

Paul Leni's "Dornröschen"

Paul Leni (1885–1929) – kleiner, grosser, heimlicher Herrscher

Der 50-minütige Märchenfilm "Dornröschen" wurde im Jahre 1917 von dem damals bereits namhaften Ausstatter und Filmregisseur Paul Leni nach einem Drehbuch Rudolf Presbers realisiert. Paul Davidson produzierte den Film für die Projektion AG "Union" (Pagu); gedreht wurde in deren Ateliers in Berlin–Tempelhof.

Es war das bislang aufwendigste Projekt dieses Studios und bezeugt die Risikobereitschaft des Produzenten, in Kriegszeiten einen Grossteil des Gesamtkapitals der Gesellschaft von 2,2 Millionen Reichsmark an die Realisierung eines Kinder- und Familienfilms zu wagen.

Für "ein mit allen Mitteln der Kunst und Technik des 20. Jahrhunderts geschaffenes Kolossal-Filmwerk, das sich den grössten Schöpfungen der Welt-Kinematographie würdig an die Seite stellt" warb die Firma denn auch in Superlativen.

Im Vergleich zu den rudimentär ausgeführten Interieurs anderer deutscher Produktionen früher Stummfilmjahre, welche oftmals auf eindimensional-horizontale Abgrenzung von Einstellungen beschränkt waren, präsentiert sich "Dornröschen" mit Ambitionen akkuratester Rekonstruktion spätgotischer Sujets im Entwurf von Dekor und Kostüm und der Tiefendimension grandios konzipierter Schauplätze sicher einzigartig.

Zahlreiche zeitgenössische Filme deutscher Produktion, darunter Klassiker wie "Der Student von Prag" (Paul Wegener) 1913, "Insel der Seligen" (Max Reinhardt) 1913 und "Engelein" (Urban Gad) 1914, erwecken indes den Eindruck, als ob sie, aus künstlerischen oder finanziellen Erwägungen heraus, noch ausserhalb der Ateliers in relevanten historischen oder zeitgenössischen Motiven realisiert worden wären.

Dies hat sich heute, nach Niedergang des von "Dornröschen" anschaulich demonstrierten und bald zum vorherrschenden Produktions- und Stilprinzip prosperierenden Atelier-Films in den sechziger Jahren, wieder regulär durchgesetzt.

Der "Dornröschen"-Film der Firma Pagu steht auch zu Beginn einer Ära monumentaler, vermittle immensen Aufwandes von Mensch und Materie auf authentische Rekonstruktion historischen Geschehens bedachter, Kostümfilm deutscher Produktion, die das Kino der Weimarer Republik bis Mitte der zwanziger Jahre beherrschen sollte. Im darauffolgenden Jahr begründete wiederum die Projektions AG "Union" mit der Leinwandadaptation der "Carmen"-Novelle Prosper Merrimee's durch den Regisseur Ernst Lubitsch einen Trend gigantesker Lubitsch-Ausstattungs-dramen. Letztendlich aber blieb es dem Universum Film Aktiengesellschaft (UFA)-Konzern vorbehalten, sich ab 1920 das Genre des historischen Grossfilms bevorzugt zu eigen zu machen. Dieses zählt plakative Titel wie "Lucrezia Borgia" (Richard Oswald), "Madame Dubarry", "Anna Boleyn", "Das Weib des Pharao" (Ernst Lubitsch), und "Friedrichs Ex" (A. von Czerépy, W. Prager); aber auch konzeptionellere Werke wie "Der Golem, wie er in die Welt kam" (P. Wegener, C. Boese) und Fritz Langs "Der müde Tod", "Die Nibelungen" zu den herausragenden Beispielen.

Die UFA – im Jahre 1917 auf Anregung Generalfeldmarschalls Erich von Ludendorff vom Aufsichtsratsvorsitzenden der Deutschen Bank, Dr. Emil Georg von Stauff als Konglomeratsprojekt deutscher Filmproduktion gegründet – brachte demzufolge noch im gleichen Jahre das Konkurrenzunternehmen Pagu unter ihren Einfluss. Im Jahre 1918 wurde die Gesellschaft, zusammen mit dem Nachbaratelier des Filmpioniers Oskar Messter, vollständig von der UFA übernommen.

Die Verantwortlichen des neuen Konzerns orientierten sich in der Definition zukünftiger Produktionsstandards nunmehr an eindrucksvollen Produktionen anderer Nationen; vorzüglich des italienischen Monstrefilms wie "Cabiria" und "Quo Vadis"; möglicherweise auch an D. W. Griffith "Birth of a Nation" und "Intolerance".

Die Produzenten jener Zeit bewiesen offensichtlich gutes Gespür für die Publikumsbedürfnisse illusionsloser Kriegs- und Nachkriegszeit. Es schien prädestiniert wie selten für Illusion historischen Glanzes und vergangener Grösse eigener und mythologisch ferner Nation; pathetisch imaginierter weltgeschichtlicher Dramatik.

Auch wenn dem Unternehmen Davidsons auf Dauer keine Zukunft beschieden war: die besonderen Leistungen der "Dornröschen"-Produktion, welche einen wichtigen Schritt in Richtung höherer Produktionsqualität deutscher Filme darstellten, wurden in der Werbekampagne selbstbewusst hervorgehoben.

"Dornröschen" steht auch am Beginn der wechselhaft, letztendlich unbefriedigend verlaufenden Geschichte des kommerziellen Ausstattungsfilms deutscher Produktion, deren Ausklang wiederum mit dem anachronistischen, obskuren Projekt "Götze von Berlichingen", das Wolfgang Liebeneiner und Harald Reinl Ende der siebziger Jahre mit Raimund Harmstadt in Szene setzten, definiert werden kann.

Aber das Bemühen Lenis um stilistische und ästhetische Insichgeschlossenheit, welches die filmische Umsetzung des bekannten Märchens der Gebrüder Grimm auszeichnet, entspricht weniger markanten Genre-filmen deutscher Produktion, Konformisten einer Goebbels-UFA, bzw. die der jüdischen und demokratischen Exilanten schmerzlich entbehrende Nachkriegsproduktion vorlegten. Im Gegensatz zum routiniert-perfektionistisch produzierten angloamerikanischen Trivial-Historienfilm vergleichbarer Grössenordnung, präsentieren sich Filme wie "Jud Süß", "Das unsterbliche Herz" (Harlan), "Ludwig der II.", "Schinderhannes" (Käutner), "Die Nibelungen" (Reinl), "Kampf um Rom" (Siodmak), "Der Tiger von Eschnapur/ Das indische Grabmal" (Lang) unausgewogen in der Verschmelzung separater visueller Komponenten, stilistisch hölzern; in der Ausführung oftmals unprofessionell erscheinend.

Der Film verweist zielstrebig in andere Richtungen: den Ästhetizismus perfektionistisch konstruierter Überhöhung der Realität des Glamour-Kinos in Hollywoods "Golden Age"; einer von Mitte der 30iger Jahre bis zur Einführung des Fernsehens Ende um 1950 herum andauernde Ära finanzieller und ästhetischer Autonomie, welche die Hollywoodstudios zu höchster Produktivität anregte. Im

luxuriösen Design der Filme des dominanten MGM-Studios reüssierte das Atelierkino schliesslich zur Markenqualität zeitlos-artifizieller Eleganz und stilistischer Homogenität.

Die Direktive bedingungsloser Ästhetisierung von Mensch und Materie; zu obsessiv betriebener visueller Transformation jedweder Realität in Imaginationen der Makellosigkeit und standardisierter Schönheit als Quintessenz cineastischer Fähigkeiten und Firmenphilosophie, erging unmittelbar von MGM-Chef Louis B. Mayer. Er verlangte den Filmen seines Studios eine "Welt ohne Toiletten, ohne Staub, ohne Falten, ohne Schatten" (Joseph L. Mankiewicz) ab. "Mayer war geradezu besessen, die Welt nicht so zu zeigen, wie sie in Wirklichkeit war. (...) Ich glaube nicht, daß im gesamten MGM-Fundus auch nur ein einziges Klosett zu finden war. Badezimmer bestanden nur aus Wanne und Waschbecken. Es war ein Märchenland und (...) die Leute (waren) auch bereit, ein Märchenland abzukaufen" (Mankiewicz).

Die Bildwelten früher Paul Leni-Filme assoziieren über jene "Dornröschen's" hinaus, nachhaltig Impressionen; Charakteristika der ästhetischen Konzeption klassischen Genre der 20ziger bis 40ziger Jahre. Obwohl das Wirken Leni's im Schatten bedeutender Regisseure des deutschen Stummfilms wie Lang, Lubitsch oder Murnau nicht immer adäquat wahrgenommen wird, darf der nachhaltige Einfluss des produktiven Designers, Raumgestalters und Regisseurs innerhalb des Berliner Kulturbetriebs und der ästhetischen Entwicklung des kommerziellen Films, keinesfalls unterschätzt werden.

Nimmt der heutige Zuschauer allerdings das "Kolossal-Filmwerk, das sich den Schöpfungen der Weltkinematographie würdig zur Seite stellt" in ersten Augenschein, wird er leichtes Schmunzeln angesichts naiver Märchenpark-Atmosphäre mancher Szene kaum unterdrücken können.

Es wäre somit denkbar, dasselbe als filmhistorische Kuriosität, gleichsam als zauberhaftes "Programm der leichten Muse" neben gewichtigen Klassikern Murnau's und Lang's präsentieren. Auch das gewänne ihm sicher zahlreiche neue Freunde. Dadurch aber blieben überreich vorhandene Aufschlüsse hinsichtlich von bedeutenderen Filmen nachhaltiger ausgeprägten ästhetischen Ansätze Lenis größten Teils ungenutzt. Daher bietet sich der vordergründig belanglos anmutende Reigen naiver Märchenszenarien als Aufforderung dar, einen opulent bestückten filmgeschichtlichen Fundus lukrativ zu erkunden. Spuren, repräsentative Objekte und Musterbeispiele zukünftig prosperierender Manufaktur zu suchen und in Relation späterer, weitreichenderer Entwicklungen im Bereich suggestiven Glamourkinos zu setzen. Doch ob nun als charmante Unterhaltung genossen oder zu anregender Spurensuche genutzt; Paul Lenis "Dornröschen" ist offen für beides.

Leni'sche Spezifika

Der Bildende Künstler Leni wirkte als Graphiker, Maler und Bühnenbildner Berliner Theater und Kabarets vorwiegend impressionistisch; verhalten abstrahierend; ansatzweise expressionistisch.

Er arbeitete somit eher der Avantgarde, als anachronistisch-spätwilhelminischem Naturalismus zu, welcher die historische Überwindung des Fin de Siècle durch Untergang der Kaiserreiche im November 1918 bis in die 40ziger Jahre hinein in der Kunst überdauerte.

Der Filmarbeit allerdings legte er ein, erstem Anschein nach, konservativen ästhetischen Vorstellungen folgendes Prinzip zugrunde. Da Leni als Innenarchitekt, Raumgestalter diverser Filmpaläste und Designer renommierter Bälle und Künstlerfeste Berlins oftmals vor der Aufgabe gestanden hatte, Personen und Räume in Harmonie wechselseitiger Inspiration zu bringen, vertrat er die These handlungsneutraler, autonomer Wirkung des auf der Leinwand imaginierten Raumes auf die dramatischen Figuren und den Betrachter eines Films. Somit definierte er das Filmdekor als, über den rudimentär entwickelten Gestaltungsmöglichkeiten der Kamera, des Schnitts und der Szenenmontage stehendes, zentrales, aussagefähigstes Element des neuen Mediums. Es galt ihm vorrangig, die fiktiven Charaktere in, präziser dramaturgischer Analyse gemäss konzipierte, ikonographisch vielschichtig besetzte, kunstgeschichtlich exakt reproduzierten Dekorationen einzufügen, welche die Intentionen, die psychologische Quintessenz der Szene (n) verschlüsselt in sich bargen.

Leni verweigerte sich singulärer Orientierung an den im deutschen Stummfilm vorherrschenden stilistischen Strömungen – dem "Caligari"-Expressionismus, dem Natur-Impressionismus von Murnaus "Nosferatu", plakativem Naturalismus Lubitsch'er Historienepen oder dokumentarischen Realismus sozialkritisch berühmter Filme etwa. Des spezifisch-suggestiven Potentials diverser Stilrichtungen bezüglich unterschiedlicher Genres gewärtig, wählte Leni jeweils die adäquateste Möglichkeit psychologischer Interpretation der Vorlage.

Artifiziell rekonstruierter, ornamental ausgestalteter, verfeinerter nachempfunder Naturalismus erweist sich als Fundament Leni'schen Filmschaffens. 2 Charakteristika des Künstlers verbanden sich somit zum Stil dekorativen Ästhetizismus des Kinos: die Ambition umfassend vorgenommener kunsthandwerklicher Betätigung und Recherche mit der Fähigkeit sublimen Komprimierung heterogen vorhandener visueller Komponenten.

Im Verlaufe weiteren Filmschaffens zunehmend phantastischer Verfremdung ausgesetzt, vervollkommnte sich das Prinzip elaboriert-naturalistischen Dekors zum eigenständigen Gestaltungsmittel suggestiven Impressionismus. In den amerikanischen Filmen verdichtete sich das Potential Leni'schen Ästhetizismus zu einem ikonographisch formvollendet konzipierten System homogen zusammenwirkender Elemente, welches dem Leinwandgeschehen ein Gefühl fortwährender Bedrohung implizierte.

