DIE VIELSCHICHTIGE BEREDSAMKEIT DES STUMMFILMS. EIN INTERPRETATIONSVERSUCH VON FRITZ LANGS *MÜDEN TOD* (1921)

Paola Di Mauro
(Università degli Studi di Messina)
pdimauro@unime.it

Multiple Eloquence of the Silent Movie: A Reading of Fritz Lang's *Der müde Tod* (1921)
The present article provides an intertextual reading of the first international success by Fritz Lang, *Der müde Tod* (1921), in the light of a transdisciplinary reconstruction that connects biographical, historical, artistic and cultural events related to the film. The work is revisited by means of a visual-spatial cultural approach to determine the significance of filmed images as a textual system, focusing on the peculiar articulation between the viewer and the viewed, the power of images to communicate a message and that of the viewer to interpret it. This perspective highlights those spatial elements of the film text that confer meaningful connections on themes and biographical elements present in Lang's work. Through the romantic story of *Der müde Tod*, meanings emerge and bring to light – in Lang, icon of the cinema of Berlin – elements typically connected to the Danubian background of the director. This movie produced by the German Decla – narrating of death and architecture, or death through architecture – portrays a typical spirit generated by the Austrian culture of the early Nineteenth Century. Besides the slaughter of the war which has just ended, the tiredness of death is also expressed in the concept of an epochal demise such as the one represented at the end of the movie. The final scene of the arson represents the end of both a world and a multicultural koiné – real and imagined – like that of the Habsburg empire, associated with a particular cultural liveliness, and of which Lang's film itself is an expression.

Keywords: *Fritz Lang, Der müde Tod, visual and topographical studies, film as text, Austrianess, representation of death, Habsbsurg Empire*

In diesem Aufsatz wird eine Interpretation von Fritz Langs Film *Der müde Tod* (1921) anhand intertextueller Beziehungen versucht.

Aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive, die die kulturelle Umgebung eines Kunstwerkes betrachtet, ist der Film Langs als textuelles System zu verstehen; als Teil eines allgemeineren Kontextes, in dem der Zuschauer als Vermittler gilt und eine aktive Rolle im Rezeptionsprozess spielt (Bryson 1983).

Im Rahmen der „scopic regimes of modernity" (Jay 1988) findet die filmische Sprache innerhalb des visuellen Systems ihren Platz: Um filmische Bilder nicht als isoliert zu sehen, muss man die mannigfaltigen Kennzeichnen ihrer umgebenden Kultur aufdecken (Alpers1998).

Eine solche Untersuchung wird mehrmals auf Deutungsversuche stoßen, die symbolische Nachforschungen anstellen, innerhalb derer die visuelle Sprache – im Unterschied zur wörtlichen Sprache – ein privilegiertes Ausdrucksmittel ist (Pontalis 1987).

Dass Filmkunst eine universale Sprache kraft ihrer visuellen Wirksamkeit ist, unterstrich Fritz Lang bereits, als er das Kino als eine Art „Esperanto" bezeichnete. Der Regisseur spielte dabei auf Stummfilme an, die am besten „mit offenen Augen" zu verstehen seien (Ackerknecht 1928: 21-22).

Mit dem Stummfilm *Der müde Tod* (1921) zog Lang zum ersten Mal die Aufmerksamkeit von Kritikern und Publikum auf sich: Zunächst erfuhr der Film ablehnende Rezensionen; beispielsweise parodierte ihn „Die Berliner Presse" als „den ermüdenden Tod" (Lang 1993: 55). Geschätzt wurde das Werk erst, als es die französische Presse als „aufrichtig deutsch" bezeichnete (Zaddach 1929: 41-42).

In dem Film wird die romantisch-tragische Geschichte einer jungen Frau erzählt, die ihren Ehemann vergeblich vom Tod zurückfordert. Der Tod wird von einem schweigsamen

BDD-A8604 © 2013-2014 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:32 UTC)

Fremden dargestellt (Schauspieler: Bernhard Goetzke). Er trifft in der Heimatstadt des Paares ein und lässt sich auf einem Grundstück mit einer unüberwindbar scheinenden Mauer in der Nähe des Friedhofs nieder. Der Verlobte (Schauspieler: Walter Janssen) wird vom Tod aus einem Wirtshaus geführt und verschwindet. Das Mädchen (Schauspielerin: Lil Dagover) stößt auf der Suche nach ihrem Liebsten auf die unüberwindbare Mauer und erblickt dort eine Vielzahl von Geistern. Da sich unter jenen auch ihr Geliebter befindet, versteht sie, dass er tot ist.

