

Christa Blümlinger

## Geschichtsverlauf und Bildstillstand

Zu *Liliom* von Fritz Lang

Die Frage, wie der Film Geschichte(n) erzählt, hat das Kino selbst zu beantworten versucht, schon vor und gleichzeitig jenseits einer Ideologiekritik, wie sie paradigmatisch mit Siegfried Kracauers *Von Caligari zu Hitler* formuliert wurde.<sup>1</sup> Fritz Lang etwa stellt diese Frage dort am deutlichsten, wo er sich mit den Mechanismen des Kinos beschäftigt: Dabei geht es weniger um die vordergründigen ‚Inhalte‘ des jeweils Gezeigten, als um die diskursiven Strukturen, die es hervorbringen, oder anders ausgedrückt: um die Affekte der Bilder und die Effekte der filmischen Darstellung. Dies heißt nicht, daß Langs Filme nicht gleichzeitig auch Spuren ihrer Zeit und ihrer Produktions- und Realisationsumstände tragen. Sie sind gewissermaßen doppelt lesbar: als ‚theoretischer‘ Diskurs und als ‚imaginäre‘ Geschichte. Einer dieser geradezu symptomatischen Filme ist *Liliom*, der erste Film, den Lang nach seiner Emigration aus Nazi-Deutschland, 1934 auf Zwischenstation in Paris, herausbrachte, in dem Jahr, in dem er nach Hollywood ging.

„Lassen Sie den Zeugenfilm von Liliom Zadowski vorführen“, ordnet ein himmlischer Beamter in *Liliom* seinem Gehilfen telefonisch an. Liliom, der durch Selbstmord aus dem Leben geschiedene Jahrmarkt-Strizzi, muß auf diese Weise vor einem Gericht im Jenseits eine Szene aus seinem Leben Revue passieren lassen und nochmals verantworten. Bei Lang, den Gilles Deleuze den „größten Filmregisseur des Scheins und der falschen Bilder“ nennt, werden mit diesem Kunstgriff der filmische Realismus auf die Probe und die Möglichkeit des Urteils radikal in Frage gestellt. Deleuze bescheinigt dem „amerikanischen“ Lang in diesem Sinne einen

1 Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des vom Ministerium für Wissenschaft und Forschung geförderten Projektes „Sichtbares und Sagbares“ des Béla Balázs-Institutes für Laufbildforschung. Für wertvolle Hinweise und Materialien danke ich Raymond Bellour, Bernard Eisenschitz und Thomas Elsaesser.

protagoreischen Relativismus, in dem es keine Wahrheit mehr gibt, sondern lediglich Erscheinungen, und wo das Urteil den ‚besten‘ Standpunkt ausdrückt, „das heißt, die Perspektive, unter der die Chance besteht, daß sich der Schein zugunsten eines Individuums oder einer wertvolleren Menschheit ‚wenden‘ wird“.<sup>2</sup> *Liliom* bildet den Übergang von den „deutschen“ Mabuse-Filmen zu den „amerikanischen“ Filmen, wo das Urteil nicht mehr unmittelbar ins Bild umgesetzt wird, sondern auf die Seite des Zuschauers wechselt.

Was an diesem Emigrantenfilm auf den ersten Blick als phantastisches Spiel gelesen werden kann, schreibt sich in eine Langsche Geschichte technischer Bilder ein. Schon im folgenden Film, seinem amerikanischen Debut *Fury* (1936), setzt Lang ein frappierend ähnliches Dispositiv in Szene, im Rahmen der Darstellung eines ‚demokratischen‘ Gerichtsprozesses. Technische Medien sind schon in Langs Filmen aus der Weimarer Zeit im Spiel, wenn es um die genaue Situierung eines Blickes geht; und auch später, in den sogenannten sozialrealistischen Filmen, wird die Vision des Realen immer artifizuell vermittelt. Nach dem noch in Deutschland produzierten *Testament des Dr. Mabuse* ersetzt Fritz Lang den Blick einer Figur gänzlich durch ein Maschinen-Dispositiv. Während der autoritäre und terroristische Bandenführer Mabuse noch mit einer apparativen Anordnung den Untergebenen – und gleichzeitig auch den Zuschauern – seine Anwesenheit vortäuscht, in gewisser Weise also ein Delegierter des Regisseurs ist, vermittelt sich in *Liliom* die Omnipräsenz einer Macht allein durch ein Kinodispositiv, in dem der Film als oberster und objektivster Zeuge figuriert, dessen Blick keiner sichtbaren Figur mehr zugeordnet werden kann.

Auf die Produktions- und Realisationsumstände soll vorweg verwiesen werden, denn sie sind für das Verständnis der im Film konstruierten imaginären Zwischenwelt nicht unbedeutend. *Liliom* ist ein Emigrantenfilm, das zeigt schon die Besetzungsliste: Für den Produzenten Erich Pommer, den Drehbuchautor Robert Liebmann, den Kameramann Rudolph Maté, den Komponisten Franz Waxman (später Waxman) bis zum Standphotographen Walter Limot (vormals Lichtenstein) stand dieser Film am Anfang eines Exils, das für alle Genannten – außer Limot – in den Vereinigten Staaten seine Endstation fand. Lang wollte in Paris nicht sesshaft werden, während er in Amerika kurz nach seiner Ankunft um die amerikanische Staatsbürgerschaft ansuchte und nach eigenen Aussagen sofort so viel wie möglich über das amerikanische Leben zu lernen versuchte.<sup>3</sup> Lotte Eisner bescheinigte jedenfalls dem Emigranten Lang im Unterschied etwa zu Murnau oder auch

2 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, Kino 2, Frankfurt am Main 1991, 184.