Filmtheoretisch war somit ein wesentlicher Schritt vollzogen: die Erkenntnis notwendiger Komprimierung substantieller visueller Ausdrucksmittel; die Überwindung eindimensional verstandener Addition der Elemente Skript, Akteur und Dekor vor laufender Kamera hin zur Komplexität dramaturgisch und ästhetisch planmässig vorgenommenen Aufbaus einer Leinwandimpression, welche das Genrekinos in den Stand spezifischer visueller Aussagekraft versetzen sollte.

Fallweise griff Leni auf die Möglichkeiten klassischen Expressionismus zurück, mit dem er auf der Bühne seines Variété-Unternehmens "Die Gondel" anlässlich des Programms "Die Droschkenkutscher" bereits experimentiert hatte, wenn diese – wie im Film "Hintertreppe" – vermittelt aggressiver Vermittlung eines zeitgenössisch-gesellschaftskritischen Themas: soziale Missstände und menschliche Vereinsamung in Form einer melodramatischen Geschichte angeprangert, auf der Hand lag.

Symptomatisch für Leni's stilistische Virtuosität; dessen Sensibilität gegenüber komplexer Beschaffenheit dramatischer Vorlagen; die Befähigung zur Reflektion verborgener Tiefenaspekte des Handlungsgefüges vermittelt stilisierender visueller Verschlüsselung ist der Film "Das Wachsfigurenkabinett" aus dem Jahre 1924, der Leni zu damaligem Weltruhm verhalf und als Klassiker seines Oeuvres und dem deutschen Stummfilm gilt.

"Das Wachsfigurenkabinett" erzählt, nebst der in einer Jahrmarktsbude angesiedelten Rahmenhandlung, 3 handlungskonform, in verschieden vorherrschenden Stilrichtungen des deutschen Stummfilms interpretierte, separate Episoden. Dekorativer phantastischer Naturalismus prägt die Welt Harun Al-Raschid's; die Expressivität des Wechselspiels von Licht- und Schatten die Zeit "Iwan's des Schrecklichen"; und der artifizielle Caligari-Expressionismus jene "Jack's the Ripper".

Die von einschlägiger Filmliteratur gemeinhin überlieferte Einschätzung "dekorativen Expressionismus" als Quintessenz des Filmschaffens Paul Leni's entspricht den originären Gestaltungsprinzipien des Künstlers somit kaum. Expressionismus spielte im Filmschaffen Leni's keine wesentliche Rolle. Das vom Filmwissenschaftler Hans-Michael Bock für sein Buch: "Paul Leni – Graphik, Theater, Film" recherchierte Bildmaterial aus Filmen, für die Paul Leni als Designer oder Regisseur verantwortlich zeichnete, zeigt nachhaltig, das sich Elemente gemäßigten Expressionismus in Leni's Filmen zunehmend zugunsten des Prinzips von Ornamental-Dekorativem und subtiler Stimmungsmalerei weichen.

Der "Dornröschen"-Film von 1917 (es lag bereits eine von der Produktionsgesellschaft Licht hergestellte deutsche Verfilmung des Themas aus den Jahre 1913 vor) präsentiert sich in einer Mischung verspielten poetischen Naturalismus, Anklängen spätrömantischen Symbolismus und Formen cinéastischer Kreativität phantastischer Negation zeitlicher und räumlicher Gesetzmässigkeiten. Symptomatische, kontinuierlich reproduzierte Dekors des Atelierkinos werden von Paul Leni's "Dornröschen" vielleicht zum ersten Male auf der Leinwand exemplarisch vorgestellt.

The gothic halls of Radio Keith Orpheum

So ist beispielsweise der Weg artifizieller Reproduktion gotischer Repräsentationsarchitektur, welche "Dornröschen" als kunstgeschichtliches Zitat in hochgradig stimmungsvoller Stilisierung vorweist; welche als kompakt, kahl und trist charakterisiert; perspektivisch diffus; düster, Ängste auszulösen vermag, zum atmosphärischen, "gothik style", den Hollywood bis zum Ende des Schwarz-Weiss-Kinos in den vierziger Jahren pflegte, denkbar kurz.

Während das Starkino amerikanischer Prägung romanische und gotische Architektur vorzüglich als exquisit bereitgestellte Folie für die patriotischen und amourösen Affären der Kinohelden – wie in Allan Dwans "Robin Hood"-Verfilmung von 1922, einer auf Publikumsliebbling Douglas Fairbanks sr. zugeschnittenen Grossproduktion geschehen – reproduzierte, setzt der im Jahre 1931 von Tod Browning, Kameramann Karl Freund und Ausstatter Charles D. Hall geschaffene "Dracula"-Film des, im Genre des "gothik horror" führenden, Universal-Studios das artifizieller gotischer Dekoration innewohnende Potential suggestiver Atmosphäre in den Rang fundamentalen Stilmittels, welches die unheimlichen Stimmungen des Vampirfilms wesentlich transportiert.

Die Perfektion zeitlos-erwünschter Imagination bedrohlicher "old fashioned atmosphere" als Synonym höchster Kunstfertigkeit klassischer Schwarz-Weiss-Kinematographie im Zusammenspiel von Studiodekor, Ausleuchtung und Tricktechnik (die "gothic"-Dekors bestanden grössten Teils aus Glasmalereien, die durch Spiegeltrickverfahren ins Filmbild einprojiziert, rudimentär gebaute Dekorationen vervollständigten) erhielt die Gotik deutschen Stummfilms in den Produktionen des vergleichsweise kurzlebigen, aber experimentierfähigen Studios Radio Keith Orpheum (RKO Radio), welches einige für das Hollywoodkino wegweisende Genrefilme hervorbrachte.

Verantwortlich für den transparenten, pittoresken "gothic"-Stil der RKO, der zum Markenzeichen aller Filme betont melodramatischen oder unheimlichen Charakters derselben avancierte, zeichnete der Szenenbildner Van Nest Polglase. Er entwickelte das Design desselben als Art Director diverser Produktionen und sorgte in späteren Jahren als Leiter des Ausstattungswesens der RKO für die Fortschreibung des "gothik"-Stils durch fähige Mitarbeiter.

Die Filme Mary of Scotland 1936 (John Ford), The hunchback of Notre Dame 1939 (William Dieterle), Citizen Kane 1941 (Orson Welles), Suspicion 1941 (Alfred Hitchcock), The Bells of St. Mary's 1945 (Leo McCary) und The Bishop's Wife 1948 begegnen uns unmittelbar; die Filme The Informer 1935 (John Ford), All that Money can buy 1941 (Dieterle), The Body Snatcher 1945 (Robert Wise) und The Spiral Staircase 1948 (Robert Siodmak) im weiteren Sinne als Botschafter desselben.

Allerdings stand die Ausweitung einer spezifisch-sujetgebundenen Manier auch im Zusammenhang mit dem, von der RKO sehr effektiv betriebenen "Set-Recycling"; der weiteren Auswertung von Dekorationen, die zu massiv gebaut und teuer waren, um sie nach Ende der originären Dreharbeiten, zu vernichten. Dekorationen des Films "The hunchback of Notre Dame" tauchen beispielsweise in so unterschiedlichen Filmen wie Citizen Kane, The Body Snatcher, Joan of Arc (1948 Victor Fleming) und noch dem im Jahre 1952 gedrehten farbenfrohen Musketier-Spektakel "At Sword's Point" (Lewis Allen) auf.

Das Suggestivpotential diffuser Eigenatmosphäre, die von den "Gothic"-Dekorationen im Sinne der Ausstattungstheorien Paul Leni's singular, ohne Einwirkung anderer gestaltender Elemente ausgeht, konnte allerdings nur im Schwarz-Weiss-Kino hervorgerufen werden.

Technicolor-Filme, die romanische oder gotische Dekorationen vorweisen, lassen den morbiden, spätromantischen Zauber einer zu letzter reichster Blüte hervorgetriebenen Altersfirmis keinesfalls aufkommen. Die historischen Formen – wie in Victor Flemings Joan of Arc anschaulich – wirken plump, stumpf, massig und verweisen auf die Vorspiegelung von Massivarchitektur aus Leichtmaterialien durch die Hand des Kascheurs. Das optisch und photochemisch träge Technicolor-Negativmaterial verlangte bei den Aufnahmen flächige intensive Ausleuchtung der Szenarien.

In den opulent produzierten Prestige-Melodramen, den im feudalen Design des Fin de siècle auf spiegelglattem Parkett angesiedelten kapriziösen Gesellschaftskomödien der Metro Goldwyn Mayer (MGM) Studios und des unabhängig arbeitenden Produzenten David O'Selznik wiederum ist der "gothic"-Style, reduziert auf dekorative Repräsentation perfektionistisch-elegant kreierter, verschwenderisch mit Zierrat versehener Zuckerwerk-Gotik, präsent.

Die standardisiert ästhetizistisch-kunsthandwerkliche Qualität historisierenden Establishment-Dekors der MGM-Filme – sie kamen Greta Garbos Queen Christine im Schweden des 17. Jahrhundert genauso zugute, wie deren Auftreten als Sowjet-Kommissarin Ninotchka im systemwidrigen Prachtambiente exklusiver Pariser Hotels der dreissiger Jahre – hat mit Leni's Vorstellung vom zeitlos Dekorativen zwar dezente Homogenisierung diverser Ingredienzien sowie die Obsession ambitionierten ornamentalen Beiwerks gemeinsam. Sie entbehren der intuitiven, interpretatorisch vielschichtig besetzten originären Kostbarkeit Lenischer Entwürfe als auch des eigentümlichen Charmes des unbehaueneren, suggestiven "Gothic-Style" der RKO und Universal Filme.

Candies for Young Catherine

Dekorationsskizzen des königlichen Bankettsaals; im Hintergrund von schmalen hohen durchbrochenen Spitzbogenfenstern eingefasst, welcher die mystische Transzendenz einer gotischen Apsis assoziiert; eines rustikal-feudalistisch ausgestatteten Schlafgemachs und der gedungen-massiven Küchengewölbe zu "Dornröschen", verweisen auf Impressionen pittoresker, phantastischer Backgrounds der Spielzeugwelten Disney'scher "Silly Symphonies", aus "Pinocchio" und "Snow White's", die einem exklusiv der Vorstellung von Disney-Artists entlehnten Märcheneuropa entstammen, dessen kunstgeschichtliches und architektonisches Zentrum in Tirol zu vermuten ist.

Ein Blick auf den zeitgenössischen Realfilm Hollywoods lenkt die Aufmerksamkeit unweigerlich auf den extraordinär-schwülstigen Pittoresk-Stil bedrängender, phantasmagorisch ornamentierter, Kinderängste heraufbeschwörender Räume, welche das Ausstatter-Triumvirat Hans Dreier, Peter Ballbusch und Richard Kollorsz für das archaisch-unheimliche Russland der jungen (von Marlene

Dietrich verkörperten) Grossen Katharina in Joseph von Sternberg's "The Scarlet Empress" kreierten. Dieses Dekor steht auch in einer Umgebung erklärter Künstlichkeit der Hollywood-Illusionsmaschinerie einzigartig dar und findet nur im monströsen Ausstattungsschwulst einiger Schwarz-Weiss-Produktionen Cecil B. De Milles und in der Gestaltung der Zwergenwelt von "Snow White" seine Entsprechung.

Die gedungen gehaltenen Kreml-Dekors aus "The Scarlet Empress" führen augenscheinlich das Konzept der "Iwan der Schreckliche"-Episode aus dem "Wachsfiguren-Kabinetts" fort, in welcher Leni die, von archaischen Mechanismen allumfassenden Pessimismus, latenter physischer Bedrohung, dem sanktionierten Wahnsinn staatlicher Potentaten niedergedrückten Figuren in einen Rahmen stellt, der das illustre Sujet des alten Russland zwar kunsthistorisch exakt zitiert, es aber gleichzeitig in irrealer, bedrückender Dimensionen hinein überzeichnet. Die Beklemmungen der auf der Leinwand agierenden Personen, vermitteln sich angesichts der Reminiszenz an eigene, diffusen Umgebungen geschuldete, Gefühle von Bedrohung wiederum unmittelbar auf den Zuschauer, machen ihn emotional zu deren Verbündeten und lassen ihn innerlich gleichermaßen gegen die archaischen Zustände der Unterdrückung rebellieren.

Der Filmbildner Hans Dreier, als Chef des Art-Department des produktiven Paramount-Studios für das Design von "The Scarlet Empress" federführend verantwortlich, war als versierter Ufa-Ausstatter im deutschen Stummfilm tätig, bis er im Jahre 1924 nach Hollywood engagiert wurde. Dreier, der in München Maschinenbau und Architektur studiert hatte, arbeitete im Jahre 1921 mit Paul Leni zusammen am Dekor von Richard Oswalds "Lady Hamilton" und nahm dabei die bauliche Umsetzung von Lenis Entwürfen vor. Dabei gewann er natürlich auch Einblick in die Grundsätze des Leni'schen Ausstattungsprinzips, deren Hang zu ornamentaler Vielfältigkeit er vor allem in späteren Arbeiten für Paramount in eine selbstzweckhaft opulente Schwelgerei phantastischer Dekors weiterführte.

Im Jahre 1948 erwies Dreier wiederum der Welt Walt Disney's Referenz mit dem explizit kitschigen Dekor zu "The Emperor Waltz", das Bing Crosby in einem Tirol herumirren lässt, welches auch "Snow White" beherbergen muss.