Fassungslos sinkt sie zu Boden und wird vom ansässigen Apotheker der Stadt in dessen Geschäft gebracht. Dort liest sie in einem Buch den Spruch Salomos – „Liebe ist so stark wie der Tod“ – und trinkt ein Elixier, wodurch sie wieder an die hohe Mauer versetzt wird. Dort trifft sie auf den Tod, der erzürnt ist, weil er sie noch nicht zu sich gerufen hat.

Er führt sie in einen Raum mit einer Unzahl meterhoher Kerzen, die das Leben der Menschen repräsentieren: Bei jeder Geburt wird eine Kerze entzündet, sobald sie abgebrannt ist, ist die Zeit des Todes gekommen.

Der Tod ist überdrüssig, diesen Dienst für Gott zu erledigen und dafür gehasst zu werden. Daher bietet er dem Mädchen einen Handel an: Drei Kerzen sind fast abgebrannt; sollte sie es schaffen, eine dieser drei Seelen vor dem Tod zu retten und so den Beweis liefern, dass die Liebe wirklich stärker als der Tod ist, wie sie es in dem Buch in der Apotheke gelesen hatte, wird er ihren Geliebten wieder zum Leben erwecken.

Gezeigt werden nun die Bemühungen des Mädchens in drei fabelhaften orientalischen Welten – in China, Venedig und Babylon. Von diesem Zeitpunkt an wohnt man einer Aneinanderreihung dreier voneinander unabhängiger Kurzfilme bei, welche durch die filmische Rahmenhandlung zu einem Ganzen verbunden werden: In jedem der drei Szenarien trifft das Mädchen stets ihren Liebsten, ohne es jedoch zu schaffen, sein Leben zu retten.

Obwohl diese drei Episodenfilme auch von biografischen Motiven inspiriert wurden – insbesondere von Langs Reiseerfahrungen in Asien und Nordafrika 1912 (Messter1936: 128-130) – ist der Zuschauer während der Filmaufführung mannigfaltigen Eindrücken ausgesetzt.

In der ersten Episode entführt Lang sein Publikum in ein eigenartiges mittelalterliches Persien, das nur zum Teil wie ein exotischer Ort wirkt. Es handelt sich um eine merkwürdige Mischung aus Familiärem und Fremdem und lässt beinahe an Goethesche Elemente denken, an die Einführung der persischen Welt in den literarischen Kanon der westlichen Kultur. Eine deutsch-persische – also gleichsam *west-östliche* – Inszenierung spiegelt sich auch in der abenteuerlichen Handlung dieses Filmteils wider.

Die zweite Filmepisode spielt in Venedig und ist weit von dem abenteuerlichen Geschehen der ersten Episode entfernt. Es wird die Welt von venezianischen Adligen gezeigt, die ihre Zeit mit dem Spinnen von hinterhältigen Intrigen verbringen. Ein langsameres Tempo lässt hier an den literarischen Mythos vom verfallenen Venedig denken – tote Stadt, tückischer Ort, in der es zu einer Art zeitlicher Unterbrechung und Selbstvergessenheit kommt.

Die dritte und letzte Episode spielt in einer Märchenwelt im fernen China, das als vollendeter Ort, als Metapher für eine unverständliche, drohende und zersetzte Macht dargestellt wird.