3 „I read only English. I read a lot of newspapers, and I read comic strips – from which I learnt

zu Pabst ein Gespür für das neue Terrain, vor allem in bezug auf seinen ersten amerikanischen Film aus 1936: „Wo immer er arbeitet“, schrieb Eisner, „erfaßt Lang geradewegs die lokale Atmosphäre – wie in *Fury*, diesem so natürlich amerikanischen Film“.<sup>4</sup> An *Liliom* jedoch hob Eisner das Wienerische hervor, nicht nur weil diese Geschichte über einen unverbesserlichen Tunichtgut von dem österreichisch-ungarischen Schriftsteller Ferenc Molnár<sup>5</sup> stammt, sondern auch weil Eisner in der Figur der Julie das Schnitzlersche Wiener Mädels erkannte, das vom Wiener Prater in die Pariser Vorstadt versetzt wird. Eine andere Form von Verschiebung drückt sich in der Besetzung des „nichtsutzigen Kerls“ mit dem französischen Schauspieler Charles Boyer aus, dem die natürliche Fähigkeit zur Eleganz zugesprochen wird, der nie forcierte, der die Gabe hatte, selbst dann, wenn er einen *mauvais garçon* spielte, immer ein Gefühl des *déplacement* zu erzeugen.<sup>6</sup> Die spezifische Situation der Emigration erweckte den Eindruck von ‚Fehlbesetzungen‘ schließlich weniger auf seiten der Schauspieler, denn auf seiten der Regisseure: Max Ophüls, der 1936 bereits eine starke Beziehung zu Wien hatte, meint in seiner Autobiographie,<sup>7</sup> daß der Produzent Erich Pommer *Liliom* besser ihm übergeben hätte, während er Lang liebend gerne die Regie des „Thrillers“ *On a volé un homme* überlassen hätte, den Ophüls für Pommer vorbereitete.

Im folgenden soll kurz die Geschichte von *Liliom* skizziert werden, die von Fritz Lang gemeinsam mit Robert Liebmann nach dem gleichnamigen Theaterstück von Ferenc Molnár geschrieben wurde. *Liliom* (Charles Boyer), ein prahlerischer Nichtsnutz und „Dienstbotinnenverführer“, arbeitet am Rummelplatz in einer Vorstadt als Ausrufer für Madame Moscat (Florelle) und deren Ringenspiel. Es kommt zu einem Konflikt zwischen den beiden, als *Liliom* sich während einer Fahrt mit dem Stubenmädchen Julie (Madeleine Ozeray) allzu offensichtlich vergnügt. Li-

a lot“, sagte Fritz Lang im Interview mit Peter Bogdanovich, vgl. No Copyright for the Director, in: Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in America*, London 1967, 15.

4 Lotte Eisner, *Fritz Lang*, Paris 1984, 169.

5 In Amerika hatte Frank Borzage unter dem Titel *Carousel* 1930 bereits eine erste Verfilmung des Theaterstückes *Liliom* (1909) realisiert.

6 Vgl. Jean-Loup Passek, in: *Dictionnaire du Cinéma*, Paris 1991, 78. Charles Boyer spielte Anfang der 1930er Jahre in einer Reihe von französischen Versionen amerikanischer und deutscher Filme, so etwa in Karl Hartls Science-fiction Film *Fp1 antwortet nicht*, der ebenfalls von Pommer produziert worden war, in den Jahren 1933/34 in Friedrich Hollaenders *Ich und die Kaiserin* und im selben Jahr wie in *Liliom* in Erik Charells *Caravan* und in Niklas Farkas *La bataille*. Während der kurzlebigen, technisch bedingten Engagements für die Versionenfilme der frühen Tonfilmzeit faßte Boyer in Amerika Fuß. Dort wurde Boyer zur Inkarnation des verführerischen Franzosen, wie nach dem Krieg in der Rolle des distinguierten Generals in Max Ophüls' *Madame de...*

7 Vgl. Max Ophüls, *Spiel im Dasein*, Frankfurt am Main 1959, 177.

liom quittiert kurzerhand seinen Job, worauf auch Julie ihre Anstellung aufs Spiel setzt und an diesem Abend nicht nach Hause geht. Im Stadtwaldchen wird sie bei einer Razzia vor Liliom gewarnt, dennoch beginnt sie mit ihm ein gemeinsames Leben. Julie arbeitet im Fotoatelier bei Madame Menoux, ihrer Tante, die den beiden eine Baracke zur Verfügung stellt. Liliom dagegen verbringt seine Nächte auswärts mit Glücks- und Kartenspiel und denkt nicht daran, einer geregelten Arbeit nachzugehen. Gegenüber Julie zeigt er Jähzorn und ist gewalttätig. Selbst als Madame Moscat ihn bei einem Besuch wieder als Angestellten für ihr Karussell gewinnen will, lehnt er großtuerisch ab. Er hat soeben erfahren, daß Julie ein Kind erwartet, und plant lieber mit seinem Kumpan Alfred einen Raubüberfall, von dem er sich schnelles Geld erwartet. Der Coup mißlingt, und als die Polizei naht, sticht sich Liliom ein Messer ins Herz. Nach seinem Tod kommt er vor ein himmlisches Gericht und wird, auf ebenso bürokratische Weise wie zuvor im irdischen Polizeikommissariat, mit seinen Taten konfrontiert. Lilioms Uneinsichtigkeit wird durch die Filmvorführung einer Szene aus seinem Leben bewiesen, und er zu 16 Jahren Fegefeuer verurteilt. Danach darf er einen Tag auf die Erde zurück, um seinem Kind etwas Gutes zu tun. Als ihm dies nicht gelingen will, übermannt ihn wieder der Jähzorn. Doch auf der himmlischen Waage der Gerechtigkeit wiegen Julies liebevolle Tränen schwerer als Lilioms Missetaten.