Stilisierung, Überzeichnung, Expressivität, "Expressionismus"; atmosphärische Überhöhung autarker theatralischer Wahrheit, die Suggestion wechselseitiger Ängste durch pauschale Betonung der Schattenseiten von im Studio reproduzierter historischer Realität sind die effizienten, markanten Ausdrucksmittel Sergej Eisenstein für seine Interpretation der Geschichte "Iwan des Schrecklichen" in seinem zweiteiligen, nicht unangefochten gebliebenen Meisterwerk "Iwan Grosny".

Da Leni's "Das Wachsfigurenkabinett" im Jahre 1924 in der Filmbranche und Kreisen des Kulturestablishments weltweit Aufsehen erregte und das damalige Filmschaffen sich kosmopolitisch orientierte, hatte Eisenstein möglicherweise Kenntnis von Leni's Werk. Andererseits bewies die unverbildete Kreation verwandter Phantasmagorien eines "Iwan des Schrecklichen" durch Eisenstein den

trefflichen Instinkt eines innovativen Filmkünstlers bezüglich adäquater Interpretation eines sehr charakteristischen Sujets und die Kongruenz eines intuitiven Filmästheten und Kinopioniers zum anderen.

Von der gute Stube ehrbarer Leute und dem grossen Hoftheater

Die wertbeständig und bis in Details von Möblierung und Accessoires hinein gewichtig ausgeführte gotische Bürgerstube, die in der Komprimierung auf den Focus projizierten rechteckigen Lichtbildes überdeutlich korrekt rekonstruiert erscheinend, bietet im "Dornröschen"-Film einige Male den Schauplatz für in der Welt der Untertanen angesiedelte Szenerien. Sie wird in kinematographisch versiert, tiefenscharf-dreidimensional eingefangener Beugung, als Ort und Symbol grossbürgerlicher Machtzufriedenheit, reichsstädtischer Unabhängigkeit, überkommener alt-väterlicher Wertvorstellungen oder gediegener behaglicher kleinbürgerlicher Welten später noch oftmals in den Schwarz-Weiss-Filmen zahlreicher Regisseure bürgerliche Intimwelten fremden Blicken auftun; so in Filmen von Murnau (Faust-eine deutsche Volkssage 1927), Trenker (Der Kaiser von Kalifornien 1936), Dieterle (The hunchback of Notre Dame 1939), Pabst (Paracelsus 1940) und Harlan (Das unsterbliche Herz 1941).

Weitere Szenerien zeugen von überladenen Historisierenden Bühnen-Naturalismus des Kostüms und Dekors, der an den deutschen Bühnen ungeachtet sensationeller avantgardistischer Modellinszenierungen bedeutender Theaterleute Berlin's bis weit in die vierziger Jahre hinein vorherrschte.

Da Leni im Jahre 1917 bereits 3 Filme als Regisseur und Ausstatter in Personalunion realisiert hatte und als Designer für die bereits zu Meisterfilmen avancierten Regisseure Joe May und Ernst Lubitsch tätig war, ist anzunehmen, daß er 1.) der Adaption eines Themas wie des Volksmärchens von der schlafenden Prinzessin und dem schönen Prinzen für die spezifischen Erzähltechniken fortlaufenden bewegten Bildes hin, grundlegende Analyse des Sujets hatte vorangehen; und 2.) dasselbe auch der später vehement vertretenen These des Dekors als psychologisch verschlüsselten Ornaments und Hauptträgers filmischer Beredsamkeit unterwarf. Die Kreation signifikanter Dekors steht im Mittelpunkt visueller Dramatisierung des "Dornröschen"-Märchens; des Weiteren wurden die handelnden Personen mit deren vorbereiteten Spielabläufen integriert und das Ergebnis als Tableau, als "lebendes Bild" gleichsam einer Theateraufführung jener Zeit abgefilmt.

Die Verfilmung populärer Märchen- und Sagenstoff hatte sich bereits ab 1915 mit Filmen des Regisseurs und Schauspielers Paul Wegener wie "Rübezahls Hochzeit", "Der Rattenfänger von Hameln", "Hans Trutz im Schlaraffenland" als eigenständiges Genre des deutschen Kinos herausgebildet.

Wegener machte sich bei der Kinoadaptation der Sagengeschichten jedoch die spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten des neuen Mediums zunutze: die Möglichkeit analytischer Auflösung der Szene in einzelne aussagekräftige Einstellungen, die aus unterschiedlichen Kameraperspektiven aufgenommen und vermittels Filmschnitt und Bildmontage zu flüssigen, dynamischen Abläufen gegliedert werden. Des Weiteren erkannte Wegener den seinerzeit als Jahrmarktsbuden-Gauklereien belächelten tricktechnischen Möglichkeiten der Kinematographie die Fähigkeit zu verblüffender Illusion und glaubwürdiger Darstellung der Fantasy-Geschichten zu.

Den opulenten Grossauftritt historischer Szenerie vermittels repräsentativen Prachtdekors verwarf der "filmisch" gedachte Märchenfilm Wegeners als vermeintliches Relikt von Bühnenpraktiken, welche von Darstellungsmöglichkeiten neuen Bildmediums überwunden schienen, zugunsten "Verwandlungsszenen, Überblendungen, Simultanblenden... (der) Kamera, die sich fast ausschliesslich an Originaldrehorten bewegt, durch die Wälder streift, über Täler schwenkt, aus der Vogelperspektive auf Lichtungen blickt (Christiane Mückenberger/ Deutsche Spielfilme bis 1933). Wegeners Ansatz erweist sich zu jener Zeit eindeutig als der kühnere, modernere filmischer Adaptierung.

Das zeitgenössische Feuilleton verwies demzufolge fortwährend auf das grundlegende Problem, das der neuen Kunstform bald erwuchs: Die potentielle Stagnation der Kinematographie im Stadium einer als unseriös angesehenen, spektakulären, technisch-optischen Spielerei; Sekundant in wahrer Künste wie Theater und Literatur, authentische oder gestellte Realität abzulichten, um sie der Öffentlichkeit dann "aus zweiter Hand" als Trivialfassung derselben zu offerieren.

Welche andererseits die Möglichkeit gegeben war, sich vermittels Strukturierung und bewusster Manipulation optischen Materials zum kreativen Freiraum autarker Realität aufgrund spezifischer dramaturgischer Gesetzmässigkeiten fortzubilden, welche den Kinematographen der Literatur, dem Theater und den Bildenden Künsten gleichstellte.

Während die konservative Kritik jener Jahre der Verbeugung des Kinos vor den als wertbeständiger erachteten Gesetzmässigkeiten des grossbürgerlichen Repräsentationstheaters, welche sich im "Dornröschen"- Film Paul Leni's vordergründig vollzog, dezent akklamierte: "Das alte, liebgewordene Märchen ist in eine romantische Hofatmosphäre übertragen, mit Königen, Prinzen, Ammen, Feen und alten Hexen....Wie lebendig gewordene Bilder alter Meister schritten König und Königin in prunkvollem Zuge vorüber, gefolgt von Rittern und Edeldamen mit spitzen Zuckerhüten und steifen Schleppekleidern....Das Märchen selbst ist mit grossem Geschick für die Zwecke des Films bearbeitet: sie (man) wahrte den poetischen Unterton und wich geschickt allen Modernisierungen aus."- zitiert aus "Lichtbild Bühne, Nr. 51, vom 22.12.1917, erhoben sich in späteren Jahren verstärkt abwertende Stimmen, welche der Idee Leni's von Dekor und Suggestion ein "allzu unterwürfiges Kleben" an eindimensional dahingebreiteten verlaufenden Vorlage und Phantasielosigkeit im Sinne filmischen Denkens konstatierten und dem dynamischeren heterogeneren Ansatz Wegeners den Vorzug gaben.

Holger Jörg hat als Autor unserer Zeit die Bedenken bezüglich Leni's Interpretationsansatz in seinem Aufsatz: Die sagen- und märchenhafte Leinwand: Erzählstoffe und Motive der Volksprosa im "Klassischen deutschen Stummfilm" 1910–30 zusammengefasst: "Obwohl vom Sujet her durchaus an die von Paul Wegener begründete und gepflegte Tradition anknüpfend,...folgt Leni diesbezüglich eigenen, fast konservativen Bestrebungen: Während sich Wegener vor allem darum bemüht, seine Themen erzählerisch neu zu gestalten und dabei gleichzeitig die (trick)technischen Möglichkeiten des Films voll auszuschöpfen, verzichtet Leni zugunsten von Dekor und Kostüm auf solche Innovationen und adaptiert das klassische Volksmärchen der Brüder Grimm in so buchstaben – bzw. typengetreuer Form, daß man beinahe von einem bühnenreifen "Abklatsch" sprechen könnte..." Jörg nimmt dabei auf ein in einer Fussnote angeführtes Resümee von O. Kalbus aus dem Jahre 1935 Bezug: "Leni ...arbeitete weniger mit photographischen Tricks, sondern schwelgte in lebendig gewordener Kunstgeschichte und Kostümkunde."

Der Umstand, daß der Theater- und Filmmann Leni im Jahre 1917 auf dekorativen Impressionismus konzentrierte, gibt uns wiederum Gelegenheit zum Studium überkommener Bühnenpraktiken des Fin de siècle; wie es auch wenige erhalten gebliebene Fragmente der damals kurzzeitig prosperierenden "Stummfilm-Opernverfilmungen" ermöglichen. Diese mögen uns heute zwar als Kuriosum erscheinen, zeichneten aber die nahezu authentisch im Atelier reproduzierten traditionellen szenischen Standard-Arrangements der Werke auf, welche gelegentlich in um die Jahrhundertwende veröffentlichten Opernlibretti in Skizzenform dargelegt wurden. (Die Musik wurde in den Kinos live mit den örtlich gegebenen Möglichkeiten; von Solo-Klavierbegleitung über Salonorchester mit Duettgesang bishin zu Vollreproduktionen mit Chor- und Orchesterbegleitung in grossen Filmpalästen, sekundierend zum Opernfilm dargeboten.)

In der in Bühnenbildentwürfen dokumentierten originären Theaterarbeit der Jahre 1910–19, weicht Leni erheblich von den in Filmen und Theaterphotographie dokumentierten Bühnenpraktiken der Jahrhundertwende ab und kreierte für Klassiker-Aufführungen sichtlich abstrakt konzipierte, perspektivisch-geometrisch angelegte Dekorationen, die in schmucklos-strenger Sachlichkeit und der Reduktion auf wesentliche szenischen Elemente an Entwürfe Adolphe Appias und Dekorationen von Jessner-Aufführungen gemahnen. Die Entwürfe der Filmdekorationen wiederum verweisen weniger auf den Theater-Naturalismus der Jahrhundertwende, als auf den gepflegten, barock oder klassizistisch akzentuierten Realismus der langjährig die Reinhardt-Bühnen dominierenden Ausstattungsästhetik Ernst Sterns, der als seriöser Antipode der Theatermoderne einzustufen ist.

Parallel zu repräsentativer Moderne grossbürgerlichen Theaters und dem Ästhetizismus der Leinwand nahm Leni an den Bestrebungen der Avantgarde Anteil und irritierte die Öffentlichkeit vermittels provokanter expressionistischer Gesamtkunstwerke, welche er auf der Bühne des von ihm gegründeten Variété-Unternehmens "Die Gondel" vorstellte.

"Leni's expressionistischen Architekturen etwa in dem "Droschenkutscher" passen sich mit ungewöhnlichem Geschick dem Publikum an, ohne ihr reizvoll dekoratives Flächenspiel aufzugeben. Aus drei Menschen in winterlich grotesk-kubischer Vermummung, einem Architektur-Hintergrund mit mannigfach zerbrochenen Flächen und Lichtern, Geräuschen aus Gassenhauern und Strassenlärm baut sich ein Bühnenbild auf, das die Bewegungsreize des Expressionismus geschickt verwertet. Die Reduktion des Bühnenbildes auf die einfachsten, klarsten Ausdrucksformen, raffiniert nur in ihren Überschneidungen, Brechungen und Harmonien, ist beispielhaft für die Möglichkeiten des Expressionismus als angewandter Kunst." schreibt Rudolf Kurz in seinem vielbeachteten zeitgenössischen Buch über den Expressionismus.

Vom "Austernleben der Deutschen" und der Deutschen Oper

Leni und Drehbuchautor Rudolph Presber (welcher auch die ebenmässig gesetzte, beschauliche, ansprechende Lyrik der Interimstafeln verfasste) umgaben die "Dornröschen"- Geschichte, Wegener und dessen Märchenverfilmungen gleich, mit einer kleinen, allem Anschein nach belanglosen, Rahmenhandlung: "Die Grossmutter" liest in der bodenständig-anheimelnden, warmen Stube, in einem archaischen Lehnstuhl thronend, einigen eng an sie geschmiegt Kindern die Geschichte "aus alter Zeit" vor, während draussen der Schnee fällt. Sie bietet somit als ein den, auch innerhalb ihrer Erzählung beispielhaft aufgeworfen und besänftigten, Stürmen des Lebens widerstehendes, konstituierendes Element, einer Weltmutter gleich, den kleinen, schutzsuchend um sie drängenden und atemlos lauschenden Menschenkindern Wärme und Zuwendung. Den grandiosen, suggestiven Edelkitsch-Märchenfilmen späterer Disney-Produktion gleich, welche "die Grossmutter" durch schwere, Beständigkeit und Wertkonservativismus demonstrierende Lederprachtbände ersetzen, die sich zu Beginn des Films öffnen und den Zuschauer in die Märchenwelt einlassen, um sich nach dem Happy End bewahrend zu schliessen, reflektieren Prolog und Epilog die zu allen Zeiten empfundene Sehnsucht der Menschen nach Geborgenheit und Liebe.