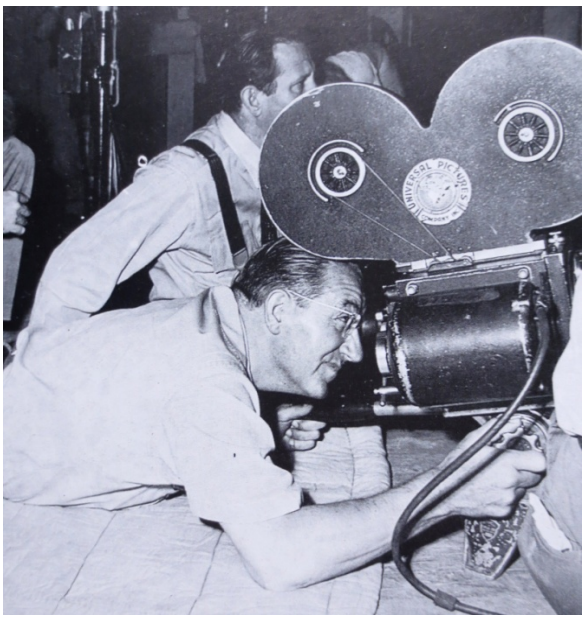
Nachdem alle Versuche in den drei orientalischen Welten fehlgeschlagen sind, bietet der Tod dem Mädchen eine letzte Chance: Sollte sie es schaffen, jemanden zu finden, der bereit ist, sein Leben zu geben, so werde sie letztlich ihren Geliebten retten können. Das Mädchen sucht Menschen auf, die von sich behaupteten, sich nach dem Tode zu sehnen. Obwohl sie verzweifelt versucht, Arme und Gebrechliche zum Sterben zu überreden, läßt sich niemand auf ihr Bitten ein, hängen doch selbst alle kranken und alten Menschen an ihrem Leben.

Erst als ein Feuer im Spital der Stadt ausbricht, könnte sie in einem brennenden Haus ein dort zurückgelassenes Baby dem Tod überlassen. Allerdings rettet sie das Kind letztlich und wird – in einer überraschenden Wendung, die paradoxerweise den Erwartungen eines ,,Happy-Ends” entspricht – im Jenseits mit ihrem Liebsten wiedervereint.

BDD-A8604 © 2013-2014 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:32 UTC)

Diese volksliedhafte Parabel von der Liebe, die stärker als der Tod hätte sein sollen, wurde in den Jahren nach ihrer Entstehung als „Gruselfilm“ rezipiert – oder nach der Bezeichnung von Fritz Lang und seiner Frau, der Drehbuchautorin Thea von Harbou – als „ein deutsches Volkslied in sechs Versen“, wie auch der Untertitel des Films lautet.

Zu jener Zeit interessierte sich Lang für die neuen Ausdrucksmöglichkeiten der Filmkunst, für das Erzählen des Traumhaften und Unwirklichen, wobei er sein Publikum einer Vielzahl von bislang ungesehenen Spezialeffekten aussetzte – beispielweise in der Sequenz mit dem fliegenden Teppich, oder der Armee aus zentimetergroßen Soldaten, die aus einer kleinen Schachtel hervorströmen (Abb.1).



Bekanntlicherweise zählt der „Gruselfilm“ zur Gattung des expressionistischen Films, welcher nach 1914 den literarischen Expressionismus ablöste: Eine heftige, ausdrucksstarke Gestik, verzerrte Münder und starre Blicke galten damals als visuelles Korrelativ „des Schreies“. Diese „Sichtbarmachung“ von Gesichtern und die betont übertriebene gestische Spielweise wurden von den Schauspielern dem Bühnenexpressionismus entlehnt, wobei die Filmkunst dank ihrer technischen Mittel eine größere Freiheit als das Theater genoss (Bogdanovich 1967: 10).

Die expressionistische Filmpoetik des *müden Todes* betrifft insbesondere die Raumdarstellung: Charakteristisch sind die stark von der expressionistischen Malerei beeinflussten, grotesk verzerrten Kulissen und eine kontrastreiche Beleuchtung, die Lang durch gemalte Schatten unterstützte. Der beinahe im Halbdunkel verborgene Hintergrund sollte eine Szenerie mit aufgemalten geometrischen und künstlich aussehenden Flächen betonen.

Diese filmischen Ausstattungen – die man in vielen Filmen Langs findet – haben eine künstlerisch-historische Bedeutung, die dem heutigen Zuschauer entgehen könnte.