Fritz Lang, gebürtiger Wiener, machte auf dem Sprung nach Amerika – in das von Bert Brecht<sup>8</sup> und anderen als „Hölle“ apostrophierte Hollywood – einen imaginären Schritt in den Himmel. Dieser Himmel war ein französischer und Wiener Himmel zugleich. Lang hatte vermutlich schon kurz vor seinem Aufbruch aus Berlin<sup>9</sup> ein merkwürdig entrücktes, nie realisiertes Treatment über seine Hei-

8 Bertolt Brecht, Nachdenkend über die Hölle und Hollywood-Elegien, in: ders., Werkausgabe, Bd. 10, Frankfurt am Main 1967, 830 u. 849 f.

9 Dieser Aufbruch wurde von Fritz Lang, der die Überlieferung seiner eigenen Biographie sorgfältig inszenierte, oftmals mit der nirgendwo belegten Anekdote beschrieben, daß ihm Goebbels am Vorabend seiner Flucht aus Berlin im März 1933 den Posten des Präsidenten der *Reichsfilmkammer* angetragen hätte. Seinen Reisedokumenten zufolge verließ er Berlin jedoch definitiv erst im Juli 1933. Gesichert ist, daß *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) kaum zwei Monate nach der Machtergreifung der erste Verbotsfall des NS-Regimes war, unter anderem wegen „Verherrlichung des Verbrechens“, wie es auch 1934 beim Verbot von *Scarface* heißen sollte. Zur Zensur vgl. Kraft Wetzel, Filmzensur im Dritten Reich. Zu verbotenen deutschen Filmen 1833–1945, in: ders. und Peter Hagemann, *Zensur-Verbotene deutsche Filme 1933–1945*, Berlin 1978, 7–48, hier 15 ff; zu Langs Flucht aus Berlin vgl. zuletzt Patrick Mc Gilligan, *Fritz Lang. The Nature of the Beast*, London 1997, 174 ff; u. v. a. Georges Sturm, *Fritz Lang : films, textes, références*, Nancy 1990, 16 ff.

matstadt geschrieben, *Die Legende vom letzten Wiener Fiaker*.<sup>10</sup> Darin läßt er Beethoven, Mozart, Ziehrer und die Walzerkönige vor der Himmelstür einem Fiaker zuhören, der alte Wiener Lieder singt und dessen Liebe zu seinen Rössern selbst den Lieben Gott gnädig stimmt. In *Liliom*, dem letzten von Erich Pommer<sup>11</sup> produzierten Lang-Film, findet sich das im *Testament des Dr. Mabuse* so einfallsreich inszenierte Gespür für panoptische Dispositive der Macht ebenso wieder wie das in der Wiener Legende angelegte und Jahre später als *fantasy-comedy* bezeichnete Genre: Ein über technische Medien, über Lautsprecher und Telefon verfügender Himmelswärter liest wie ein irdischer Wachebeamter seine Zeitung. Das einzige, was ihn von diesem unterscheidet, sind die Engelsflügelchen, die sich nah an seinem Kopf befinden, der damit dem geflügelten Gallierhelm der damals schon legendären Zigarettenmarke ähnelt. Das paradiesische Mittagsblatt und die Form der Kappe bringen ein weiteres Stück *francité* in die Zeichen des Himmels ein und weisen darauf hin, daß „Gott in Frankreich wohnt“. Die technische Apparatur fehlt in diesem weltlichen Himmel nicht: Nach den drei Mabuse Filmen, in denen die steuernde Macht des Bösen eine Gestalt hat, verflüchtigt sich diese nun „in ein Datennetz, dessen ‚Entscheidungssträger‘ an jenen Schnittstellen, wo sich Schlafwandler und Hellseher begegnen, für die Lenkung, Verarbeitung und Speicherung der Daten sorgen“,<sup>12</sup> so die treffende Beschreibung der späteren amerikanischen Filme von Lang durch Gilles Deleuze, die in gewisser Weise auch auf *Liliom* zutrifft. Daß die steuernde Macht im Himmel ‚gut‘ ist, macht dabei keinen Unterschied.

Was hat es nun aber mit der Kinovorführung im Himmel auf sich, die ebenso eine Erfindung des Drehbuchs ist wie die irdische Szene im Polizeikommissariat? Was zeigt Lang durch die mehrmalige Wiederholung einer langen Einstellung, die er am Ende schrittweise anhält, in Einzelbilder zerlegt und die als Film im

10 Vgl. Fritz Lang, *Die Legende vom letzten Wiener Fiaker*, in: ders., *Der Berg des Aberglaubens und andere Geschichten*. Hg. u. kom. v. Cornelius Schnauber, Wien u. Zürich 1988, 172–178.

11 Erich Pommer hatte Lang bereits 1918 in Wien kennengelernt und ihm in Berlin die Möglichkeit verschafft, Drehbücher zu schreiben und in der Folge Filme (unter anderem *Metropolis* und *Frau im Mond*) zu realisieren. Pommer war bereits 1927 von der *Paramount* nach Hollywood engagiert worden, kehrte aber 1928, als die *Ufa* sich in großen finanziellen Schwierigkeiten befand, wieder nach Berlin zurück. Die *Ufa* beschloß in einer Vorstandssitzung am 29. März 1933, den Vertrag mit Pommer zu lösen, der bereits im August 1932 Kontakte mit der *Fox Film Corporation* aufgenommen hatte und sich seit Anfang Jänner 1933 in Amerika befand. Er richtete in Paris die *Fox-Europa* ein, um dort neben *Liliom* auch Max Ophüls' *On a volé un homme* zu produzieren, und schiffte sich Ende März 1934 nach New York ein, nachdem die *Fox-Europa* Ende Jänner 1934 aufgelöst worden war, vgl. Sturm, Fritz Lang, wie Anm. 9, 93–94; u. Herbert G. Luft, Eric Pommer: Part two, in: *Films in Review* (November 1959), 518 ff.