So ward sie Braut, so hat sie sich vermählt,
Grossmutter hat's den Kindern selbst erzählt,
Grossmutter weiss Geschichten ohne Zahl,
Sie fangen alle an: Es war einmal...

Die Autoren fügen sich damit einer signifikanten Tradition, die ausschliesslich dem deutschen Stummfilm vorbehalten zu bleiben schien: die belehrende, erbauliche tiefgründende Darlegung des "Wahren, Schönen, Guten", bedachtsam vollführt durch Prolog und

Epilog, welche, im Erzählton pathetisch, dem restaurativ-humanistischen Welttheater deutscher Prägung verpflichtet, eine vermittels dramatischen Kerngeschehens erteilte moralische Lektion nachdrücklich festzuschreiben trachteten.

Die Gepflogenheit sekundierender, oder assoziativer Umschreibungen des Hauptgeschehens; der Zergliederung des Handlungsverlaufs durch Ruhepunkte resümierender Interludien, ist bezeichnenderweise zahlreichen der mit quasiliterarischem Anspruch konzipierten deutschen Stummfilmklassiker zu eigen; Filmen wie "Das Cabinet des Dr. Caligari" von Robert Wiene; 1920, "Der müde Tod" von Fritz Lang, 1921, "Nosferatu" von Friedrich-Wilhelm Murnau, 1922, "Die Nibelungen 1. Teil – Siegfrieds Tod" von Lang, 1924, "Geheimnisse einer Seele" von Georg Wilhelm Papst, 1926, "Faust: Eine deutsche Volkssage" von Murnau, 1926; Sie verweist, über spezifisch filmische Belange hinausgehend, auf tiefgründiger beschaffene Obsessionen synonymen, Befindlichkeiten der deutschen Seele reflektierenden Erzählens auf.

Der deutsche Schriftsteller Siegfried Kracauer, (der sich vor allem mit einer soziologischen Analyse des frühen deutschen Films mit dem Titel "Von Caligari bis Hitler" als bahnbrechender Filmtheoretiker hervortat) sieht in der befremdlichen Bedächtigkeit, die der deutsche Stummfilm in ein unstetes, technisch-kreatives Medium einbrachte, einen deutlichen Verweis auf die Gepflogenheit des Deutschen, sich in der Rolle des Erzählers oder Zuhörers, also der Offenbarung sorgsam gehüteter intimer Ressourcen des Denkens, Fühlens und Bestrebens, keinesfalls über die Maßen gehen zu lassen. Kracauer zufolge war er vielmehr von vornherein darauf bedacht, die Erzählsituation – quasi wie ein die empfindsame Seele und nonkonforme Sehnsüchte bergendes Festungsareal – genau auszukulieren und verfiel folgerichtig auf ein filmisches Synonym des "manischen Hanges des Deutschen, vor der feindlichen Welt zu flüchten und sich gleichzeitig in eine Muschelschale zurückzuziehen." Kracauer verweist dabei in direkter Linie zurück zu Hölderlin und der im "Hyperion" aufgestellten These "Vom Austernleben der Deutschen".

Lotte H. Eisner, die renommierte Pionierin der Filmwissenschaft und sachkundige Wegbegleiterin des deutschen Stummfilms neigt in ihrem Standardwerk: "Die dämonische Leinwand" zum Widerspruch gegen Kracaueurs These und fragt sich: "Ist es vielleicht nicht noch mehr der typisch deutsche Hang zur langatmigen, epischen Erzählung, der zu dieser Rahmenform geführt hat? Der Deutsche liebt das Komplizierte, das zeigt schon die verzwickte Einschachtelung von Nebensätzen in einen Hauptsatz."

Beides scheint zuzutreffen: Der Ruhebereich einer schützenden, beidseitig sichernden Rahmenhandlung, gewährt nicht allein dem Erzähler die Aura verbrieft Seriosität, auch dem Zuhörer ist eine Fliehbürg eröffnet, in welcher er sich im Sinne Hölderlins, geschützt vor einer verständnislosen Welt der Sekundärtugenden dem "Wahren, Schönen, Guten" hingeben kann. Andererseits bot das "Komplizierte", das der "Deutsche" – dieses bis in unsere Zeit hinein betont spröde, emotional sperrige, Leidenschaften vorzüglich funktional auf Konstruktion und Durchdringung komplexer wissenschaftlicher oder sozialer Strukturen aufwendende, von "Dichtern und Denkern" angeleitete Landeskind – Lotte H. Eisner zufolge liebt, dämmende, regulierende Barrieren und Kanäle, die beargwöhntes Sichverlieren in ersehnte, aber als Synonym für Unseriosität zielstrebig unterdrückte emotional Erschütterung bei der Rezeption dramatischer Darbietungen verhinderten.

Die "Deutsche Oper", von bedeutendsten Komponisten des deutschsprachigen Raums Ende des 18. Jahrhunderts unablässig propagiert, aber erst im Jahre 1824 von Carl Maria von Weber mit der ungemein erfolgreichen Berliner Uraufführung seines Singspiels "Der Freischütz" – dem "Hohelied des deutschen Waldes" – realisiert, entspricht dieser humanistisch-nationalen Kunstauffassung formal und dramaturgisch vollständig.

Robert Schumann, der als "deutscher" der Komponisten im Pantheon deutscher Klassiker und Romantiker der Musik die besten Seiten fragwürdig propagierten Verständnisses des "Deutseins" verinnerlichte: zwanghaft zu Werke gehende Nachdenklichkeit, die, in Kompensation nihilistisch gepflogener Schwermut, dem maroden Weltgefüge als Streiter idealischer Integrität gegenübertritt – forderte einer Deutschen Oper eigener Hand – um die er ein Leben lang vergebens rang zuförderst ab: "...sie müsse vom unanzweifelbaren Wert von Dichtung und Musik her imstande sein, "an "der moralischen Besserung einer unheilen Welt" mitzuwirken. Er übernahm damit den im Jahre 1843 von dem Dramatiker Friedrich Hebbel an das deutsche Theater gestellten Anspruch: "Übrigens ist ein jedes Drama nur soweit lebendig, als es der Zeit, in der es entspringt, d. h. ihren höchsten und wahrsten Interessen (zu denen für Hebbel, ebenso wie für Richard Wagner der Nationalgedanke zählte; Gerd Nauhaus) zum Ausdruck dient."

Richard Wagner war es beschieden, die Deutsche Oper vom balsamischen Pastellfarbentonfall erhabender Singspiele zum Extremismus musikalisch expressivst, gewichtig dahingebreiteter Musikdramen vielstündiger Spieldauer, archaisch-verbindlich autorisierter Tetralogien und Bühnenweihfestspiele zu führen. Folgerichtig beherbergt ein exklusiv errichtetes "Richard Wagner Nationaltheater", in Vollendung des Gedankens an Kulturinstitutionen erdenklich ausschliesslich als Volksbildungsanstalten, als "hohes Fest für alle kunstliebenden Angehörigen des deutschen Volkes" bis zum heutigen Tage die Summe deutschen Opernideals in spezifischer Definition eines Richard Wagner.

Konzeptionell entspricht die Deutsche Oper im Anspruch, das "Wahre, Schöne, Gute" nicht allein zur Kenntnis zu geben, sondern formell zu zelebrieren, dem Gestus "deutschen Erzählens".

Im Gegensatz zu Werken anderer Opernationen, oftmals mit wenigen prägnanten Takten eröffnet oder von kurzen Orchestervorspielen in die Stimmung des Bühnengeschehens geführt, gehen Bühnenwerken Beethovens, Schuberts, Webers Schumanns, Wagners und anderer episch konzipierte Vorspiele voran, welche in der Komplexität musikalischer Struktur, der Dichte symphonischen Gewebes, im Range eigenständiger symphonischer Dichtungen stehen. Der Erfolg separater Aufführungen derselben auf dem Konzertpodium, lässt auf hohen musikalischen Anspruch an einen Prolog schliessen, dessen Funktion die

Vorbereitung auf ethische Befindlichkeiten einer hinter geschlossenem Vorhange verborgenen Welt der Parabel ist.

"Papa" Laemmle's "Best Buy"

Im Jahre 1924 engagierte Universal–Chef Carl Laemmle, beeindruckt von einer Vorstellung des "Wachsfigurenkabinetts", Paul Leni nach Hollywood. Bis zum Tode im Jahre 1927 realisierte er dort 4 Filme, im Zuge derer er die Ästhetik psychologischen Impressionismus zu Suggestionen hin zu steigern verstand, welche der amerikanischen Film bis nicht kannte.

Die pragmatische Weltoffenheit amerikanischen Filmbusiness, verbunden mit der Risikofreude amerikanischer Producer angesichts potentieller Gewinnträchtigkeit eines Projekts – der in Schwaben geborene Filmpionier Carl Laemmle und das von ihm mit einer gewissen Bauernschläue geführte Universal–Studio zeigen es exemplarisch – sowie die technisch–handwerkliche Perfektion in der Produktion von Hollywood–"Movies" gleichbleibend hoher Qualität, dürfte hochgradig inspirierend auf den Gestalter Paul Leni gewirkt haben. In einer von wertkonservativ geprägtem Druck öffentlicher Meinung der Weimarer Republik befreiten Atmosphäre, welche sich ausschliesslich an den Positionen geschäftlichen Erfolgs oder Misserfolgs orientierte, löste er sich vom Erbe statuarischen, literarisch verstandenen deutschen Meisterfilms hin zum Freiland experimenteller Virtuosität unter Vervollkommnung eigener bewährter Ausdrucksmittel. Bezeichnenderweise entwickelten sich entscheidende filmästhetische Perspektiven anlässlich der Adaption von Trivial–Sujets, die der deutsche Meisterfilm und die Elite des Berliner Feuilletons niemals akzeptiert hätten.

Fortwährend bestrebt, das Suggestivpotential der Leinwandimpression zu vervollkommen, machte Leni sich in verstärktem Maße die Gestaltungsmöglichkeiten der Kamera als originäres virtuoses Handwerkszeug kreativ gehandhabten Kinos zunutze.

Innovativer Gebrauch von Kamera und Schnitt im Kino Paul Leni's: das bezieht sich weniger auf filmische Analyse und Gliederung der vorliegenden Sujets, sondern, der These analytisch vorgehender expressiver Binnendramaturgie der Einstellungen folgend, – symbolträchtige Kameraperspektiven und Fahrten, welche die dem Dekor implizierten Stimmungen verstärkt reproduzieren.

Um eine Vorstellung der überwältigenden Wirkung traumatischer Bilder ästhetischer Vollkommenheit der Hollywoodfilme Lenis auf Publikum und Fachkollegen jener Zeit zu geben, sei der Vergleich zweier wesensverwandter Sensationsfilme versucht, die das Universal–Studio Mitte –Ende der 20ziger Jahre produzierte und hinsichtlich handwerklicher Perfektion und ästhetischer Wirkung nicht unterschiedlicher hätten ausfallen können.

Im Jahre 1923 wagte sich Laemmle's Universal–Studio an eine Sensations–Verfilmung von Victor Hugo's bekannten Zeit– und Sittengemälde ausgehenden Mittelalters in Romanform "Notre Dame de Paris" unter dem Titel "The hunchback of Notre Dame", welche das Unternehmen im Rang eines führenden Hollywood–Studios nachhaltig verfestigen sollte.

Laemmle bestand deshalb auf einem, der episch angelegten Monumental–Vorlage des Buches entsprechenden, produktionstechnischen Kraftakt.

Die erforderlichen Dekorationen von Strassen und Plätzen des mittelalterlichen Paris, der von drei gewaltigen Portalen beherrschten Westfassade der Kathedrale, des von gotischen Bauten gesäumte Dombofs wurden nicht, wie oftmals vorgenommen, im Atelier durch Teilbauten und bemalte Prospekte simuliert, sondern auf Freigelände des Studios real errichtet. Massenkomparserie und simultan erforderliches Aufkommen mittelalterlicher Kostümierung liessen das Produktionsbudget auf die für damalige Verhältnisse exorbitant hohe Summe von 1 250 000 Dollar anwachsen.

Die Berechnung eines forcierten Universal–Blockbuster des Geschäftjahres 1924 ging auf, der Film zog als sensationell aufbereitetes, melodramatisches, geringfügig von Horrorelementen durchsetztes Historienspektakel Zuschauermassen in die Kinos. Die künstlerische Bilanz des Films fiel hingegen nahezu katastrophal aus. Von der Bereitstellung einer authentisch rekonstruierten Notre–Dame Fassade abgesehen, präsentieren sich die Nachbauten mittelalterlicher Strassenzüge als stilistisch heterogen ausfallende, unverbindlich historisierende Phantasiedekorationen, blieb das Kostümdesign der Wiederbelebung von absurder Klischees der Mittelalterverklärung des 19. Jahrhunderts verhaftet.

Auch die szenische Realisierung von Hugo's melodramatischem Plot um die Zigeunerin Esmeralda, den Buckligen von Notre Dame, das Volk und die Bettler von Paris erweist sich als belanglos. Regisseur Wallace Worsley kam mit den Anforderungen der Grossproduktion (William Wyler, Regie–Star späterer Jahre, war als Hilfsregisseur von Massenszenen tätig) augenfällig nicht zurecht und hatte darüber hinaus mit Alkoholproblemen zu kämpfen; sodass Hauptdarsteller Lon Chaney für einen Grossteil der Szenen auch die Regie übernahm. (Filmhistoriker vermuten mittlerweile Intrigen Chaney's bezüglich Engagements Worsley's als Regisseur des Projekts, da ihm – in Bewusstheit der Schwächen desselben – somit stärkerer Einfluss auf das Prestigeprojekt gewährleistet schien, als sie ein Star üblicherweise auszuüben vermochte.) Den szenischen Höhepunkten wurde, ungeachtet einiger beachtlicher darstellerischer Leistungen, dramatisch effiziente Umsetzung durchweg schuldig gelassen.