Um das expressionistische Ambiente des Films zu verstehen, muss man auf historische Zusammenhänge verweisen, die für die Kontextualisierung der analysierten filmischen Textvorlage von Bedeutung sind. Im Allgemeinen entstanden expressionistische Filme in der deutschen „Filmhauptstadt“ Berlin, in der Stummfilmzeit der ersten Hälfte der 1920er-Jahre. Doch in den Jahren zuvor tauchten bereits erste expressionistische Elemente in österreichischen Produktionen auf − den sogenannten „vorexpressionistischen“ Filmen − die sich aus den beliebten Literaturverfilmungen entwickelten (Brennicke, Hembus 1983).

Im Ersten Weltkrieg stellten Deutschland und Österreich Filmimporte aus den nun teils feindlichen Filmnationen – allen voran Frankreich – ein, und die heimische Filmwirtschaft erfuhr dadurch im inländischen Markt einen starken Aufschwung (Kracauer 1947: 31).

BDD-A8604 © 2013-2014 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:32 UTC)

Obwohl auch deutsche Schauspieler und Regisseure in den folgenden Jahrzehnten häufig in Filmstudios der österreichischen Hauptstadt Wien wirkten, wurde die erstarkte deutsche Filmwirtschaft hauptsächlich rund um ihre Hauptstadt Berlin nach dem Weltkrieg zum Arbeitsplatz vieler österreichischer Filmschaffender.

Die Spuren der damaligen deutsch-österreichischen kulturellen Bindung sind auch im *müden Tod* zu finden: Obwohl der Film von der Berliner Decla produziert wurde – und Lang damals bereits nach Berlin umgezogen war – handelt es sich bei diesem Werk auch um ein österreichisches Kulturprodukt, wobei es hierbei nicht um die Frage von Nationalzugehörigkeit geht, sondern um die Unterscheidung deutscher von den damaligen, die donauländische Kulturwelt charakterisierenden kulturellen Kennzeichen, die das Werk entscheidend beeinflussten.

Zunächst kann der Film als Ausdruck jener typisch österrreichischen Obsession betrachtet werden, sich mit dem Thema Tod zu befassen. In der Tat findet sich im *müden Tod* – wie Lang selbst erklärte – ein typisch wienerisches Element, und zwar eine gewisse „Intimität" mit dem Tod (Eisner 1977: 39-50).

Dass viele Filme Langs vom Tod handeln, ist vielleicht auch durch ein privates Ereignis verursacht: Der vermutliche Selbstmord seiner ersten Ehefrau Lisa Rosenthal[1]. Obwohl die genauen Umstände ihres Todes nie ganz geklärt wurden, prägte das Ereignis den Autor tief und spiegelt sich wahrscheinlich in seinen Filmthemen Schuld, Verstrickung, Tod und Selbstmord wider.

Im *müden Tod* gelangen die genannten Themen vor allem durch eine symbolische Raumdarstellung zur Geltung.

Ausgehend von Martins Dreiteilung – Raum als realistisch, impressionistisch und expressionistisch/künstlich (Martin 1985: 70-4) – besitzt der im *müden Tod* dargestellte Raum eine künstliche und symbolische Funktion.

Um seine Unzugänglichkeit trotz inständiger menschlicher Bitten zu unterstreichen, wird die Residenz des Todes als monumentales Gebäude dargestellt, die – wie erwähnt – von Felsmauern umgeben ist, die sich in schwindelerregende Höhen erheben. Aus Steinblöcken geformt, füllen sie auch in der entferntesten Kameraposition das Bild vollständig aus und lassen die davor agierenden Personen wie die schmächtige weibliche Figur – aber auch den Tod selbst – als klein und zerbrechlich erscheinen (Kracauer 1947: 113).

Eine solche architektonische Filmbildung weckt wechselnde Assoziationen, welche mithelfen, die erzählte Geschichte aktiv zu gestalten.

Das gilt beispielsweise für die Szene in der dunklen Halle mit den meterhohen Kerzen, welche die Lebenslichter der Menschen symbolisieren, wobei sich Lang hierbei auf die norddeutschen Märchentraditionen bezieht. Es wird hier Grimms Märchen *Der Gevatter Tod* zitiert, das von brennenden, flackernden und verlöschenden Lebenslichtern der Menschen erzählt, wenn ihre Stunde gekommen ist (Grimm1999: 247-250).