12 Deleuze, *Zeit-Bild*, wie Anm. 2, 338 ff.

Film gekennzeichnet ist? Dieser kurze Film wird in *Liliom* bezeichnenderweise „Zeugenfilm“ genannt und stellt insoweit die Position des Zuschauers in Frage, als dieser die Szene etwa eine Stunde zuvor schon einmal sehen konnte: eine scheinbar banale Eheszene, in der Liliom eine Kaffeekanne zerschlägt, weil Julie ihn allen Kaffee austrinken ließ, und sie darüber auch noch ohrfeigt.

Die Kinoszene im Himmel funktioniert freilich nicht unabhängig vom restlichen Film. Sie wird durch andere Wiederholungen und Transformationen vorbereitet, welche die Narration vorantreiben. Und sie wird symbolisch mit einer Reihe von Apparaten assoziiert, die wie der Filmprojektor die Zeit durch Bewegung und Stillstand strukturieren: mit einem Ringelspiel, einem Grammophon oder einem Spielautomaten.

Schon die erste Szene des Films, der Prolog, beginnt mit einer Projektion. Frau Moscat sitzt an der Kassa ihres Karussells, dessen Figuren Schatten auf eine Bretterwand werfen. Aus dem Off ertönt die Stimme von Liliom, den man in den nächsten Einstellungen in Aktion sieht. Er treibt als Ausrufer das Ringelspiel an, er zieht die Leute, Männer wie Frauen, ins Vergnügen. Dieses Vergnügen besteht darin, Bewegung zu erfahren, ohne sich selbst bewegen zu müssen – immobil der Reisender zu sein, ganz wie die Kinobesucher. Wie sehr es schon hier um Schaulust geht, wird in dem Moment deutlich, als ein betrunkenen Seemann eine Nelke zu fassen sucht, die zwischen Liliom und Julie neckisch hin- und hergereicht wird. Die zitternde Blume wird einmal in Nahaufnahme gezeigt, zwischen Lilioms Arm und Julies Knie, um dann im Gegenschuß vom glotzenden Seemann und dem nun ins Bild gerückten Frauenbein gerahmt zu werden. Der Seemann erheischt für einen Augenblick die Blume, doch sein eigentliches Begehren richtet sich auf den weiblichen Körper, der von Lilioms Arm umfangen wird. Diesen Frauenkörper wird auch Liliom – viel später – vergeblich zu berühren suchen, nämlich im Himmel, als er, bereits tot und also selbst ein virtuelles Wesen, mit Julies projizierten Schatten konfrontiert und seine hilflose Handbewegung mit einem Verbot unterbunden wird. (Am Ende, wenn Liliom nochmals für einen Tag auf die Erde zurückkehrt, wird er zu Hause bei Julie die getrocknete Blume neben seiner eigenen Photographie entdecken).

Mit derartigen Verbindungen zwischen einem Objekt und einem Körper<sup>13</sup> webt der Film formale und motivische Fäden. Ein anderes Beispiel einer entsprechenden Ereignisserie ist das Motiv des Messers, das ebenfalls bereits im Prolog

13 Zu der spezifisch Langschen *mise en scène* von signifikanten Objekten, um die herum sich die Erzählung organisiert, wie auch zur Ambivalenz der Blicke der Figuren auf die Objekte vgl. v.a. Raymond Bellour, Sur Fritz Lang, in: ders., *Le Livre des Autres*, Paris 1971.

eingeführt wird, und zwar als bei einem Handgemenge zwischen Liliom und dessen Rivalen Hollinger die Menschenmenge auseinanderstiebt. Hollinger zückt ein Messer, das Liliom gekonnt mit einem Fußtritt in die Luft befördert: Es bleibt in einem Holzrelief stecken, das Adam und Eva darstellt. Später wird Lilioms Komplize Alfred bei dessen Tante ein Küchenmesser entwenden, das Liliom dann in seiner Jacke verborgen trägt und an das er unwillkürlich rührt, als ein Scherenschleifer (Antonin Artaud) des Weges kommt, um ihm seine Dienste anzubieten. Mit ebendiesem Messer bringt sich Liliom aus Verzweiflung um, und im selben Augenblick – in der nächsten Einstellung – faßt sich Julie ans Herz.

Die metonymische Verbindung von Objekt und Körper wird in Langs räumlicher Darstellung über Fragmentierungen akzentuiert, die mitunter den Blick brüskieren. Als Liliom in einem Nachtlokal einen Spielautomaten manipuliert, sieht man in einer halbnahen Einstellung rechts im Bild bloß seine Hand, die den Hebel bedient, und links den Kopf und die rechte Schulter von Alfred angeschnitten, der Schmiere steht. In diesem fragmentierten Bild verschmelzen der menschliche Arm und der Glücksautomat zu einem einzigen Mechanismus, Mensch und Maschine werden in der Darstellung austauschbar: Solange er Geld bringt, wird der Kasten bedient, solange er zu Geld kommt, wird der Arm in Bewegung sein. Später will Liliom – weniger gewandt – gemeinsam mit Alfred einen Kassier überfallen, und als von diesem kein Geld kommt, wird Lilioms Leib das Leben – und somit, zumindest für die Zeit auf Erden, die Bewegung – lassen.

