLY LIVE ONCE – ein Film ohne Happy End
(Foto: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek)*