Auch bei den bereits erwähnten drei Episoden spielt die Filmarchitektur eine tragende Rolle: Obwohl die Bauten von drei damals renommierten Szenenbildnern stammen – der deutsche Teil von Walter Röhrig, der persische und venezianische Teil von Hermann Warm und der chinesische Teil von Robert Herlth – hat Lang, wie oft in seinen Filmen, an der Bühnenbild-Planung direkt teilgenommen (Lang 1993: 72).

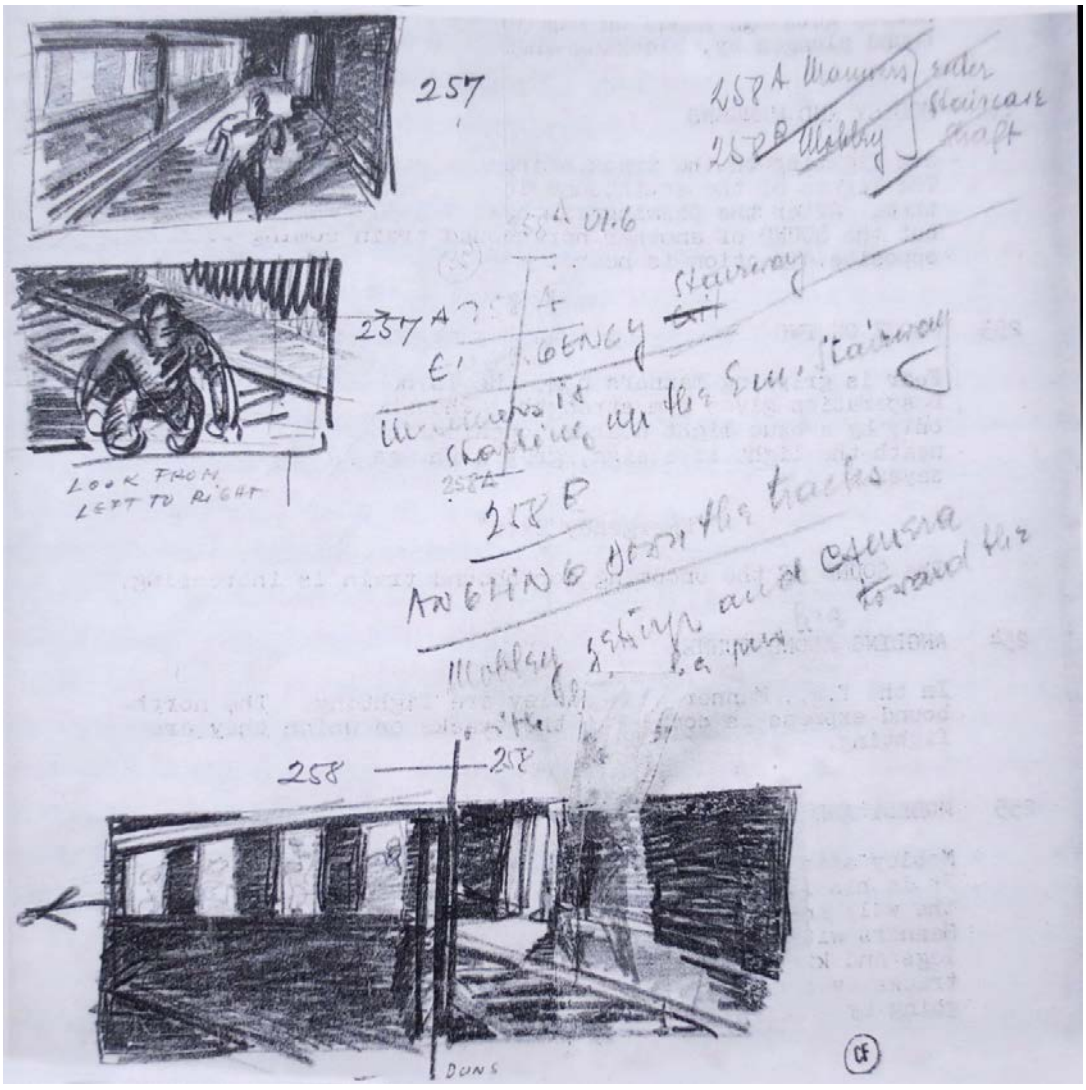
Langs Anteilnahme und Beachtung der architektonischen Szenenbildung ist auch anhand biografischer Ereignisse zu verstehen: Er wuchs in Wien als Sohn eines Architekten auf, wo er auch, auf Wunsch des Vaters, ein Bauingenieurstudium an der Technischen Hochschule begann. 1908 wechselte er an die Wiener Akademie der bildenden Künste, um Malerei zu studieren;