Auf metaphorische Weise wird die visuelle Austauschbarkeit von Körper und Objekt in der Szene im Photoatelier vorgeführt, in der Julie und Madame Menoux ein Bild vom Drechsler anfertigen, der sich nur deshalb porträtieren läßt, weil er um Julie wirbt. Diese adjustiert seinen Hut und die Accessoires auf dieselbe Weise wie seinen Leib und rückt seinen Kopf wie den einer Gliederpuppe zurecht. Dann ruft die Tante: „Eins, zwei, drei!“, nimmt mit einer übertriebenen Geste den Deckel vom Objektiv, und – Schnitt – wir stehen mit Liliom vor dem Polizeiwachzimmer mit der Nummer drei. Auf besonders deutlich artikulierte Weise inszeniert Lang dann mit dieser Szene im Kommissariat die oben erwähnte Form von Verdinglichung beziehungsweise Mechanisierung der Körper. Als der Polizeibeamte, der Liliom auf die Wachstube rufen und stundenlang warten ließ, um in seiner Anwesenheit eine Marke auf einem Dokument abzustempeln, den Amtsakt vollziehen will, gelingt dies nicht gleich. Erst will in einer Schublade ein feuchtes Stempelkissen entdeckt werden. Die Kamera fährt an dieser Stelle zunächst zurück, dann relativ schnell auf das Papier zu und nochmals zurück – in einer der Handbewegung des Bürokraten entsprechenden Bewegung. Hier wird nicht Lilioms subjektiver Blick repräsentiert,

sondern der einer übergeordneten Maschine. Die Stempelszene wird sich, leicht verändert, im Himmel wiederholen, wo der vom selben Schauspieler dargestellte Fegefeuerpolizist ebenso Paragraphen zitiert und Akten bearbeitet. Auch wenn Liliom diesmal wissend darauf hinweisen kann, wo sich das Stempelkissen befindet, liegt der Ablauf der Dinge nicht in seiner Hand, ist die Sicht auf sie nicht die seine.

In einer Serie ähnlicher Figuren wird das Spiel der Oppositionen entwickelt. Die teilweise Wiederholung irdischer Elemente markiert die Differenz zum Himmel. Im Vorzimmer des Fegefeuers gibt es wie auf dem Polizeikommissariat Verbotsschilder („Spucken verboten“), sie sind jedoch mit Leuchtschrift ausgestattet. Die Architektur der beiden Wachstuben unterscheidet sich kaum nach der Form, fundamental jedoch differiert das Material: Statt Holz wie im Diesseits dominiert im Jenseits Glas. Auch die Musik entspricht der sphärischen Glasarchitektur: Für die Sequenz im Himmel entwickelte Franz Wachsmann nach eigenen Aussagen einen spezifisch verräumlichten Ton, den man heute durch ein künstliches Echo erhält, das damals praktisch unbekannt war,<sup>14</sup> und der relativ aufwendig mit dem Pariser Symphonieorchester *Straram* im *Théâtre des Champs-Élysées* aufgenommen wurde. Gerade auch in bezug auf den Ton macht Thomas Elsaesser bei *Liliom* einen „subtilen Rhythmus der Asymmetrie“<sup>15</sup> fest, der die verschiedenen Schauplätze kennzeichnet. Für Frieda Grafe ist Langs Film geradezu der Dialog zwischen zwei ähnlichen und doch differierenden Dekors: „Stoffe, Mauern, Wände der irdischen Welt werden bis zur totalen Durchlässigkeit entmaterialisiert, subtilisiert. Der Himmel, ausgeräumt von allem Nippes und Trödelkram unserer Vorstellung, ist wie das Empfangsbüro einer progressiven Firma, deren Leitung sich über den negativen Einfluß unfunktionaler Innenausstattung Gedanken gemacht hat.“<sup>16</sup> Durch die Transparenz der Himmelsepisode entsteht ein Verweis auf das Kino, ein Negativeffekt, wie dies Frieda Grafe pointiert formuliert: „Das Kino nimmt fiktiven Figuren ihre zu realen Körper. Es verwandelt sie in Geister.

14 Für den Emigranten Franz Wachsmann war seinen eigenen Aussagen nach *Liliom* die „große Chance“, vgl. Brief an Herbert Luft, zit. in: Luft, Eric Pommer, wie Anm. 11, 518 ff.

15 Dieser spezifische Wechsel im Ton und in der dramatischen Textur zeichnet sich nach Elsaesser dadurch aus, daß verschiedene Schauplätze und Räume in einer Art getrennt gehalten und voneinander abgesetzt werden, „die für das französische Kino dieser Zeit recht ungewöhnlich ist (auch wenn in manchen Fällen wohl wegen der technischen Unzulänglichkeit früher Tonfilmanlagen an unterschiedlichen Orten gedreht werden mußte).“ Thomas Elsaesser, *Chacun au monde a deux patries. Robert Siodmak und das Paris der 30er Jahre*, in: Sybille Sturm, Hg., *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-Französische Filmbeziehungen 1918–1939*, München 1993, 81–100, hier 87.

16 Frieda Grafe, *Für Fritz Lang. Einen Platz, ein Denkmal*, in: dies. u.a., *Fritz Lang, Reihe Film 7*, München u. Wien 1976, 7–82, hier 53.



