

Daniel Krause (Bamberg)

Neue Medien retten die Alten: Zur Didaktik des Stummfilms

Dieser Beitrag will Durchblicke zum deutschen Stummfilm und dessen Gebrauch in der germanistischen Lehre eröffnen. Filmwissenschaftliche Analysen werden nicht verfertigt, Unterrichtspläne ebenso wenig. Es handelt sich darum, ein Kapitel deutscher Kulturgeschichte zur Geltung zu bringen, das didaktisch bislang vernachlässigt wurde. Die folgenden Notizen wollen Anregungen bieten, mit denen der Leser nach eigenem Bedarf und Belieben verfahren wird.

Das Internet versetzt uns in die Lage, Hauptwerke des deutschen Stummfilms legal, gratis und ohne technische Komplikationen auf den Desktop zu laden – binnen Minuten, in einer Bildauflösung, die seminaröffentliche Projektionen gestattet.¹

Welchen Nutzen erbringen Stummfilme im germanistischen Unterricht? Fürs Erste ist nicht zu ersehen, weshalb der Stummfilm für den Fremdsprachenunterricht einschlägig sein sollte: Allem Anschein nach steht das Medium studentischen Lebenswelten recht fern, es dürfte nicht leicht fallen, Zugänge zu schaffen. Dass die Dimension mündlicher Rede entfällt, scheint für kommunikativ ambitionierten Unterricht nachteilig. Auch fehlt die Vorbildwirkung muttersprachlicher Rede durch filmische Protagonisten, wie sie im Tonfilm gegeben sein kann.

1. Die Werke Fritz Langs und Friedrich Wilhelm Murnaus, daneben Einzelwerke Robert Wiens, gelten als künstlerisch gelungenste, geschichtlich prägendste deutsche Filme. Nicht der ‚Junge Deutsche Film‘ um Schlöndorff und Wenders, nicht oscarprämierte Einzelleistungen deutscher und österreichischer Regisseure der vergangenen Jahre erreichen die filmgeschichtliche Wirkung und Strahlkraft von *Mabuse*, *Metropolis*, *Nosferatu*, *Caligari*, *Orlacs Hände* oder *Der Golem*. Dies lässt sich an gängigen Nachschlagewerken wie dem *LEXIKON DES INTERNATIONALEN FILMS* (diverse Ausgaben seit 1987) und Websites wie <http://www.rottentomatoes.com/> nachweisen. Als erster Film überhaupt wurde *Metropolis* ins „Weltdokumentenerbe“ der UNESCO aufgenommen. Das Echauffement um neu entdeckte *Metropolis*-Rollen (2008), nicht nur in deutschen Medien, belegt, dass dieser Film bis heute kulturell ambitionierten Erdenbürgern am Herzen liegt – mehr als irgendein anderes Werk deutscher oder österreichischer Regisseure.

¹ Als Beispiel eines legalen Downloadportals sei www.archive.org genannt.

Wenn Filme vom germanistischen Unterricht nicht ausgeschlossen werden und ‚Qualität‘ den Ausschlag gibt, müssen Stummfilme die Hauptrolle spielen.