[1] Am 25. September 1920 erschoss sich Langs erste Ehefrau mit einem Revolver. Sie habe sich spontan das Leben genommen, nachdem sie ihren Mann mit einer anderen Frau ertappt hatte: Thea von Harbou (Drehbuchautorin des *müden Tods*), die Lang 1922 heiratete (EISNER 1977: 45).

BDD-A8604 © 2013-2014 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:32 UTC)

1911 studierte er weiter an der Münchener Kunstgewerbeschule; 1913-14 setzte er seine Ausbildung in Paris, beim Maler Maurice Denis fort, wo erst nachträglich seine Regiekarriere begann (Dahle, Karl 1993: 56).

Ein Beleg für seinen architektonisch-malerischen Bildungsweg ist im Bestandsinventar der *Cinémathèque Française* zu finden: Etwa 20.000 Dokumente, unter ihnen Schriften, Fotos und Szenenentwürfe (Abb. 2).



Auch angesichts Langs Neigung für das Zeichnen versteht man seine Aussage über den Unterschied von malerischen, unbeweglichen Bildern und Bildern in Bewegung, die erst mit der Filmkunst zu erlangen waren (Lang 1993: 53).

Langs *müder Tod* ist zuletzt eine expressionistisch-romantische Darstellung von Schicksalsmotiven: Bei den drei Filmepisoden handelt es sich tatsächlich um verschiedene Variationen von der Unausweichlichkeit des schicksalhaften Todes, was nebenbei erwähnt die italienische Übersetzung des Filmtitels, *Destino* [Schicksal], wohl begründet.

Eine ausgezeichnete Darstellung des vergeblichen Kampfes gegen das Schicksal ist im *müden Tod* in der Fluchtszene mit dem Elefanten zu finden: Merkwürdigerweise ruft das Mädchen mit ihrem Zauberstab ausgerechnet dieses langsame Fluchtmittel herbei. Aber das auf dem Elefanten flüchtende Pärchen wird von den Soldaten des Kaisers in gemächlichem Tempo verfolgt, und ist daher in keiner wirklichen Gefahr. Diese eigenartige Verfolgung stellt allerdings die unergründlichen und unvermeidlichen Wege des Schicksals dar: Gleichgültig was Menschen

BDD-A8604 © 2013-2014 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:32 UTC)

tun oder nicht tun, es schlägt unerbittlich zu, wenn seine Zeit gekommen ist. Am Ende wird das Paar eingeholt und der Mann ist auch diesmals zum Sterben verurteilt.

Es ist schließlich die schicksalhafte Tätigkeit des Todes diejenige, die ihn als eine mächtige und zugleich gebrechliche Figur erscheinen lässt.

Um seine Bedeutsamkeit zu verstehen, kann man auf die bereits erwähnte Szene mit den blassen Gestalten der Verstorbenen anspielen, die durch die Todesmauer gehen: Sind diese Erscheinungen Sinnbild für die Gefallenen des eben beendeten Weltkrieges?

Obwohl sich Fritz Lang hierzu nie geäußert hat, liegt die Assoziation nahe, die Erschöpfung des Todes als Folge jenes epochalen Massensterbens zu sehen. Der vermeintliche „Blitzkrieg" hatte sich mühselig in die Länge gezogen und wegen der Abertausenden toten Soldaten war selbst der Tod müde geworden.