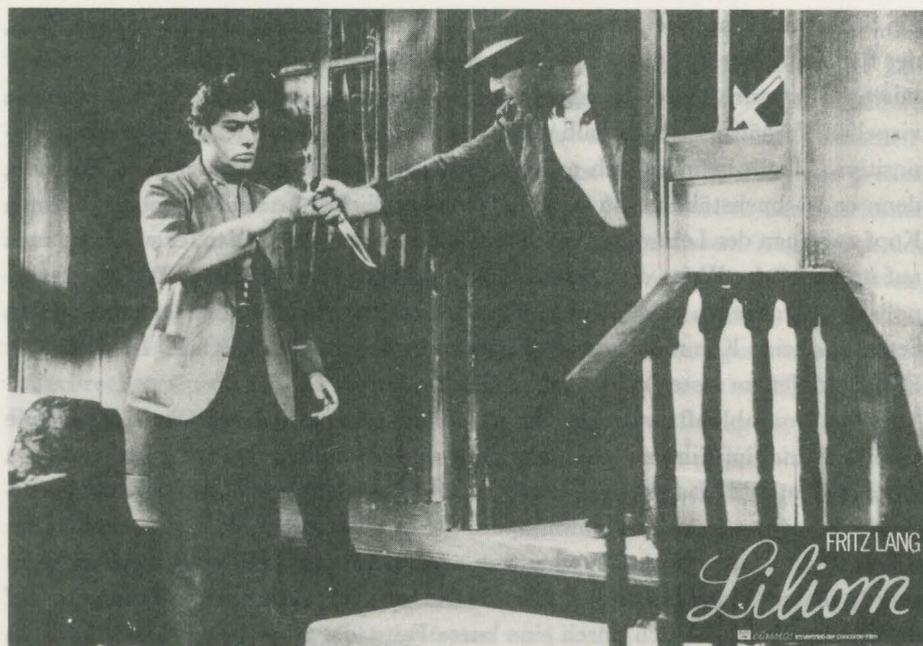
(...) Das Negative, gereinigt von allen überflüssigen Linien, die das Auge ablenken, macht die Struktur der Dinge sichtbar<sup>17</sup>

Die Glasarchitektur ermöglicht also die Entwicklung von weiteren Gegensatzpaaren, die insbesondere für die Kinoszene konstitutiv sind: hell/dunkel und durchsichtig/undurchsichtig. Wenn die Lichter im himmlischen Büro ausgehen, verschwinden die milchigen Töne des Kommissariates, und das Glitzern der umgebenden Sternennacht wird sichtbar. Auf einer dunklen Leinwand kann ein Film abrollen, dessen Körper Gespenster der Vergangenheit sind. Der Film im Film wird hier, um einen Begriff von Gilles Deleuze<sup>18</sup> zu gebrauchen, zum „Kristallbild“: Ein gegenwärtiges Bild wird mit Erinnerungsbildern verbunden; Reales und Imaginäres, Vergangenes und Gegenwärtiges werden ununterscheidbar. Der Austausch zwischen virtuellem und aktuellem Bild drückt sich genau in den beschriebenen Gegensatzpaaren aus: Durchsichtig und hell ist das aktuelle Himmelsbild, während die Erscheinung des (virtuellen) Vergangenheitsbildes von Undurchsichtigkeit und Dunkelheit begleitet ist.

Das Kinoereignis im Himmel wird durch die Figur des Wartens angekündigt, die von der irdischen Kommissariatszene übernommen wird, bei der sie in folgen-

17 Ebd., 54.

18 Deleuze, Zeit-Bild, wie Anm. 2, 98.



des kleinen Ereignis mündet: Für Liliom, der Stunden vor der Amtsstube zubringt, um einer Vorladung Folge zu leisten, wird die Zeit erst „gezählt“, sobald er am Ende einen Wunsch ausdrückt. Als er sich beim Kommissar beschweren will, wird er sofort abgewiesen. Doch dann geht die Türe auf, ein gutgekleideter Herr tritt ein, um ohne Verzug durch eine andere Türe zu ebendiesem Kommissar vorgelesen zu werden. In einer einzigen Einstellung taucht diese höhergestellte Figur aus dem Inneren des Bildes auf, verschwindet noch innerhalb des Bildrahmens wieder und provoziert den Abgang von Liliom. Im Himmel ist die räumliche Anordnung ähnlich. Lang kadriert in einer gleichartigen Einstellung links vorne den Fegefeuerpolizisten, in einer Diagonale von links oben nach rechts unten das Pult und rechts hinter dem Pult den die himmlische Amtshandlung über sich ergehen lassenden Liliom. Diesmal tritt durch die Türe im Hintergrund kein privilegierter Baron, doch die bekannte Blickkonstruktion erzeugt beim Zuschauer einen Zweifel oder zumindest eine Erwartung. Schon in der nächsten Einstellung rückt die Türe kurz frontal und zentral ins Bildfeld, um in einer Überblendung der schwarzen Leinwand zu weichen, vor der sich Liliom weiß abzeichnet, um sich ganz im Sinne des zölestischen Negativeffekts dem Geist anzugleichen, der er eigentlich ist. „Demi-tour!“ – „Umkehren!“ heißt der Beamte sodann Liliom. Liliom wendet nicht nur seinen Körper um 180 Grad, sondern für ihn dreht sich auch die Zeit zurück.

Es zieht nun nicht, wie auf Erden, ein ‚realer‘ Körper vorbei, sondern ein Film, der für eine Figur steht, als Zeuge, als privilegierter Blick. Wie im anderen Kommissariat ist auch dieses Ereignis an eine Autorität gebunden, es regeln sich die visuellen Verhältnisse innerhalb eines von der Macht des Blicks bestimmten Dispositivs. Liliom befindet sich nun als Zuschauer in einer ‚unmöglichen‘ Position, denn er ist buchstäblich hin- und hergerissen. Nicht nur muß er dauernd seinen Kopf zwischen der Leinwand und dem Himmelsbeamten wenden, er wechselt auch auf unglaubliche Weise die Distanz zum jeweiligen Dialogpartner. Der Fegefeuerpolizist hat dagegen eine ‚ideale‘ Blickposition inne und kann zudem von seinem Sessel aus seine Kommunikationsmaschinen bedienen, um ganz nach Belieben den Film ablaufen zu lassen oder anzuhalten.