2. Diverse Stummfilme, darunter Murnaus *Faust*, *Tartüff* und *Sunrise*, sind Literaturverfilmungen, und auch aus diesem Grunde germanistisch sehr einschlägig: Murnau, Gründgens, Dorn, Stein – ein Vergleich der marktgängigen *Faust*-Verfilmungen wird manches über die Volkssage, das Goethe-Drama und beider Wirkungsgeschichte lehren. Einiges spricht dafür, dass Stumm- mehr als Tonfilme prädestiniert sind, Literatur ins Bild zu setzen, gerade weil sie zur Sprache Distanz halten – in Murnaus Fall auch zur geschriebenen, denn Zwischentitel sind selten –, also Medienkonkurrenz mit Literatur und billige Kompromisse zwischen den Medien vermieden werden. Ist es Zufall, dass Becketts maßgeblicher Beitrag zur Filmkunst – *Film* mit Buster Keaton, ein Werk der sechziger Jahre – ohne Worte auskommt?
3. Was das ‚breite Publikum‘ betrifft, droht der Stummfilm jenseits Chaplins in Vergessenheit zu geraten – obwohl er der Eigenart des Mediums genauer entspricht als der Tonfilm: Anders als dieser gerät er nicht in Versuchung, Wirklichkeit abbilden zu wollen. Zu offensichtlich wäre sein Scheitern. Technische Limitationen erzwingen umfassende Stilisierung, und eben dies lehrt einiges über das Medium Film – und Kunst allgemein: Wenige Kunstwerke stellen, freiwillig oder nicht, die eigene Medialität so eindringlich vor Augen.
4. Dies ist auch der Farbgestalt geschuldet: Durchs Schwarz-Weiß sind Stummfilme von Wirklichkeit sichtbar verschieden. Die Differenz jedes Abbilds gegenüber dem Vorbild tritt deutlicher als in Farbfilmen hervor. Darüber hinaus kann die Beschränkung aufs Grau als Reinigungsbad des Gesichtssinns dienen: Die Welt der Neuen Medien, zumal des Internets, ist meistens bunt, exzessiv farbig. Linie, Volumen, Kontrast, die Differenz von Licht und Schatten drohen überstrahlt zu werden. Der Farbverzicht kann Studierenden helfen, das Auge zu schärfen. In der Folge wird lang Übersehenes sichtbar.
5. Der Stummfilm gibt einen Schlüssel zum Verständnis der deutschen zwanziger Jahre an die Hand, dies in politischer wie kultureller Hinsicht.² Wie anders ließen sich Inflation und Bürgerkriegsstimmung sinnfällig machen als durch Langs *Mabuse*-Filme? Wo würde prä-faschistisches Gedankengut filmisch kunstvoller gerahmt als in *Metropolis*? Wo käme deutsche Ideologie zwischen (erfundem) Mittelalter, Wagner-Intoxikation und weltkriegsträchtigem Heroentum schlagender als in *Die Nibelungen* zum Ausdruck? Noch

² Man stelle Siegfried Kracauers *VON CALIGARI ZU HITLER* in Rechnung. Originalausgabe: *FROM CALIGARI TO HITLER. A PSYCHOLOGICAL HISTORY OF THE GERMAN FILM*, New York 1947.

der Übergang vom Expressionismus zur Sachlichkeit lässt sich am Schaffen Langs nachvollziehen wie kaum irgendwo sonst – es sei denn innerhalb einzelner Filme, die Stilelemente beider Kunstepochen vermischen, so Robert Wiens *Orlacs Hände*.

6. Überhaupt Fritz Lang: Nicht viele Künstlerviten sind derart beispielhaft für Glanz und Elend Deutschlands zwischen den Kriegen. Entlang den finsternen, irrsinnsnahen *Mabuse*-Stummfilmen der frühen zwanziger Jahre und der neusachlichen Phase (*Frau im Mond*, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*) zum Tonfilm der Jahreswende 1932/1933 (*Das Testament des Dr. Mabuse*) ist Mentalitätsgeschichte der Weimarer Republik vom Nachkrieg der Gründungsjahre zum Vorkrieg der nationalsozialistischen Herrschaft zu erzählen. Auch die Person Fritz Langs oszilliert – zwischen Nähe und Distanz zu den künftigen Herren im Lande –, und die ‚Rückkehr‘ nach dem Exil gestaltet sich, wie zu erwarten, wenig gedeihlich. Selbst wenn sich sprachlich aus Stummfilmen wenig gewinnen ließe – deutsche Geschichte ist ein Unterrichtsgegenstand eigenen Rechts und der Stummfilm ein wertvolles Unterrichtsmittel für die Weimarer Jahre.
7. Wo wäre ein Film, der so zahlreiche junge, nachmals berühmte Talente zusammenführt wie das letzte Hauptwerk des Stummfilms in Deutschland, *Menschen am Sonntag* (1930), das Curt und Robert Siodmak, Fred Zinnemann und Billy Wilder den Weg in die Filmwelt ebnet? Einen Weg allerdings, der ins Exil, nach Amerika, führt: Der Film ist wie kein anderes Medium, Literatur inklusive, geeignet, Deutschlands kulturelle Verelendung unter der nationalsozialistischen Herrschaft zu veranschaulichen: Die deutsche Literatur der Nachkriegszeit kennt mehrere alte und junge Autoren von Rang, darunter Benn und Brecht, Koeppen und Grass. Der deutsche Film der Nachkriegszeit ist gemessen am Weimarer Kino – meistens Stummfilmen – buchstäblich nichts: Man halte die *Mabuse*-Reihe der zwanziger neben jene der sechziger Jahre, um das Ausmaß der Verwüstung zu erahnen.³ UFA vs. Heimatfilm: Drastischer lässt sich Deutschlands Sturz – in kulturellen Belangen – nicht versinnbildlichen.
8. Mit anderen Kunstwerken von Rang ist den wichtigsten Stummfilmen gemein, dass sie jenseits zeitgeschichtlicher universelle Bezüge aufweisen. Das Thema ‚Mensch vs. Maschine‘ lässt sich am „Maschinenmenschen“ trefflich erschließen, für industrielle Arbeitswelten ist *Metropolis* ebenso einschlägig – nicht weniger als Chaplins *Modern Times*: Das Elend der Arbeits- als Sinnlosigkeit ist selten eindringlicher als durch Emil Jannings in Murnaus *Letztem Mann* dargestellt worden. Der im 19. und frühen 20. Jahrhundert –