Als Reaktion darauf rief Karl Kraus *die letzten Tage der Menschheit* (1915-1922) aus. Obwohl das menschliche Geschlecht doch überlebte, wurde das Gebäude der Kultur des 19. Jahrhunderts zerstört. Das „kurze" 20. Jahrhundert – das bis zum Ersten Weltkrieg dem 19. noch sehr ähnelte – veränderte durch die totale Mobilmachung des Kriegs völlig sein Aussehen.

In der abschließenden Filmszene – und zwar dem in Flammen stehenden Spital – scheint demzufolge der Untergang der habsburgischen Welt dargestellt zu sein; in dem endlichen Brand wurde jene übernationale, multikulturelle – wirkliche und imaginäre – Koine (Magris, 1963) repräsentiert, die mehrere europäische Länder beherrschte und zusammenhielt.

Betrachtet man die gesamte donauländische Kultur dieser Zeit als Seismograph der europäischen Agonie, dann kann man auffällige Spuren davon in Langs *müdem Tod* finden, der auch hinsichtlich der bisher erläuterten Aspekte als ein mehrschichtigerer Text erscheint als der expressionistische Umschlag vom „Gruselfilm" vermuten ließe.

In dem Werk spiegeln sich tatsächlich wesentliche biografische, kulturelle und kunsthistorische Elemente wider, die seine Entstehung beeinflusst haben sollen. Allerdings können solche Elemente diesen Meilenstein der filmischen Kultur nicht völlig erklären, denn der unmittelbare Genuss besteht darin, von den erwähnten intertextuellen Aspekten abzusehen, obwohl sie enthalten sind.

Literaturverzeichnis:

ACKERKNECHT, Erwin 1928: *Lichtspielfragen*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

ALPERS, Svetlana 1998: *Visual Culture Questionnaire*, „October", MCMXCVIII, nr. 77, S. 25-70.

BOGDANOVICH, Peter 1967: *Fritz Lang in America*, New York, Praeger.

BRENNICKE, Ilona, HEMBUS, Joe 1983: *Klassiker des deutschen Stummfilms. 1910-1930*, München, Goldmann.

BRYSON, Norman 1983: *Vision and Painting*. *The Logic of the Gaze*, London, Macmillan.

DAHLKE, Günther, KARL, Günter (Hg.) 1993: *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*, Berlin, Henschel Verlag.

EISNER, Lotte 1977: *Fritz Lang*, New York, Oxford University Press.

EVANS, Jessica, HALL, Stuart (Hg.) 1999: *Visual Culture. The Reader*, London, Sage.

GAMPERT, Christian 1991: *Nonsens ist stärker als der Tod. Nachrichten aus der Alternativkultur: Die Compagnia Buffo und ihre Experimente mit Fritz Lang*, „Die Zeit", MCMXCI, nr. 43, 18. Oktober, S. 73.

GOETHE, Johann Wolfgang 1953: *West-Östlicher Divan*, Leipzig, Insel.

GRIMM, Jacob u. Wilhelm 1991: *Kinder- und Hausmärchen*, Darmstadt, WBG.

HOBSBAWM, Eric 1994: *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991*, New York, Pantheon Books.

JAY, Martin 1988: *Scopic Regimes of Modernity*, in FOSTER, Hal (Hg.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, S. 3-28.

KRACAUER, Siegfried 1947: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press.

LANG, Fritz, *Autobiografia parigina*, in: BERTETTO, Paolo, EISENSCHITZ, Bernard (Hg.) 1993: *Fritz Lang. La messa in scena*, Torino, Lindau, S. 53-59.

MAGRIS, Claudio 1963: *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi.

BDD-A8604 © 2013-2014 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:32 UTC)

MARTIN, Marcel 1985: *Le langage cinématographique*, Paris, Les èditions du Cerf.
MESSTER, Oskar 1936: *Mein Weg mit dem Film*, Berlin, Max Hesses Verlag.
PONTALIS, Jean-Bertrand 1987: *Perdre de vue*, „Nouvelle Revue de Psychanalyse“, MCMLXXXVII, nr. 35, S. 231-248.
ZADDACH, Gerhard 1929: *Der literarische Film. Ein Beitrag zur Geschichte der Lichtspielkunst*, Berlin, P. Funk.

BDD-A8604 © 2013-2014 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:51:32 UTC)