Was nun abläuft, ist nicht einfach nur die Szene mit der Ohrfeige, wie sie bereits einmal im Film zu sehen war. Wir sehen zunächst den staunenden Liliom vor dem Laufbild, das genau datiert ist: „Liliom Zadowski, 17. Juli, 8 Uhr 40 morgens“. Er nähert sich der Leinwand, auf der er zusammen mit Julie zu sehen ist. Liliom – und mit ihm der Zuschauer – wird unmerklich in das Bild hineingezogen: In diesem Moment nämlich fährt die Kamera mit einer sanften Bewegung auf die Leinwand zu, die sich durch eine kurze Fahrt der Kamera des Films im Film fortsetzt. An dieser Stelle nun gerät Liliom darüber in Entzücken, daß er Julie erblickt – nicht darüber, daß er sich selbst sieht. Es ertönt das bereits erwähnte mächtige Berührverbot aus dem Off. Dieses Verbot unterbindet den jubilatorischen Moment der Wahrnehmung im Kino für den ‚toten‘ Liliom genauso wie für den Zuschauer, der sich zunächst in einem Prozeß der Subjektkonstituierung mit der Kamera identifiziert, ein Phänomen, das Christian Metz „primäre kinematographische Identifikation“<sup>19</sup> genannt hat.

Die spezifische Projektion des Zeugenfilms bringt eine mehrfache Revision der Szene, die nicht nur die Bewegung im Bild neu strukturiert, sondern auch das Verhältnis von Bild und Ton. Zunächst wird die Einstellung nochmals vorgespielt, von jenem Moment an, als die beiden auf der Matratze sitzen und Julie Kaffee nachschenkt, über jenen anderen, in dem sich die beiden stehend um die Kanne zanken und die Kamera leicht nach vor fährt, um dann wieder zurückzugehen, bis zur Ohrfeige und dem Abtritt von Liliom, dem die Kamera mit einer leichten Bewegung nach rechts folgt. Der ‚tote‘ Liliom vor der Leinwand kommentiert diese Szene mit Worten, Blicken und Gesten in Richtung der Kamera. Liliom, der partout seine Reue nicht eingestehen will, muß sich daraufhin den Film nochmals

19 Christian Metz, *Le Signifiant Imaginaire*, in: *Communications* 23 (1975), wiederabgedruckt in: *Le Signifiant Imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, Paris 1977.

anschauen, diesmal „mit den Gedanken von Liliom“, die von einer allwissenden Instanz aufgezeichnet wurden. Nun steht der ‚tote‘ Liliom in der Mitte des Bildes und deutet auf sein gewesenes Ich, das nicht mehr synchron spricht, sondern Julies Repliken mit: „Was für ein Schuft! Ich habe alles ausgetrunken!“ kommentiert. Er wendet sich geradewegs in Richtung Kamera und ruft mit einer großen Armbewegung: „Das sind Erfindungen!“ Mit dieser Geste werden der Zuschauer und somit sein Urteil direkt angesprochen, und genau in diesem Augenblick des Zweifels wird der Film kurz angehalten. Liliom steht erneut vor dem Polizisten, der ihm sagt: „Nein, Liliom!“ und über seine Telefonanlage anordnet: „Weiter mit den Gedanken!“ Die Projektion wird ungefähr dort wieder aufgenommen, wo sie unterbrochen wurde. An der Stelle, wo Liliom Julie ins Gesicht schlägt, wird die Bewegung in drei kurze Stehkader zerlegt. Durch diese Arretierung der Bilder wird nicht nur der Tatbestand der Ohrfeige akzentuiert, sondern gleichzeitig mit dem Effekt der Verlangsamung im Bild akustischer Raum für Lilioms Gedanken geschaffen, dem eigentlich interessierenden Beweis: Man hört, wie Liliom Julie Recht gibt und sich selbst Einhalt gebietet. Im ‚bösen‘ Liliom steckt, wie man hört, ein ‚guter‘ Mensch. Dann läuft der Film kurz weiter, bis mit einem „Stop!“ aus dem Off das Laufbild ein letztes Mal eingefroren wird und die Vorstellung zu Ende ist.

Die beiden Manipulationen am „Zeugenfilm“, das Anhalten des Bewegungsbildes und die Einführung der inneren Stimme Lilioms, stehen freilich im Dienste der gesamten Geschichte, die ihrem Ende zusteuert. Sie sind aber auch als theoretische Reflexion über die Mechanismen des Kinos zu lesen. Beides, Geschichte und theoretischer Diskurs, sind eng verwoben. Wann und wo die Maschinen angehalten werden, das bestimmt in keinem Falle Liliom, sondern immer eine übergeordnete Instanz, die nicht nur die Zeit neu strukturieren, sondern sogar in die Geschichte eingreifen kann. Dem Anhalten der Bilder geht das Anhalten der Räder im Vergnügungspark voraus, kurz nachdem Liliom zu Hause gestorben ist: „Drei Minuten Gedenken“ am Rummelplatz, währenddessen das Ringelspiel innehält, ein Grammophon zu spielen aufhört, die Figuren eines Glockenspiels stillstehen. Das willkürliche Anhalten des Films verweist dementsprechend zunächst auf dessen Zeitlichkeit, darauf, daß er nicht die Gegenwart, sondern die Vergangenheit zeigt und also das enthält, was Roland Barthes das „Punctum“ der Photographie genannt hat:<sup>20</sup> das Wissen um den zukünftigen Tod des Abgebildeten. In der Fas-

20 Vgl. Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1989.

zination, im von Lacan beschriebenen „Fascinum“,<sup>21</sup> liegt die Suspension der Zeit, die Unterbrechung des skopischen Triebes, in dem sich Blick und Tod treffen und ein abstrakter Zerstörungs- und Selbstzerstörungstrieb am Werk ist. Indem Lang den Bildstillstand mit dem Tod und den tödlichen Blick mit der Instanz der Äußerung verbindet, stellt er die Frage nach dem ‚Negativen‘ des Kinos, das auch die Kunst des Einflusses und der Faszination ist und das die Nazis von Beginn der Machtergreifung an so zielsicher mit ihren Vernichtungsstrategien koppelten.