Les Caprices d'horreur de Barkilphedro

Im Jahre 1927 wurde Paul Leni als neuer Star–Regisseur des Studios von Universal–Producer Paul Kohner mit der Verfilmung eines anderen Victor Hugo–Sujets betraut, der allerdings nicht den Bekanntheitsgrad des "Notre Dame" Themas aufwies, welches vor der Prestige Produktion des Studios bereits fünfmal verfilmt worden war.

Dessen ungeachtet erwies sich der Hugo–Roman "Die lachende Maske" als Synonym düsterst eingestimmter französischer

Romantik – im Benehmen extremistischer Überzeichnung grausam–skurriler Wendung individuellen Schicksals als Symbol der *Conditio Humana* reinem Fatalismus Vorschub leistend – dem monumentaler veranschlagten populären "Notre Dame" Opus ebenbürtig. In den Verstrickungen tiefenpsychologisch–verhängnisvoll eröffneter Abgründigkeit ergiebiger, bot der Roman reichhaltig melodramatisches Potential gleichnishaft entworfener grandioser Ballade archaischer Vergangenheit zu Kreation eines pittoresk ausfallenden, stimmungsvollen Filmes.

Die für das Oeuvre Hugo´s symptomatische Aussenseitersituation (Siehe "Les Miserables", "Hernani" und "Le Roi s´amuse", auch bekannt unter dem Titel "Rigoletto" in der Opernbearbeitung Giuseppe Verdi´s) der Hauptfigur, auf deren fatale Geschicke sich der Film ungeachtet zahlreicher Nebenhandlungen des Romans beschränkt, geht diesmal aus der Exposition klassischer Verschwörungsszenerie hervor: Lord Clancharlie, Haupt einer gegen den Despotismus König James II. verbundenen Adelsfronde, stirbt nach Zerschlagung derselben als Staatsverräter den Foltertod in der Skulptur einer sich langsam schliessenden "Eisernen Jungfrau"; seine Familie wird "hinein bis ins zweite und dritte Glied" belangt. Auch sein kleiner Sohn Gwynplaine fällt der Rache des sadistisch gezeichneten, triumphierenden Herrschers anheim. Der in diabolischer Entsprechung charakterisierte Hofnarr Barkilphedro, – er weiss von Comprachos zu berichten, einer Bande in der Wildnis beheimateter Geächteter, welche Kinder stehlen oder kaufen, diesen ein auf immer entstellendes breites Grinsen in die kleinen Gesichter einschneidet, um sie als Jahrmarktsattraktion der "lachenden Menschen" weiterzuverhandeln, inspiriert den König zur Verwandlung des Waisenjungen in eine lachende Maske, welche anschliessend in die Wildbahn ausgestossen wird.

Jahre des Herumirrens in einem von Leni in stilistisch raffiniert als archaisch, unwirtlich gezeigten England des 17. Jahrhunderts, des Asyls winterlicher Ödhöfe, Vegetierens in Banden Ausgestossener und wandernden Schaustellertruppen folgen. Im Schneetreiben rettet der Knabe einen Säugling aus den Armen der erfrorenen Mutter; der "Philiosoph" und "Dramaturg" Ursus (...sehen Sie mein Stück "in der Art von Shakespeare; nur grausamer") bietet beiden fortan ein Heim. Deá, das Mädchen, welches er einst gerettet und infolge des Schneesturmes erblindete, begleitet ihn fortan und ermöglicht ihm, als mittlerweile zu Ruhm gelangter Clown und Hauptattraktion auf den Schaustellerbühnen der Jahrmärkte auftretend, durch Akzeptanz und hingebungsvolle Zuneigung menschenwürdige Existenz.

Barkilphedro´s Intrigen enthüllen die adlige Abstammung des berühmten Clowns und betreiben die Rückkehr in den strahlenden Glanz des Königshofes, wo er als befremdlich–maskierter "Pair von England" dubioser Herkunft Aufmerksamkeit genießt.

Auf einem Empfang Queen Annes vollzieht sich der Eklat: da das stetige Lachen auf dem Gesicht des fremden Würdenträgers, das nach und nach auf die Anwesenden übergreift, als Verhöhnung des Oberhauses und der anwesenden Majestät aufgefasst wird, verfügt die erregte Pairsversammlung die Ausweisung des "Clowns" aus dem "House of Lords". Der nachfolgend angeordneten Verhaftung kann dieser sich nur durch gewagten Sprung aus einem Palatfenster entziehen.

Abenteuerliche Flucht, Aufruhr, dramatische Verfolgungsjagd über Dächer und Zinnen und Degenduelle führen die Erzählung von der Höhe einer metaphorischen Tragödie in die Bereiche konventioneller Kostümdramen.

Den Häschern entkommend, kann Gwynplaine im letzten Moment in die Geborgenheit der Notgemeinschaft, die Dea und er sich einstmals boten, zurückkehren; er findet sie, als sie auf einer Barkasse zu einem Schiff gebracht wird, das nun beide fort aus England in die Neue Welt bringen wird.

Es verwundert kaum, daß Leni der filmischen Umsetzung dieses Sujets als Urbild grausig pittoresker Idealromantik grösste gestalterischer Sorgfalt angedeihen liess. Mehr noch: das Potential von Obsession und Abgründigkeit, den Nachtseiten menschlichen Wesens synonym; physischer und psychischer Deformierung, Tragikomik und Fatalismus animierten Leni laut Augenzeugenberichten zu einer Leidenschaftlichkeit der Arbeit an "The man, who laughs", die selbst an einem obsessiv Kreativen wie ihm als ungewöhnlich auffiel. Lange vor Produktionsbeginn begann er ein exzessiv betriebenes Studium der Architektur, des Kunsthandwerks und Geschichte Englands im 17. Jahrhundert mittels Handbücher und Lexika.

Tableaus verwinkelter Strassen und Plätze altertümlicher Städte, konfus belebt vom absonderlichen Zierrat der Jahrmarktsgrotesque, düstere Paläste und Festungsareale, von gedrungene Türmen und eisenstarrenden, bedrohlichen Toranlagen überragt, zeugen als grandios entworfenes Fresko Englands aus ferner, für amerikanisches Publikum sagenhafter Zeit von der Qualität akribischer Vorbereitung historischen Sujets. Kleinschauplätze wie "winkelige Torbogen, Strassendurchgänge, Zimmerecken, die famose Bade(zimmer)szene der Herzogin, das Schmierentheater mit seinen wackeligen Bänken, seiner prähistorischen Bühne und Bühnenbeleuchtung" (A. K. in: Der Film Nr. 9 1929) wurden als Stätten eigentümlichen Charmes charakterisiert.

Die Majestät des in der Ausschmückung dezenter Barockgemälde auf hohen Wänden, geschwungener Leuchter und Säulen, betont nüchtern gehaltenen "House of Lords" stellt sich niemals präntiös vor die Dramatik einer Szene, in der "Der Mann, der lachte", angetan mit der Robe und den Insignien eines Pairs von England, die versammelten Lords höfischer Verlogenheit bezichtigt, ("Ein König war es, der mich zum Clown schuf. Gott aber schuf mich zum Menschen!) bevor er der Versammlung entkommen kann.

Der Produzent des Films, Paul Kohner (der 10 Jahre später als erfolgreicher Film– und Theateragent gemeinsam mit Ernst Lubitsch, William und Charlotte Dieterle, Bruno und Lisa Frank u.a. den European Film Fund zugunsten von Exilanten des Hitler–Terrors in den USA gründen und finanzieren sollte) und Hauptdarsteller Conrad Veidt berichteten, daß Leni sich zunehmend in Hugo´s Geschichte hineinversetzte und Tag und Nacht mit den fiktiven Charakteren seines Films Gwynplaine und Dea, Queen Anne und Duchess Josiana, Ursus und Barkilphedro auf intimste Weise, den nächststehenden Menschen der Realität gleich, in vertrauter

Gemeinschaft umging. Die genaue Kenntnis des Wesens, Temperaments und Seelenstimmung seiner "Freunde" aus dem 17. Jahrhundert befähigte Leni dazu, den Darstellern in den Proben Charakter und Befindlichkeit der Figuren so suggestiv zu vermitteln, daß sie wie in Trance befangen in die Aufnahme gingen.

Zu ungewohntem Maße der Rollenidentifikation inspiriert, durchlebten die Akteure die Figuren vor der Kamera eher als daß sie diese kunstfertig vorstellten. Der hochgewachsene Conrad Veidt, ein Schauspieler wahrhaft signifikanter Erscheinung und Star deutschen und amerikanischen Films, die ätherisch sanftmütig, zerbrechlich wirkende Mary Philbin, welche die Rollen Gwynplaine und Dea's übernahmen und Regisseur Leni verschworen sich letztendlich vollends dem gemeinsamen Dienst an der dramatischen Kunst unter den Vorzeichen des humanistischen Romantikers Victor Hugo. Das Privileg der Existenz auf einer "Insel der Seligen" genießend; tagespolitischer und produktionstechnischer Realitäten vergessend, empfanden sie die Intensität einer Lebens- und Geistesgemeinschaft in der Idealsituation künstlerischer Besessenheit im Mikrokosmos der Arbeit an "The man, who laughs".

"We extract pleasure from horror"

Zweifellos war es der Komplex verstörenden, zwiespältigen Potentials, verbunden mit latenter erotischer Anziehung, der Irritation der Ablehnung des augenscheinlich Hässlichen und gleichzeitig empfundener sexueller Faszination, die der traurige "man, who laughs" auf Frauen der Handlung und des Publikums ausübte; die Magie des Abstrusen, welche Leni an diesem Stoff so faszinierte.

Zahlreichen Repräsentanten der Films, der Literatur und dramatischen Kunst gleich, war Leni sich der überwältigenden Macht bewusst, welche explizit zur Schau gestellte Abnormalität und archaische, in der *Conditio Humana* tief verankerte Angstszenerien auf ein Publikum auszuüben imstande sind, das sich vermittels visueller Manipulation nicht allein faszinieren, sondern exorbitant erregen läßt.

"We extract pleasure from horror!" läßt der im amerikanischen Exil zeitweilig als Drehbuchautor tätige deutsche Romancier Bruno Frank in Jahre 1939 König Louis XI. in William Dieterle's "The hunchback of Notre Dame" exemplarisch konstatieren. Eine Aussage, der Bosley Crowther in der Premierenkritik des Films in der New York energischst widerspricht: "No! We do not extract pleasure from horror!" Über ein Jahrzehnt nach Verfilmung der "lachenden Maske" durch Paul Leni, unterstreicht Crowther die Elemente des "german Schauer" in Arbeiten von Karl Freund, William Dieterle, Robert Siodmak und Paul Leni für ein Grossteil amerikanischen Publikums.

"Das ist unsere Freude auf das Unnormale. Unsere Phantasie ist in Bezug auf das tägliche Leben erfüllt, doch sie sucht die Kenntnisse der unbekanntenen Dinge, die an den Rändern der Realität existieren. Und das macht die "Anziehungskraft des Schrecklichen" aus", erklärte Leni im Jahre 1928 die uralte Faszination der "Freak-Show" auf integre Bürgerlichkeit; des visuellen Horrors auf den Teil des Publikums, der Crowthers insgeheim widersprach und sich in der Anonymität dunkler Filmtheater dem "german Schauer" von "The spiral staircase" von Siodmak, "The hunchback of Notre Dame", "All that money can buy" und "Portrait of Jennie" von Dieterle und noch Jahre später in "The night of the hunter" von Charles Laughton und "Moonfleet" von Fritz Lang hingab.

Im Bestreben, pathetischen Symbolismus zentraler Situation in Hugo's schwerblütiger Erzählung akzentuiert hervortreten zu lassen, griff Leni mit dem Einsatz von Licht und Schatteneffekten auf Stilmittel des deutschen Stummfilms zurück und suchte andererseits, durch Stimmungsmalereien vermittels diffuser Bildhintergründe, dekorativem Rauch verlöschender Kerzen, wehender Vorhänge, einfallendem Mondlicht die Geschehnisse gleichermaßen in eine Aura exemplarischer Bedrohung sowie des Allegorischen zu versetzen.

So belegte er die als Schablonen des Bösen einhergehenden Figuren James II. und Barkilphedro so mit Licht, das sie zweifach dimensionierte Schatten ihrer selbst an die Wände von Burgverliessen und Folterkellern warfen und erhöhte somit deren banale, triebhafte Charakterbosheit zum Symbolismus metaphorischer Dämonie.

Die signifikante, komplexe Behandlung des Hugo-Stoffes durch Leni blieb keineswegs unumstritten. Vor Produktionsbeginn kam der Filmökonom Tamare Lane in einer Studie, die im Auftrag der Universal-Studios Marktchancen momentaner Verfilmung und die Höhe der Produktionskosten ermitteln sollte, bereits zu dem Ergebnis, daß eine Verpflichtung Leni's möglicherweise einen sehr artifiziiell ausgeführten, das Publikum verstörenden Film bei unvorteilhafter Intensivierung der bizarren Aspekte des Themas ergeben könne. Lane führte in seiner (im Oktober 1928 in "The Film Mercury" erschienenen Studie) weiterhin aus, daß der Film bei nach europäischem Massstab kultivierten Publikum bevorzugte Beachtung finden, aber niemals das auf Entertainment abonnierte amerikanische Allgemeinpublikum nachhaltig erreichen könne.