³ Max Ophüls, in den fünfziger Jahren einziger deutscher Regisseur von künstlerischem Prestige, wirkt in Frankreich. Veit Harlan, gewiss begabt, hatte sich kompromittiert.

und in der Lebenswirklichkeit mancher Studenten – akute Gegensatz von Land und Stadt wird in *Sunrise* drastisch und formschön zur Geltung gebracht. Vampirismus wiederum zählt längst zu den Haupt- und Lieblingsthemen der Kulturwissenschaft. *Nosferatu*, Urbild aller Vampirfilme, ist dabei stets präsent.

Kurzum: Oft werden Stummfilme Wienes, Murnaus und Langs, gleich welches Thema im Literaturunterricht oder andernorts verhandelt wird, wertvolle Anknüpfungspunkte und Deutungsvorschläge bieten.

9. Zuweilen begegnet der seltsame Fall, dass fiktionale Welten des Stummfilms von der Gegenwart unserer Tage in Realität übersetzt werden. Dies betrifft dystopische und utopische Zukunftsentwürfe des Science-Fiction-Films (*Metropolis*, *Frau im Mond*), darüber hinaus *Orlacs Hände*. Hier werden psychische und moralische Komplikationen der Transplantationsmedizin auseinandergesetzt, Autosuggestion und Manipulierbarkeit – dies mit dem schauspielerischen Genie Conrad Veidts, das die Fremdheit des Menschen im eigenen Körper und Ausdrucks- und Tatmöglichkeiten der Hände anschaulich macht.
10. Wo die Rede vom Stummfilm in Deutschland geht, kommt Walter Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* in den Sinn, vielleicht der erste ‚abendfüllende‘ Film ohne Handlung und Protagonisten. Bezüge zu Stadt- und Montage-Romanen wie Döblins *Berlin Alexanderplatz*, Dos Passos’ *Manhattan Transfer*, Joyces *Ulysses*, aber auch Koeppens *Tauben im Gras* drängen sich auf. Wenn solche Weiterungen zu anspruchsvoll scheinen, lässt sich *Berlin* auf die Lebenswirklichkeit der Studenten hin auslegen: Diese Stadt erfreut sich, „arm, aber sexy“, konkurrenzloser Beliebtheit bei jüngeren Zeitgenossen. Was läge näher, als das erste gültige Porträt der Stadt mit deren heutiger Wirklichkeit – oder jüngeren Verfilmungen wie Tykwerts *Lola rennt* (1998) – zu vergleichen? So führt von der Mitte der Pop- und Jugendkultur ein Weg in die zwanziger Jahre.
11. Die Unterstellung, mit Blick auf gesprochene Rede blieben Stummfilme steril, trifft genau genommen nicht zu: Sie bieten – immerhin – die Möglichkeit, mit Schauspiel-Heroen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts bekannt zu werden, darunter Ernst Deutsch (*Der Golem*) und Fritz Kortner (*Orlacs Hände*, *Schatten*). Im nächsten Schritt können Dramen- oder Lyrik-Rezitationen dieser Schauspieler vorgestellt werden, etwa der Nathan. So werden dem Anschein nach anachronistische Weisen des Sprechens vertraut, weit übers berüchtigte Zungen-R hinaus. Von Kortner zumal, dessen Lebenserinnerungen – *ALLER TAGE ABEND* (1959) – zur theatergeschichtlichen Pflichtlektüre taugen, führt ein gerader Weg in die Gegenwart: Noch Peter Stein ist Kortner-Schüler. So rückt der Bühnen-Expressionismus der zwanziger Jahre in greifbare Nähe, selbst die vor-expressionistische Ära der Sprechkunst, einschließlich der ältesten Tondokumente mit Moissi und Kainz.