Während dem Film im Film an sich schon die Funktion des Dokumentarischen innerhalb der Fiktion zukommt, wird dieser Effekt durch das Anhalten, das Photographische<sup>22</sup> im Film, noch gesteigert: Wie in *Fury* (1936), wo auf ganz ähnliche Weise einer Reportage in einem (allerdings weltlichen) Gerichtsprozeß die Funktion des Kronzeugen zukommt, ist hier das Einfrieren der Bewegungsbilder zusätzlicher Garant einer Wahrheit in Zusammenhang mit der Schuldfrage. Dieses Innehalten erlaubt, das Bild zu kommentieren und so zu ‚dokumentarisieren‘. Während in *Liliom* der Angeklagte bereits tot ist, sind in *Fury* die Betroffenen von der Todesstrafe bedroht. Wie Jean Douchet<sup>23</sup> in einer überzeugenden Analyse der Kinoszene dieses ersten amerikanischen Lang-Filmes zeigt, dient das Anhalten der Szenen von einem wildgewordenen Mob (der ein Gefängnis in Brand steckt, in dem ein Unschuldiger sitzt) der Identifikation der Schuldigen im Gerichtssaal. Daß der Film im Film aber zugleich auch *fake* ist, welcher der ‚objektiven‘ Kamera eines Wochenschaureporters gar nicht entstammen kann, sondern mit imaginären Blickpunkten des rachesüchtigen Mobopfers Joe (Spencer Tracey) durchsetzt ist, der den Prozeß via Radio aus der Entfernung verfolgt, erweist sich in Douchets Mikroanalyse der siebzehn Einstellungen dieser Szene. Sie zeigt, wie der Voyeurismus des Zuschauers durch eine *mise en scène* in Gang gesetzt wird, die – gestützt durch die mabuseähnliche Figur des Joe – ehemalige Täter einzeln als zukünftige Opfer markiert. In *Liliom* haben wir es mit einem kürzeren Prozeß und einem einfacheren Film im Film zu tun, der nur aus einer einzigen Einstellung besteht. Das Dispositiv funktioniert aber ähnlich. Denn in dieser Szene geht es ebenso um Gewalt und Voyeurismus, auch wenn ihre Wiederholung einen Beweis zugunsten des Angeklagten zutage fördert. Gut und böse sind in Langs *mise en scène* niemals

21 Jacques Lacan, Qu'est-ce qu'un tableau?, in: ders., Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI, Paris 1964, 107 ff.

22 Vgl. Raymond Bellour, L'Interruption, L'Instant, in: L'Entre-Images. Cinéma, Photographie, Vidéo, Paris 1990, 109–133, hier 113.

23 Vgl. Jean Douchet, Dix-sept plans, in: Raymond Bellour, Hg., Le cinéma américain, Paris 1980, 201–232.

festgeschriebene Kategorien. Der Zweifel regiert hier die Urteilsfindung und wird auch am Ende der Geschichte nicht aufgehoben.

Dem Zuschauer wird nicht nur mit der merkwürdigen Verdopplung des Blicks durch die innere Stimme Lilioms ein bis dahin verborgenes und unsichtbares beziehungsweise unhörbares Element der Szene eröffnet, sondern er wird durch diese Entkoppelung von Bild und Ton gleichzeitig auf die Dynamik der – hier zum dritten Mal betrachteten – räumlichen Positionierung der Figuren durch die Kamera aufmerksam gemacht. Der Zuschauer wird hier also zum Kritiker, so Serge Daney in einem kurzen, aber prägnanten Text über Liliom, der sich „nicht mehr nur sagt, daß Lang Stil hat, sondern sich fragt, wozu dient dieser Stil, was ist der Nutzen (...) dieses Auges, das einen Blickpunkt sucht, um hinabzustoßen“.<sup>24</sup> Diese hier angesprochene, für Lang so typische Beweglichkeit der Kamera, mit der Körper wie Objekte fragmentiert und akzentuiert werden und die den Zuschauer als Voyeur an ein Affektbild bindet, hat der Regisseur und Handwerker in einem noch 1934 in Paris erschienenen Artikel indirekt hervorgehoben, der den bezeichnenden Titel *Meine Freunde, die Arbeiter*<sup>25</sup> trägt und eine Hommage an die vielen ungenannten Studiot Techniker ist, die für das Gelingen der Kamerafahrten verantwortlich sind.

Fritz Lang hat mit diesem auf den ersten Blick sentimental ‚Wiener‘ Film also schon in Paris sein tiefes Mißtrauen in die mediale Welt des Scheins inszeniert. Was er an einem zeitgenössischen Plot später in Amerika entwickelte, wo er viel länger Zeit hatte, Fuß zu fassen, das realisierte er in einem scheinbar phantastischen Film, *en passant*, in Frankreich. Lang als Deterritorialisierter zeigt mit *Liliom* zum ersten Mal auf radikale Weise, daß Wirklichkeit und Wahrheit – im Kino – Fragen der Perspektive und des (Kamera-)Standpunktes sind.

24 Serge Daney, *Le bras de Liliom*, in: *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*, Paris 1991, 87–88 (Übers. C.B.).

25 Vgl. Fritz Lang, *Mes amis, les ouvriers*, in: *Excelsior* (27.4.1934), wiederveröff. in: *Positif* 188 (1976), 6–7. Lang schreibt: „Der große Schrecken der Studios ist die Kamerafahrt. (...) Wenn alle Hindernisse beseitigt sind, kann man eins zu hundert wetten, daß der Tonmeister die schönste Szene unterbrechen wird, weil der Wagen, auf dem die Kameramänner stehen, und ihr Gerät gequitscht haben werden!“ Und weiter: „Ich bin stolz, daß sie meine Freunde sind, daß sie mich einladen, den ‚apéro‘ einzunehmen, und daß Émile, wenn er abends die Suppe für das Team zubereitet, mir einen Teil aufhebt.“ (Übers. C.B.).