Lane's Einschätzungen trafen zu; der schleppend verlaufende Verleih des Films und dessen ungeachtet hohe Wertschätzung des Prestigeprojekt bei der Kritik verweisen auf ein insgesamt unbefriedigend verlaufendes Geschäft für Universal. Bezeichnerweise prangert Lane exakt jene Aspekte als problematisch; als ökonomisch gefährlich an, die Leni's Film gegenüber künstlerisch indifferent verbleibenden Box-Office Erfolgen wie "The hunchback of Notre Dame" (1923) auszeichnen.

Das Berliner Feuilleton griff "the man, who laughs" von der entgegengesetzten Position an und disqualifizierte ihn als reisserisch und plakativ ausgeführtes, primitives Machwerk amerikanischen Kommerzfilms.

Anerkennung fand die explizit zu Tage tretende Fähigkeit des Regisseurs, "bei der visuellen Umsetzung des Triumphes des Bizarren, des Grotesk-Schauerlichen, Victor Hugo's und der ganzen Skala dieser um jeden Preis im Absonderlichen gipfelnden Phantasie, die gewiss in Vorbildern einer entsetzlichen Wirklichkeit immer wieder neue Nahrung gefunden hat...im

Mystisch–Verschwommenen zu schwelgen und mit allen Mitteln szenische Wirkungen zu erzielen" (Betz, Der Film, Kritiken der Woche, Nr.9, 2.3.1923).

Am Ende des Vergleiches zweier zeitnah vom gleichen Studio prestigeträchtig realisierter Victor Hugo–Adaptionen (es wäre legitim, den 1925 als Anschlussproduktion des "hunchback of Notre–Dame" in dessen Dekorationen realisierten Lon Chaney–Film "The phantom of the opera", miteinzubeziehen, der, künstlerisch befriedigender ausgefallen, die Positionen Kunst und Kommerz gleichermaßen befriedigte) verdeutlicht sich: Die Autorität der Kreativen entschied auch im Angesicht industrieller Routine von Filmproduktion, ob ein Projekt zu produktionstechnisch opulent realisierter belangloser Tagesware oder hochrangigerem Artefakt bleibenden ästhetischen und filmgeschichtlichen Interesse geriet. Des weiteren erweist sich erneut der Einfluss europäischer Regisseure auf den Prozess ästhetischer Selbstdefinition ökonomisch dominant, aber stilistisch verworren auftretenden Hollywood–Films der Stummfilm–Ära.

Die Anwerbung europäischer Talente darf nicht als Verbeugung des Business vor der europäischen Kultur interpretiert werden. Die Selfmade–Patriarchen der Hollywood Majors Laemmle, Goldwyn, Mayer, Zanuck, Zukor verfahren nach dem bewährten Geschäftsprinzip: Schlage die Konkurrenz durch Abwerbung der besten Kräfte.

Nichts könnte indes die ökonomische und strukturelle Singularität des Hollywoodsystems, die Obsession sichererer Rendite besser verdeutlichen als die Praxis, den öffentlichkeitswirksam abgeworbenen und anfänglich hofierten Artist stereotyp im Genre des einstigen Referenzfilms einzusetzen.

Da Paul Leni durch den Sensationserfolg des "Wachsfigurenkabinetts", eines phantastischen Films, Weltruhm erlangte, engagierte ihn Universal demzufolge als Spezialisten pittoresker Schauerfilme und legte ihm überwiegend Sujets vor, welche dem "Wachsfigurenkabinett" zu entsprechen schienen.

Die Realisierung der ersten Filme unter Universal–Vertrag – "The Cat and the Canary" und "The Chinese Parrot", zwei Saisonproduktionen mit "Mord im Spukhaus" bzw. Detektiv–Thematik; letzterer als Teil einer Serie von Kolportage–Filmen um die beliebte Figur des chinesischen Meisterdetektivs Charlie Chan konzipiert, bediente das Schema bereits stärker als erhofft. Leni überraschte das auf kriminalistische Boulevard–Komödie und Pulp Fiction eingestimmte Publikum mit ungewohnten, verstörenden Gestaltungsmitteln und unmittelbar vor der Kamera vollzogenen, nicht mehr alleinig gewohnter Diffusstimmung des Schauplatzes abgewonnenen Schockeffekten.

"The Cat and the Canary" fasziniert durch eine vollständig entfesselte Kamera, welche die obsoleten Personen des Films aus bizarrsten Perspektiven, von der Zimmerdecke herab, vom Fussboden schräg aufwärts, um die Personen herumkreisend, durch Bücherregale und Stuhllehnen hindurch aufnahm und durch gespenstisch düstere, mondlichtbeschienene Korridore wanderte. Zeitgenössischen Aussagen zufolge, vermittelte sich dem Zuschauer dadurch ein Gefühl "als sei man selbst eine der Personen im Spukhaus der Geschichte."

"Verzerrte und groteske" Schattenvorläufer auf Möbeln, Brokatvorhängen und Wandtäfelungen verkünden in der Atmosphäre potentiellen Mordes in erdrückendem Herrenhausdekor des 19. Jahrhunderts, das Licht– und Schattenwirkungen als diffus und "gothic" charakterisieren, Personen aus dem Off als neuerliche Bedrohung, lange bevor sie ins Bild treten.

"The man, who laughs" führt das Phänomen entfesselter Kamera zu gesteigerter Wirkung: Aus der Untersicht werden James II. und Barkilphedro wahrgenommen, als sie durch die Gewölbe eilen, um zu foltern; die Kamera gleitet vor ihnen her und ihre übergrossen Schatten laufen, ins Groteske verzerrt, auf den Wänden mit – Dämonen gleich, welche in der Gewissheit aufbrechen, in Verlassen den Triumph des Bösen zu vollenden.

Arrangement und Ausleuchtung von Möbeln und Accessoires verhalten dem szenischen Geschehen zur Bedrohlichkeit beiläufig wahrgenommener diffuser Örtlichkeit.

Symbolträchtig wird der Erblasser, dessen Testament Morde und Verdächtigungen unter den Erbberechtigten veranlasst, in einer Rückblende noch einmal heraufbeschworen: in der Todesnacht von riesigen Medizinflaschen umgeben und knurrenden Katzen umlauert.

Eine unheimliche anonyme Hand greift zu Beginn ins Bild und wischt Spinnweben, welche die Filmtitel bedecken, beiseite.

Das Feuilleton akademisch geprägten deutschen Bildungsbürgertums verachtete die ästhetischen und dramaturgische Innovationen des Hollywoodfilms, welche in Amerika positive Resonanz bei Kritik und Publikum hervorriefen. In herablassend–spöttischen Tonfall verwies man vor allem auf die Prototypen von Szenerien skurrilen Humors und schockierender Traumata in "The Cat and the Canary" und fragte sich: Was mochte einen Mann wie Leni bewogen haben, erhebliche Sorgfalt und Mühe auf die atmosphärisch stimmige Ausgestaltung dieser Plotte aufzuwenden?

"Wandverkleidungen öffnen sich, Krallenhände recken sich aus Bibliotheksschränken und erwürgen einen Anwalt; vergesslich, wie schon Mörder sind, lassen sie in Schränken statt Regenschirmen Leichen stehen – wenn jemand den Schrank öffnet, fällt ne Leiche heraus. Unterirdische Gänge, Keller, Falltüren; heulender Mitternachtssturm um alte Burgen, mystische Schatten über ausgestorbenen Schlossgalerien; ein furchtbar maskierter Erbschleicher und Schurke; als feinste Pointe: ein Irrenhauswächter (ich meine damit nicht den Regisseur des Films). Alles in allem also: ein Spass–Vergnügen für kindliche Völker. Ein grosser amerikanischer Erfolg. (...) Interessant, spannend, direkt kriminalpsychologisch fesselnd ist für mich an dieser Sache eigentlich nur eines: wieso das feinste, ästhetisch differenzierteste, gepflegteste bis zum Snobismus raffinierteste Talent des deutschen Films, Paul Leni, ausgerechnet mit solchem Kriminalkitsch in Hollywood debütierte; warum er sich mit einer Versessenheit, einer leidenschaftlichen, gequälten, skrupulösen Hingabe, die man jeder Einstellung, jedem Ausschnitt, jeder der unendlich originell und skurril erdachten Dekorationen, jeder der zauberhaften Licht– und Schattenwirkungen, jedem Photographie–Trick, jedem

Möbelstück, jeder Schauspielermaske ansieht – warum er sich mit dieser unersättlichen, gierigen, masslosen Arbeitsfurie ausgerechnet in einen solchen Kriminal-Kitsch hineinkniet? Das aber ist eben das Laster des Ästheten: sein stolz ist, daß alles schliesslich doch "mit der linken Hand" gemacht ist; daß der Menschenschöpfer sozusagen immer noch nobel-distanziert bleibt. So schrieb Oscar Wilde seine Komödien. So macht Leni seine Filme. Es ist Ästheten-Zynismus. (...) Für mich haben diese Dinge psychologisch drei Schichten: in der obersten machen diese Dandies solchen Kitsch artistisch herrlich; in der mittleren verachten sie ihn – angeblich; in der tiefsten aber entspricht es doch wohl ihrer eigentlich angeborenen Natur. (Willy Haas in: Film-Kurier vom 25.8.1927)

The masters of terror

Wahrhaftig aber gingen von den Leni-Filmen "The Cat and the Canary" und "The man, who laughs" wesentlichere Impulse aus, als chauvinistisches Beklagen der Vergeudung deutschen Talents nachzuvollziehen vermochte. Amerikanische Regiekollegen griffen die von Leni entwickelten Techniken sublimer Beeinflussung des Zuschauers in höchst spezifischer, publicityträchtiger Weise auf. Das Potential unterschwellig implizierten Schreckens, die visuelle Ausprägung universellen Terrors als stetigen Begleiters der *Conditio Humana* in den Schreckensallegorien Victor Hugo's, die Betrachtungen der Fachwelt über Publikumswirksamkeit und Kassenträchtigkeit subversiver Sujets, von Stilmitteln wie "Terror" und "Freak Show", regten Regisseure wie James Whale und Tod Browning dazu an, Horror nicht länger im Status eines Phänomens innerhalb des Genres des literarischen Melodrams zu belassen, sondern denselben vermittels spezifischer Sujets unmittelbar zu erzeugen.

Die von Paul Leni (und dem ebenfalls aus Deutschland abgeworbenen Kameramann Karl Freund) ins Metier eingebrachten "Ecksteine" (Carlos Clarens) effizienter Verunsicherung inspizierten zu Schocksituationen, einschleichender Infiltrierung von Ängsten, fatalistischer Solidarisierung des Zuschauers mit den ausweglos beklemmenden psychischen und physischen Situationen überlieferten

Personen von einer Intensität, welche dem amerikanische Horrormelodram, aber auch dem deutschen Schauerfilm bislang fremd war.

Der frühe Tonfilm, dem die Klassiker des Horrorkinos zugehören sollten, bot eine zusätzliche Möglichkeit von Stimmungsmalerei. Die im Gegensatz zur Kino-Livemusik des Stummfilmtheaters zeitlich und dynamisch exakt auf dem Soundtrack festgeschriebenen Musikeinsätze – Zitate wehmütiger "Schwanensee"-Musik von Tschaikowski zu Anfang – gestatteten Übersteigerung morbider Düsternis alter gotischer Gewölbe und deren impliziten Schrecken zu metaphorischer Poesie des Bösen, welche den Nachtseiten der Mythologie und der Psyche entstammt.

Der Beitrag des deutschen Kameramanns und Regisseurs Karl Freund zur Definition artifiziellen Studio-Horrors von genrespezifischem Rang, die sich um das Jahr 1930 herum vollzog, erfolgte keineswegs unerwartet.

Als Kameramann bedeutender Regisseure wie Wegener, Dupont, Lang und vor allem Friedrich Wilhelm Murnau wirkte, war er ein Urheber expressiver Licht und Schatten-Ästhetik des klassischen deutschen Stummfilms, welche zahllose amerikanischen Horrorfilme prägt.

Über die gemeinsame Herkunft vom deutschen Meister- und Schauerfilm hinaus aber verweist Freund's Oeuvre auf ästhetische Theorien eines Kinos der Angst, welche denen Leni's wesensverwandt waren. Freund war frühzeitig bestrebt, , Statik und narrative Trägheit mancher Einstellung durch eine Technik der entfesselten Kamera, als deren Urheber er gilt, zu negieren und den Zuschauer dadurch stärker ins Filmgeschehen hineinzuziehen. Auch Karl Freund vermochte es, als Kameramann und Regisseur von "The Mummy", einem Boris Karloff-Klassiker des frühen Tonfilms, auf suggestivem Wege im Zuschauer verankerte Fundamentalängste anzusprechen, deren Aktivierung eine wesentliche Voraussetzung des Genres war.

"Freund ist nirgends auf aufgesetzte Schock- und Thrill-Elemente angewiesen. Die Suggestion, der sich der Zuschauer ausgesetzt sieht, resultiert aus den Bildern, und sie vermitteln in ungeheuer intensiver Weise Beklemmung und Bedrohung" schreibt Walter Schobest über "The Mummy" und reflektiert somit parallel die amerikanischen Filme Paul Leni's.

