

Fritz Lang, „Wege des grossen Spielfilms in Deutschland“ (1926)

Kurzbeschreibung

Während der Expressionismus in der bildenden Kunst sowie in der Literatur von der jüngeren Künstlergeneration als unzeitgemäß und bürgerlich verworfen wurde, war er für den Film der Weimarer Republik stilistisch ausschlaggebend. In diesem Text, der im Oktober 1926 in der angesehenen Zeitschrift *Die literarische Welt* erschien, beschreibt der Regisseur und Drehbuchautor Fritz Lang die kreativen Stärken des deutschen Spielfilms insbesondere im Vergleich zu amerikanischen Produktionen. Der in Österreich geborene Fritz Lang (1890-1976) lebte seit Ende 1918 in Berlin, wo er zunächst als Regisseur von Stummfilmen Karriere machte. Sein wohl bekanntester Stummfilm *Metropolis*, der als Meisterwerk des Genres gilt, kam 1927 in die Kinos, war jedoch kein kommerzieller Erfolg. Langs Tonfilm *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) war dagegen ein Publikumserfolg und etablierte ihn als einen der bedeutendsten internationalen Filmregisseure. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten entschied sich Lang zur Auswanderung in die USA und drehte fortan Filme in Hollywood.

Quelle

Wege des grossen Spielfilms in Deutschland

Es hat vielleicht nie zuvor eine Zeit gegeben, die mit solcher rücksichtslosen Entschlossenheit nach neuen Formen für die Ausdrucksfähigkeit ihrer selbst gesucht hat. Die grundlegenden Umstürze auf den Gebieten von Malerei und Plastik, Architektur und Musik sprechen beredt genug dafür, daß der Mensch von heute für die Gestaltung seiner Empfindungen seine eigenen Mittel sucht und auch findet. Der Film hat vor allen Ausdrucksformen etwas voraus: seine Ungebundenheit an Raum, Zeit und Ort. Was ihn reicher als die anderen macht, ist die natürliche Expressionistik seiner Gestaltungsmittel. Ich behaupte, daß der Film auf der Stufenleiter seiner Entwicklung kaum die ersten Sprossen überwunden hat, und daß er um so persönlicher, stärker und künstlerischer werden wird, je rascher er auf überlieferte oder entlehene Ausdrucksformen verzichten und sich auf die unbegrenzten Möglichkeiten des rein Filmischen werfen wird.

Die Geschwindigkeit, mit der sich der Film in den letzten fünf Jahren entwickelt hat, läßt es gefährlich erscheinen, Prophezeiungen über ihn auszusprechen, denn wahrscheinlich wird er jede sprunghaft überholen. Der Film kennt keinen Stillstand. Das gestern Gefundene erscheint heute schon überlebt. Dieser Trieb zu ununterbrochener Neugestaltung, dieses Experimentieren mit dem Geistigen, verbunden mit jener für den deutschen Menschen so charakteristischen Freude an Überarbeit erscheinen mir als Gewähr für meine Behauptung, daß der Film als Kunstwerk seine Form zuerst in Deutschland finden wird. Denn sie ist nicht zu finden ohne die Lust am Experimentieren, ohne den Trieb zu fortwährender Neugestaltung (auch wenn das Alte noch so bewährt und nutzbringend ist) und ganz besonders nicht ohne eine ununterbrochen zu leistende Überarbeit, die nur mit einer vom Gedanken an das Werk besessenen deutschen Ausdauer und – Phantasie geleistet werden kann.

Deutschland hat niemals über die Riesenreservoirs an Menschenmaterial und Kapital verfügt, wird auch niemals in dem Maße darüber verfügen wie die amerikanische Filmindustrie. Zu seinem Glück. Denn gerade dadurch sind wir gezwungen, den Ausgleich gegen das rein materielle Übergewicht durch das geistige zu schaffen.

Ich will aus Tausenden von Beispielen, die für meine Theorie sprechen, nur eins herausgreifen.