12. Ein abgründiges Beispiel deutsch-österreichischer Kontinuitäten gibt Werner Krauß. Sein Ruhm setzt mit Stummfilmen wie *Caligari* ein und gipfelt 1954 in der Verleihung des Iffland-Rings. Unterdessen hatte sich Krauß mit infernalischer Leidenschaft für den Nationalsozialismus verwendet.⁴ Niemand, ob Emil Jannings (*Der letzte Mann*) oder Heinrich George (*Metropolis*), hat solches denunziatorische Genie in die nationalsozialistische Propaganda eingebracht wie Werner Krauß in *Jud Süß*. Seine Karriere taugt zum Extrem- und Beispielfall eines deutschen und österreichischen Lebenslaufs, auch wirft sie die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Moral auf: Krauß in *Jud Süß* entfaltet propagandistische Durchschlagskraft nicht trotz, sondern wegen schauspielerischen Vermögens. Wo ernstlich von Literatur und Theater die Rede geht – mithin im germanistischen Studium – sollte dieser Zusammenhang aufs Tapet gebracht werden.
13. Zuweilen fällt Germanisten die Aufgabe zu, Literaturtheorie zu unterrichten. So kommt der Russische Formalismus ins Spiel, durch seine Weiterungen zwischen New Criticism und Strukturalismus (Poststrukturalismus) und wesentliche begriffliche Prägungen wie *sujet vs. fabula* (plot vs. story, *discours vs. histoire*) die folgenreichste literaturwissenschaftliche Schule des 20. Jahrhunderts. Formalistische Theorie bei Schklowski und Tynjanow zeichnet sich durch besondere Aufmerksamkeit fürs Medium Film aus: Manche begrifflichen Innovationen, zumal die *Sujet-fabula*-Unterscheidung, sind gleichermaßen auf Literatur- wie Filmanalyse ausgerichtet. Was läge näher, als literaturtheoretischen Unterricht mit filmischer Evidenz anzureichern, und sei es, um dessen Begriffsinventar zu veranschaulichen? Eisensteins „Attraktionsmontage“ dürfte am einschlägigsten sein, aber Murnau verdankt die filmische Sprache beinahe ebenso viel: Mehrfachbelichtungen, geteilte Bildflächen (*Sunrise*) und die ‚fliegende Kamera‘ (*Der letzte Mann*). Wenn zutrifft, dass die Kamera bei Murnau Raum zu gestalten beginnt, eröffnet sich ein Übergang zur Raumsemiotik Juri Lotmans, des letzten Exponenten der russischen Literaturtheorie-Tradition: Mit Murnaus Hilfe lässt sich ein (Um-)Weg von Schklowski zu Lotman bahnen – eine Alternative zum Hauptpfad der Wissenschaftsgeschichte, der Sache nach nicht unangemessen: Mit Lotman dürfen räumliche Verhältnisse als gemeinsame Bezugsebene von Film wie Literatur angesehen werden.
14. Was Gattungs- als Teil der Medientheorie betrifft, liegt ein Vergleich zwischen expressionistischen Texten, Malerei und filmischem Caligarismus nahe. Die zeitlichen Verschiebungen und stilistischen wie ideologischen Unterschiede sind offensichtlich. Sie bieten reiche Evidenz für die Eigengesetzlichkeit

⁴ Siegfried Kracauers Formel „von Caligari zu Hitler“ hat sich im Fall des Werner Krauß buchstäblich erfüllt.