In äusserst glückhafter Zusammenarbeit mit dem Regisseur Tod Browning – einer etwas sinistren, ungemein phantasiebegabten Persönlichkeit mit Intuition für das Monströse – kreierte Freund im Jahre 1930 ein Werk, welches als Prototyp des klassischen Universal-Horrorfilms der dreissiger und frühen vierziger Jahre anzusehen ist: eine Tonfilm-Adaption des Horrorklassikers "Dracula" von Bram Stoker im Jahre 1930.

Wenig Beachtung widmet die Filmgeschichte dem Tatbestand vorrangiger Konzeption des Dracula-Films als Paul Leni-Projekt. Universal beauftragte Leni im Jahre 1929 mit der Realisierung einer filmischen Adaption des sensationsträchtigen Sujets, welche zugleich auch das erste Tonfilmprojekt des Genres darstellte. Da Leni im gleichen Jahre starb, wurde Tod Browning als Ersatzregisseur engagiert, welcher das Projekt auf der Grundlage bisheriger geleisteter Vorarbeiten eigenständig weiterführte.

In Zusammenarbeit mit Browning verwandelte Freund das Element der "horrific strange case" romantischen Melodrams in essentiellen "psychic horror" des von den Erkenntnissen des Wiener Arztes Sigmund Freud unwiderruflich von der kindlichen Naivität seiner Vorfahren erlösten Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts. Parapsychologische Geschehnisse treten, synonym des in den Tiefen der Seele verankerten Irrationalen, an die Stelle von Maskeraden und archaischer, von Wetterunbilden umrahmter Feudalkabale und Giftattacke als treibende Kräfte.

Parapsychologie auch als Synonym uneingestanderer erotischer Empfindungen und Faszinationen, die europäisch bzw.

orientalisch–exotisch fremde Protagonisten von intensiver physischer Präsenz wie der vom Ungarn Bela Lugosi aristokratisch–dämonisch vorgestellte Dracula–Charakter oder Karloffs gefährlich–verhaltene Reinkarnation als Sektierer Ardeth Bey repräsentieren und Zuschauer im puritanisch beengten Amerika nachhaltig irritierten. Weitere genrespezifische Beiträge Freunds als Kameramann und Regisseur waren "Murders in the Rue Morgue" im Jahre 1932 und "Mad Love" (1935).

Dornröschen

Lenis Affinität zum Kino des Unheimlichen trat nicht in der expressionistisch alptraumgleiche Verfolgungsszene der "Jack the Ripper"–Episode des "Wachsfigurenkabinetts", den urtypischen Schockkonstrukte von "The Cat and the Canary" oder den Schreckensallegorien von "The man, who laughs" zum ersten Mal zutage. Schon der "Dornröschen"–Film aus dem Jahre 1917 bietet Momente signifikanten Gefühls des Unbehagens, drohenden Unheils, des Unheimlichen gar, welche man im Zusammenhang einer "betont naiven, erklärtermassen "kindgerechten" Verarbeitung der bekannten Grimm´schen Vorlage für die Belange des vorweihnachtlichen Familienkinos" (Jörg) wohl kaum vermuten würde. Dabei handelt es sich keineswegs um Sequenzen, die sich dem Wirken der 13. Fee widmen, denen im Gegensatz zum traumatisierenden Höllenszenario der Cinemascope–Trickverfilmung des Stoffes durch Walt Disney, jede Dämonie abgeht. Diese sind vielmehr, wohl um das kindliche Publikum prophylaktisch vor Schrecken zu bewahren, betont humoristisch angelegt. Es handelt sich eher um Beweisstücke dafür, daß es Leni bereits in frühestem Stadium seines Schaffens vermochte, psychische Grenz– und Notstandssituationen, Momente banger Erregung, Erwartung und Neugierde, welche beispielsweise die heranwachsende Prinzessin am Tage ihres 15. Geburtstages erfassen, durch sublimale Handhabung von Licht und Dekor besonders bedrückend darzustellen. Eine Szenenfolge wie jene der verzweifelt in kahlen, übermächtigen Schlosshallen auf der Suche nach der Prinzessin herumirrenden Amme, deren Gefährdung am Tag des Fluches sie instinktiv erahnt, vermittelt dem Publikum ein Gefühl trostloser Verlassenheit und fordert es unmerklich zu Solidarität mit der Amme und ihrer Verzweiflung. Während die Amme in den Niederungen erdrückender Depression herumirrt, steigt das Königskind wie eine Lichtgestalt, beklommen und neugierig erregt zugleich, in lockende, verwunschene, verbotene Bereiche, – aus behüteter Sorglosigkeit froher Kindertage den unbekanntem, beängstigenden Fährnissen mühseligen Erwachsenenendaseins; den damit einhergehenden irritierenden körperlichen Empfindungen entgegen, hoch über dem Schloss empor. Leni differenziert die mittels trister gotischer Repräsen–tationsarchitektur projizierte Ebene existentieller Ängste zu Impressionen abgründiger Metaphorik, indem er, gleichsam in einen intimen kammerspielartigen Rahmen wechselnd, die architektonisch betont massiv erscheinende gotische Wendeltreppe, die Dornröschen sich vorsichtig emportastet, als diffus beleuchtetes Zwitterreich weltabgewandter, mystischer Erhabenheit des Todes, den zu Schlaf abzumildern die 12. Fee verspricht, zeigt in welches Dornröschen eindringt. Es ist augenfällig, daß Dornröschen in der Szene mit der im Gegensatz zum restlichen Film verjüngt scheinenden Hexe, zum ersten Mal als weibliches Geschöpf von starker erotischer Ausstrahlung dargestellt wird, das unmerklich vor der Kamera eine Haltung einnimmt, die Anmut ihres Körpers hervortreten lässt. Wenige Einstellungen zuvor noch, erschien es als ausgelassenes Kind in der Unbeholfenheit staksiger Bewegungen, nun lässt es sich beklommen neben der Hexe halb in sich zusammensinken und spürt mit Händen und Armen unwillkürlich den Formungen ihres Körpers nach, dessen sie sich vielleicht zum ersten Male bewusst wird. Wenige Augenblicke später schläft sie ein, schläft für hundert Jahre, bis ein Prinz sie erwecken und sogleich zum Weibe nehmen wird.

"So ward sie Braut, so hat sie sich vermählt,
Grossmutter hat's den Kindern selbst erzählt,
Grossmutter weiss Geschichten ohne Zahl;
Sie fangen alle an: Es war einmal..."

Wieder umreist Leni Stereotypen des "gothic horrors" im Kino: die Wendeltreppe findet sich in einer nahezu identisch angelegten Einstellung 22 Jahre später in William Dieterle´s "The hunchback of Notre Dame" wieder: Esmeralda steigt beklommen dem hoch im Domturm als verwunschene Bereich lauern den Unbekannten entgegen, das sich ihr in Form des dämonisierten hunchback offenbaren wird. Dracula, der Souveränität des unbezwungenen Dämons beraubt, tastet sich, von sexuellem Begehren getrieben oder auf der Flucht vor Verfolgern, Wendeltreppen hinauf und herab. Robert Siodmak sollte später "Die Wendeltreppe" zum Thema eines angstbeladenen Schwarz–Weiss–Films machen. Einer anderen Szene romantischen Grauen, hätte ein feinsinniger poetischer Ästhet wie Cocteau applaudiert, wäre er ihrer ansichtig geworden: Der Weg des Prinzen durch das verzauberte, von Rosenranken durchwebte Schloss, vorbei an den zahllosen erstarrten Körpern, welche in der letzten Bewegung einmaligen Lebens totengleich verharren.

Finsternis bedeckt die Erde

Die übernatürlichen Wesen unter den Taufgästen sprechen dem Kind in der Wiege Segen. Sie erscheinen hellgewandert als ätherisch elfen– und engelgleiche Lichtgestalten; die unheil kündende Fee tritt als düstergewandetes Nachtwesen auf den Plan. Den Kontrast zwischen den Extremen "Gut" und "Böse" verdeutlichen Presber und Leni auch durch Charakterisierung der 13. Zauberin als wenig feenhaft, hässliche, von einem betagteren Charakterschauspieler verkörperte alte Hexe, der die stereotype Dämonie einer hoheitsvoll agierenden, schöne Königin der Nacht verwehrt bleibt. Im Hinblick auf das Zielpublikum entkräfteten die Autoren die widerwärtige Erscheinung der Zauberin Widerrum durch Beigabe von Zügen einer komischen Alten.

Leni praktiziert in Assoziation der Komplementärfarben Schwarz und Weiss mit den Wesenszügen Böse und Gut ein dem alttestamentarischen Gleichnis von Finsternis und Licht und der hohen Romantik entlehntes Charakterisierungsmittel konträrer Machtvollkommenheit, welches im ausgehenden 19. Jahrhundert die Banalisierung historisierender oder phantastischer Trivialromantik der Literatur, des Kunstgewerbes und stereotypen Bühnennaturalismus erfuhr. Da das kommerzielle Kino Ursprüngen in der Unterhaltungsindustrie der Jahrhundertwende lange Zeit verbunden blieb, brachte es Trivialkonventionen der Spätromantik anachronistisch in einer Umgebung von Dadaismus, Surrealismus und Avantgarde zu vollständiger Einfaltung.

Der Theatermann Max Reinhardt, eine nahezu unanfechtbare Autorität des Metiers zu Lebzeiten, in der Nachwirkung als nahezu legendär wahrgenommen, hat in den wenigen für das Kino realisierten Arbeiten sein Verständnis von Film als Medium dramatischer Künste anschaulich dokumentiert.

Er begriff das Atelier als Idealsituation multifunktionaler Theaterbühne, welche die Überwindung der Problematik der "unsichtbaren vierten Wand" ermöglicht. Der Kamera wies er somit die Position eines Zuschauers an, dem es gewährt ist, sich, von den Beteiligten unbemerkt, in der Szenerie zu bewegen, deren Affären als Intimbeobachter hautnah wahrzunehmen. Er studierte die in durchgängige Takes gegliederten Szenen mit den Darstellern, den Erfordernissen einer Theatervorstellung entsprechend, sorgfältig ein und liess das Ergebnis von erfahrenen Filmleuten im Ablauf aufnehmen.

Filmregie eines Max Reinhardt-Films beruht also nicht auf einer Theorie dramaturgischer Gliederung, sondern der Kunst fließenden Wechsels der Kamerawahrnehmungen.

Reinhardt nutzte die Gegebenheiten des Ateliers exzessiv, seine Interpretation opulent und dramaturgisch ausgefeilt in die von Dekor, Musik und Technik gebotenen Möglichkeiten zu übertragen, und somit zielgerichtet auf die veränderte Sehweise der Kamera, als eines Mittlers zum Publikum im Parkett, zu erarbeiten.

Reinhardt war, aller Modernität in der psychologisch durchdachten Feinbehandlung der Stücke bezüglich Dramaturgie und differenzierter Menschenführung zuwider, ein Mann des Fin de siècle und weniger der avantgardistischen Aufbruchs. Das ambitionierteste und zu Recht berühmteste Filmwerk Reinhardts "A Midsummernights Dream", –1935 nach Shakespeares Komödie gedreht; ein Stück, das er auf seinen Bühnen in den Jahren 1905 – 35 mehrere Male inszenierte – dokumentiert somit eine spätromantisch-ästhetizistische, barock inspirierte Sichtweise des Stücks, in Quintessenz möglicherweise aller bisherigen, der morbiden Melancholie Richard Strauss'scher Opernmusik eher denn Schönberg'schen und Bartok'schen Radikalismen, verbundenen Interpretationen.

Konsequent interpretiert Reinhardt im "Sommernachtstraum"-Film den von pädophilen Rivalitäten ausgelöst, erbittert geführten Konflikt zwischen den Elfenherrschern Oberon und Titania, über die Charakterisierung derselben durch genannte Komplementärfarben, als Fehde zwischen guten und bösen Mächten im romantischen Idiom von den Rittern der Finsternis und segengewährenden Lichtalben. Oberon und sein dämonisch charakterisiertes Gefolge erscheinen in schwarzer Ganzkörperverhüllung als Geschöpfe des Reiches ewiger Nacht; als Synonyme latenter Beunruhigung uneingestandener sexueller Sehnsüchte und Pan-Ängste; Titania und ihre, Vorstellungen weiblicher Idealität entsprechende, transzendente Elfenschar im weissen Schleierflitter als Elementargeister des Mondlichts und Synonyme für Harmoniesehnsüchte und Ruhelosigkeit der Seelenlosen.

Im "Notturmo" der romantisch besetzten, für Reinhardt- Aufführungen verbindlichen, Bühnenmusik Mendelssohn Bartholdys, macht der Regisseur den filmischen Kontext nahezu vergessen und interpretiert den Geist der Shakespearen Vorlage wortlos durch das Theater in seiner ureigensten Sprache von Gestik, Mimik und Maskierung. Als die ersten Strahlen der Morgensonne das Firmament erhellen und die Hörner das Notturmo intonieren, übernimmt Oberon die Herrschaft über die versöhnten unirdischen Mächte. Er breitet seinen plötzlich in die Unendlichkeit fließenden schwarzen Mantel aus, der alle Sommernachtsgeister einschliesst und führt die in kollektiv durchlebte Trance versunkenen, als mythisch dahinziehende Prozession in das Reich des ewigen Schlafes.