Die amerikanische Filmphotographie ist, dank ihrer Aufnahmeapparate, die noch heute unerreicht sind, dank ihres Filmmaterials, der glänzenden Arbeit ihrer Techniker, als die Photographie der Welt angesehen. Aber bis heute haben die Amerikaner es noch nicht verstanden, mit ihren herrlichen Apparaten das Wunder der Photographie ins Gebiet des Geistigen zu erheben, d. h. z. B. die Begriffe von Licht und Schatten nicht nur zum Stimmungsträger zu machen, sondern zum mitspielenden Faktor der Handlung. Ich hatte kürzlich Gelegenheit, einem amerikanischen Fachmann einige Szenen aus *Metropolis* zu zeigen, in denen die Verfolgung eines jungen Mädchens durch die Katakomben von Metropolis durch den Lichtstrahl einer elektrischen Taschenlampe gezeigt wird. Dieser Lichtstrahl, der das gejagte Geschöpf wie ein Tier auf seine spitze Nadel spießt, es nicht aus den Fängen läßt, es unablässig vor sich hertreibt bis zur völligen Panik, brachte den lebenswürdigen Amerikaner zu dem naiven Bekenntnis: „Das können wir nicht!“ Natürlich könnten sie es. Aber sie kommen nicht auf den Gedanken. Für sie ist das *Ding* noch wesenlos, unbelebt, unbeseelt. Ich aber glaube, daß in dem großen deutschen Spielfilm der Zukunft das *Ding* eine ebenso wichtige Rolle spielen wird wie *der Mensch*. Der Schauspieler wird nicht mehr in einem Raum stehen, indem er durch Zufall geraten scheint, sondern der Raum wird so gestaltet sein, daß das Erleben des Menschen nur in ihm möglich, nur durch ihn logisch erscheint. Ein Expressionismus subtilster Art wird Umgebung, Requisit und Handlung aufeinander abstimmen, wie ich überhaupt glaube, daß sich die Technik des deutschen Films auf einer Linie entwickeln wird, die sie nicht nur zum optischen Ausdruck der Handlungen des im Film aktiven Menschen steigert, sondern auch die Umwelt des Darstellers zum Mitträger der Handlung erhebt, und als Wichtigstes – seine Seele! Wir versuchen schon, *Gedanken* zu photographieren – also bildhaft zu machen – nicht mehr den Handlungskomplex eines Geschehens zu geben – sondern den *geistigen* Inhalt des Erlebten von dem Erlebenden aus gesehen.

Das erste bedeutende Geschenk, das wir dem Film verdanken, war gewissermaßen die *Wiederentdeckung des menschlichen Gesichts*, das uns niemals zuvor in seinem tragischen wie in seinem grotesken, im drohenden wie im beseligten Ausdruck so deutlich offenbart worden ist wie durch den Film.

Das zweite Geschenk wird sein, daß er uns bildhafte Einfühlungen, im reinsten Sinne expressionistische Darstellungen von Gedankenvorgängen geben wird. – Nicht mehr rein äußerlich werden wir an den Seelenvorgängen der Menschen im Film teilnehmen: wir werden uns nicht mehr darauf beschränken, die Auswirkungen der Empfindungen allein zu sehen – sondern wir werden sie seelisch miterleben von ihrem Urentstehen an – vom ersten Aufblitzen des Gedankens bis zur folgerichtigen Schlußkonsequenz der Idee.

Hat der frühere Menschendarsteller sich begnügt, hübsch, angenehm oder gefährlich, komisch oder abstoßend zu sein, so wird der Film den neuen deutschen Menschendarsteller dazu bringen, aus dem Träger der Handlung zum *Träger einer Idee* zu werden. Prediger von allem, um das die Menschen, seit sie verlernt haben, auf Bäumen zu wohnen, kämpfen, um sich daran zu beglücken.

Die Internationalität der Filmsprache wird das stärkste Instrument in der Verständigung der Menschen werden, die sich sonst in allzu verschiedenen Sprachen so schwer verständigen können. Dem Film dieses Doppelgeschenk des Geistigen und des Beseelten zu geben, ist die Aufgabe, die uns vorbehalten bleibt.

Wir werden sie lösen!

Quelle: Fritz Lang, „Wege des grossen Spielfilms in Deutschland“, *Die literarische Welt* 2, Nr. 40, 1.

Oktober 1926, S. 3-6; abgedruckt in *Weimarer Republik, Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933*, Hrsg. Anton Kaes. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 1983, S. 222–24.

Empfohlene Zitation: Fritz Lang, „Wege des grossen Spielfilms in Deutschland“ (1926), veröffentlicht in: German History in Documents and Images,
<<https://germanhistorydocs.org/de/die-weimarer-republik-1918-1933/ghdi:document-4425>>
[16.03.2026].