- unterschiedlicher Gattungen und Medien, und für dieses Mal läuft der Gattungsdiskurs nicht auf Lessings *LAOKOON*-Aufsatz hinaus. Auch werden ‚intermediale‘ Wirkungsmöglichkeiten akut: Wenn Caligari oder *Nosferatu*, mit sinistren Harmonien unterlegt, an die Wand des verdunkelten Seminarraums geworfen werden, ist Gänsehaut, nicht Langeweile, zu gewärtigen.
15. Literatur- kann als Teil der Medientheorie aufgefasst werden. Die Eigenart des Literarischen tritt im Vergleich mit anderen Medien umso prägnanter hervor. Auch deshalb sind konkurrierende Medien, darunter der Film, für Literaturwissenschaft von Belang – besonders der Stummfilm, weil er, bedingt durch das Fehlen mündlicher Rede, vom sprachlichen Medium deutlicher unterschieden ist als der Tonfilm. Zwar werden Zwischentitel eingefügt, doch in extremen Fällen künstlerischen Gelingens – Murnaus *Letzter Mann* oder *Sunrise* – werden Geschichten durch bewegte Bilder allein, beinahe ohne Worte, erzählt. Die Übersetzung eines Geschehens in Bilder – und deren Vergleich mit sprachlichen Darbietungsformen – ist literatur- und medientheoretisch sehr lehrreich.
 16. Die fehlende Tonspur kann eine Didaktisierung des Stummfilms *erleichtern*, gerade auf unteren Spracherwerbsstufen: Sprachliche Verständnisschwierigkeiten sind nicht zu befürchten. Seminarteilnehmer können den Redetext nach eigenem Gusto – oder Vorgaben der Lehrkraft – selber erdichten. Wenn also einige Anschlussmöglichkeiten, Medien- und Literaturtheorie oder Mentalitätsgeschichte betreffend, in vergleichsweise hermetische Gefilde hinüberführen und einiges Vorwissen und sprachliche Kompetenz zur Voraussetzung haben, sind Stummfilme dennoch für ‚jüngere Semester‘, selbst im schulischen Umfeld, verwertbar.
 17. Musik ist wesentlich für die Mediensozialisation ‚junger Menschen‘, weckt meistens größere Leidenschaft als Literatur oder Film. Sie kann dem Literaturunterricht Schlagkraft und Dringlichkeit verleihen, die ihm andernfalls fehlten. Als literarischer Königsweg zur Musik dürften zwar Kunstlieder und Opern angesehen werden. Aber auch Stummfilme, solche zumal, die literarische Stoffe verwerten, scheinen geeignet: Musik spielt eine tragende Rolle, mehr als im Tonfilm. Oft kompensiert sie, Handlung interpretierend, das Fehlen von Worten, wird aussagekräftig, beredt. So schärft der Stummfilm das Gehör für ihre semantische Dichte. Zwecks Didaktisierung kann die Tonspur eliminiert werden, Studenten wären gehalten, passende Klänge zu imaginieren.
 18. Unterricht, ob germanistisch oder nicht, ist stets auch Spiel mit Gefühlen, Erwartungen, Schocks: Die bloße Vorstellung, mit expressionistischen Stummfilmen beschäftigt zu werden, wird manche Studenten frappieren. Dies eröffnet die Chance, durch Befremden Aufmerksamkeit zu erzeugen und Ignoranz in Verstehen zu überführen. Das Bizarre schiefer Kulissen, verzerrter Typographie, ausdruckschwüchtigen Grimassierens kann das Einerlei,

die Beliebtheit der Youtube-Welt konterkarieren. Dabei bestehen Verbindungen, Abhängigkeiten, die den Zugang erleichtern: Die Star-Wars-Ikonographie, Teil zeitgenössischen mainstreams, zehrt nicht allein von Riefenstahls Parteitags- und Olympia-Filmen, sondern, kaum weniger, von Längs *Metropolis*, welches letzteres Filmwerk die Bildwelt von ‚Stadt‘ bis heute beeinflusst, wie *Blade Runner* (1982), *Batman* (1989) oder *The Dark Knight* (2008) dokumentieren. Terry Gilliams und Tim Burtons Bildwelten verdanken *Caligari* und *Nosferatu* nicht eben wenig: Durch Wiene und Murnau wurden die Genres Horror- und Vampir-Film recht besehen erst begründet. *Nosferatu* ist darüber hinaus in die Selbstbespiegelungsschleife der Filmindustrie eingeführt worden: E. Elias Merhige hat die Entstehungsgeschichte des Films mit John Malkovich (Murnau) und Willem Dafoe (Max Schreck) zur parodistisch überzeichneten und mystisch überhöhten Horrorkomödie gestaltet: *Shadow of the Vampire* (2000). Und kein Geringerer als Claude Chabrol, dem Nähe zum Expressionismus nicht nachgesagt werden kann, hat ein Remake zu Längs *Mabuse*-Filmen gedreht: *Dr. M* (1990). Kurzum: Wenn sich Videoclip-Konsumenten unserer Zeit expressionistischen Filmen zuwenden, kann eine Fremdheitserfahrung in Lust der Erkenntnis überführt werden. Wenn solches gelingt, hat der Stummfilm das Prädikat ‚pädagogisch wertvoll‘ verdient.