Auch die Filme anderer Regisseure deutscher Schule praktizieren diesen Symbolismus. Friedrich Wilhelm Murnau; ein Pionier des deutschen Films, brachte das Schema mehrfach zur Anwendung: Schwarz sind die Gewänder des in der Rolle des transylvanischen Grafen Orlok aussergewöhnlich prägnante Schauspielers Max Schreck; weiss jene der als hohes Opfer "Nosferatu's" auserkorenen Ellen Hutter (= Mina Harker).

"Faust: eine deutsche Volkssage" zeigt den Versucher Dr. Johann Faustens alternierend als monströsen schwarzen Dämon oder schwarz-elegant gewandeten Kavalier, während der Erzengel des Herrn und die unschuldigen, verspielten Kinder, die sich in einer idyllischen Gartenszene um Gretchen gruppieren, bevor diese der Werbung Faustens erliegt, selbstverständlich weiss charakterisiert sind.

Auch Fritz Lang, Filmpionier und als Kultregisseur des deutschen Stummfilms gefeiert, strich in Meisterfilmen dramaturgische oder charakterliche Grundzüge von Personen solcherdingens heraus. Das allmächtige Verbrechergenie Dr. Mabuse trägt – gleich welcher Identität es sich momentan bedient – durchweg dunkle Alltags- oder Gesellschaftskleidung. Die Farbe Weiss allerdings konnte in diesem alle Schichten erfassenden Milieu von Verruchtheit, Suchthandlung und Kriminalität nicht vergeben werden.

Auch in "Die Nibelungen. Teil 1: Siegfrieds Tod" aus dem Jahre 1924 werden optische Hinweise auf dramaturgische Grundkonstellationen gegeben: Als imponanter, bedrohlicher düsterer Nachtalb und finstre wilde Rachegöttin erscheinen die Abkömmlinge Wotans und dessen Welt nordischer Götter; Siegfried und Kriemhild, das bereits dem Christentum ergebene hohe Paar dagegen – ein stattlicher schneeblonder Recke und eine verschämt sitzsame Maid in hellen, kunstvoll ornamentierten Gewändern – wie sorglos ausgelassene Kinder, nichtsahnend gegenüber tödlichen Machenschaften, die sich auf sie und ihr kurzes

Glück zusammenziehen. (Auch Harald Reinl's Remake aus dem Jahre 1966 reproduziert das Schema unverändert.)

In Lotte Reiniger meisterlichem abendfüllendem Scherenschnittmärchen "Die Abenteuer des Prinzen Achmed" aus dem Jahre 1926 ruft der Zauber der guten Riesin Heerscharen weisser Lichtwesen zum Kampf gegen die schwarzen Dämonen von Waq-Waq auf, welche die Liebe Achmeds zu Peri Bani im Auftrage des verschlagenen afrikanischen Zauberers zu zerstören trachten.

Der klassische amerikanische Horrorfilm der frühen Tonfilmzeit simplifizierte es zum charakteristischsten Grundelement des Genres: das Irrationale, ausserhalb der Normen einer viktorianisch geprägten Gesellschaft und deren puritanischen Beengungen stehende, lebt an düsterem Ort, streift als ruheloses Nachtwesen, düstere Ikone, umher; die vorwiegend weiblichen Opfer, die in den Bannkreis des charakteristisch Bösen gelangen, entsprechen dem Typus der reinen Jungfrau oder sehen im weissen Brautkleide gar dem Moment der Hochzeit entgegen.

Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsacks illustres "King Kong"-Melodram befreit das Unbehauste endgültig von der Maske bürgerlicher Konvention und präsentiert das unter dünner Schicht zivilisatorischer Konventionen lauerner animalisch-archaische Prinzip, welches latent in die individuelle Existenz hereinzubrechen droht, als Synonym seiner selbst. Auch stellt er ein anderes dramaturgisches Prinzip klassischen Horror- oder Schauer melodrams exemplarisch heraus: "La Belle et la bête" als Hauptstrang der Handlung von "King Kong und die weisse Frau".

Noch im Jahre 1939, als das Studiokino Hollywoods sich bereits wesentlich vom Einfluss des europäischen Films emanzipiert hatte, prägte das Prinzip von Finsternis und Licht, dessen Herkunft sich bis in Paul Leni's Dornröschen-Film aus dem Jahre 1917 zurückverfolgen lässt, einen bedeutenden Film nachhaltig: in "The Hunchback of Notre Dame", den der aus Deutschland stammende, und den Theaterprinzipien Max Reinhardt's verpflichtete Regisseur William Dieterle im Gothic-Style der Produktionsgesellschaft RKO realisierte, sind die Komplementärfarben genau zugewiesen.

Düsternis als atmosphärisch hervorstechendes Charakteristikum der Szenerien des bizarren nächtlichen Paris als Metapher mittelalterlicher Bedrängnis; Düsternis als Grundmuster der Ikonographie eines pharisäerhaft-labilen, anämischen Triebtäters im Richterergewand; Düsternis in alle Spielarten des Spektrums nächtlicher Schatten ausdifferenziert: synonym der illustren "Cour de Miracle" und den irreellen Wesenszügen dieses Ortes; als singuläres Charakteristikum des von Massen bresthafter Chimärengestalten gebildeten Schattenheeres der Bettler. Düsternis als Grundstimmung der alten Kathedrale, dem Relikt der Konstitution archaischer mittelalterlicher Glaubenswelten entsprechend, welche langsam einer ersten Morgenröte des Zeitalters der Aufklärung zu weichen beginnt.

Eine helllichtige Aura hingegen umgibt die Repräsentanten einer im Sinne katholischen Humanismus als tolerant und integer gezeichneten Staatskirche; eine Intention, die auch vermittels Filmmusik in ätherischem geistlichem Chorgesang transportiert wird. Die Aura reiner Lichtgestalt, metaphorischen Opfertum umgibt die Figur Esmeraldas in Momenten wie jenem, als Quasimode die Ohnmächtige, vom Tode errettete, im weissen Büssergewand hoch vom Domturme herab der tobenden Volksmasse präsentiert und das Mädchen gleichsam zum Spielball finsterner Mächte, die in Form sexueller Begierde, von Rassismus, und Okkultismus auftreten, zum Synonym heiliger reiner Jungfrau archaischer Zeit, welcher das "Sacrifice" bestimmt ist, verklärt wird.

Helligkeit, Sonnenlicht durchflutet auch die wenigen Augenblicke privater Idylle, die dem Buckligen und der Tänzerin in Quasimodos weltabgeschiedenem Reich im Turm von Notre Dame als Ausgestossenen vergönnt sind. Am Ende des Films lässt Regisseur Dieterle die Welten der Finsternis und des Lichts in apotheotischer Konfrontation aufeinandertreffen, indem er die weissgewandeten Mönche Notre Dames's dem gegen die Kathedrale anbrandenden Schattenheer der Bettler als Mahnwachen entgegenstellt.

Die beste aller Welten

Zum Abschluss sei auf eine konzeptionelles Phänomen, das Paul Leni als Designer des "Dornröschen"-Films signifikant praktizierte, verweisen. Die eng gefassten Gesetzmässigkeiten bodenständiger realer Dimension, welche die "Dornröschen"-Szenerie prägt, konterkarierte Leni fortwährend durch irrealer Aufbrechung des Prinzips örtlicher Wahrnehmung. Szenerien, die nur in seiner Vorstellung existieren und vermittels weniger dekorativer, ikonographisch arrangierter Elemente und einer Dramaturgie fließenden Übergangs quasi nur für den Moment der Aufnahme entstehen, treten unmerklich an Stelle vertrauter Umgebung. Ein Kunstgriff filmischer Dramaturgie, den Michael Powell und Emeric Pressburger 30 Jahre später in der grandiosen Ballettsequenz der "Roten Schuhe" suggestiv perfektionieren sollten.

Auf einer Galerie eilen Diener nächtens mit Kerzenleuchtern zum Herrscherpaar. Eine Balustrade und ein gewaltiger, reich ornamentierter, den Bildhintergrund vollständig ausfüllender Hänger, welcher der oberen Bildbegrenzung scheinbar ins Unendliche entschwindend, vermitteln die Illusion weitläufiger Palastarchitektur.

Weitere Bereiche des Schlosses scheinen sich vorwiegend aus Vorhängen zu erschliessen. Vorhänge werfen sich majestätisch in Falten, schieben sich wie von Geisterhand bewegt, auseinander und lassen durch unvermutet eröffnete Spalten Gesinde ein und austreten. Monumentale Vorhänge werden zeremoniell beiseite gezogen und geben den Blick auf belebtes Treiben frei. Eine Person schlüpft behende durch einen Vorhangspalt und vollzieht so beiläufig den Wechsel von der Öffentlichkeit zeremoniellen Gedränges

in die Stille und Intimität eines höchst privaten Raumes.

Der Eindruck verfestigt sich, das Schloss kenne ausschliesslich von Vorhängen umrissene Areale, welche durch einen Spalt in andere derartige Areale entlassen, welche wiederum den Weg in gleichsam bestehende Zonen eröffnen und es sei ein Symbolismus ausweglosen Herumirrens in Labyrinth, welche Romane von Franz Kafka oder Lewis Carroll so eindringlich beängstigend zu beschreiben vermochten.

Eine andere Szene am Ende des Films ist als Ornament lebenden Bildes gestaltet. Die rudimentär ausgeführte Dekoration zeigt ein Areal im Inneren des Palastes, ein Zug von Würdenträgern strebt paarweise an der Kamera vorbei dem Bildhintergrund zu, seitlich stehen Höflinge und Wachen aufgereiht; im Hintergrund hängen einige rechteckige Standarten perspektivisch gestaffelt hintereinander. Alles fügt sich zu einem Muster, einer Impression mittelalterlicher Macht- und Prachtentfaltung, welche der Realität der Ateliersituation vollständig ermangelte. Die exemplarisch gerühmte statisch-erhabene Ornamentalik der Szenen am Nibelungenhof zu Worms, die die Atmosphäre von Fritz Langs "Die Nibelungen: Siegfrieds Tod" prägt, hatte also ihre Vorbilder. Die Behausung der Hexe wiederum scheint nur aus kunstvoll beleuchteten Gaseschleiern zu bestehen. Der spielerische Umgang mit Zeit und Raum, mit Realität und Schein, den Leni in der Konzeption dieser Szenen entfaltete, verweist auf die elementare Kraft des Kinos zum Perfektionismus suggestiver Illusion in der Demagogie Bildender Künste.

Er verweist zurück auf den Urvater des Kintopps, Georges Méliès, dessen phantastische, den primitiven Verblüffungstechniken des Variétés und der klassischen Theatermaschinerie verhafteten, Illusionsfilme das Publikum gemäss der Literatur literarischer Futuristen wie Jules Verne, auf den Mond, in die Tiefen der Ozeane und zum Nordpol entführten und so bereits um die Jahrhundertwende den Genius der jungen Kunst entfalteten.

Er verweist voraus auf den Illusionismus, der 20 Jahre nach der Vorstellung von Leni's beschaulichem "Dornröschen"-Film in abendfüllenden Animationsfilmen der Walt-Disney-Produktion zum Höhepunkt und zur Vollendung geführt wurde. Filmen, die aus substanzieller Minimalmaterie der Farben, Graphik, Klängen und existenzieller Maximalmaterie unbändiger Phantasie heraus geschaffen, den Zuschauer zeitweilig entführen in irrealen Welten, die eigenen physische, psychische und philosophische Gesetzmässigkeiten folgen. Doch zweifelsohne: auch wenn sich die Realität idealer Welten dem Zuschauer unweigerlich eröffnet haben, ist er in Wahrheit lediglich in Komplizenschaft des Kinos getreten, welche die in der kreativen Psyche des Filmschöpfers erstandenen Dimensionen in Denken und Fühlen des Betrachters transferiert und ihm entzieht, sobald sich die Leinwand verdunkelt.

Doch diese elementare Fähigkeit, die Verwurzelung im Illusionismus, die meditative Kraft des Kinematographischen, die Georges Méliès, Paul Leni, Lotte Reiniger, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger, Walt Disney zur Entfaltung brachten, wurde, wie die Seele eines heranwachsenden Kindes frühzeitig von einer Öffentlichkeit akademischer, dogmatischer und ökonomischer Ansprüche frühzeitig unterdrückt, auf Norm beschnitten, bevormundet und in spezifischen Bedürfnissen ignoriert, bis Resignation und Stagnation entraten.

Die Kathederwahrheit konservativ geprägten Volksbildungsfilms; die im Geiste nationaler Erbauung einhergehende monumentale Rekonstruktion der Historie, das filmische Kammerstück als Vorfall dauerhaft konservierten Stadttheaters und der Extremismus exotischer Kolportage der Stummfilmzeit wissen wenig von Geist und Wesen des Kinos, die nur ein Künstler intuitiv aufzuspüren imstande war.

Und nun, wo wir am Ende eines mit cinéastischer Kunstfertigkeit vollführten Films angekommen sind, ohne wahrhaft ermessen zu können, in welcher Weise sich virtuelle Welten in Zeiten fortschreitender Welten multimedialer Perspektiven öffentliche, private und psychische Projektionsflächen aneignen werden, lässt sich, rückblickend auf die Anfänge, die Stummfilmzeit, einen "Dornröschen"-Film Paul Leni's, sagen: Das Kino hat die eigenständigste, substantiellste Fähigkeit – die Macht, Phantasie in Realität zu überführen und somit die Beste aller Welten aufzutun, zwar zögerlich erkannt, sich selbst, den eigenen Fähigkeiten aber fortwährend misstraut und diese daher kaum genutzt.

D. Cv. – d. KultNwk.