

Ute Holl: „Space Odity 1926: Faust, Film, Flug“. In: *Faktisch. Festschrift für Friedrich Kittler zum 60. Geburtstag*. Herausgegeben von Peter Berz, Annette Bitsch und Bernhard Siegert. Wilhelm Fink Verlag, München, 2003. (S. 123-135)

Ute Holl

## Space Oddity 1926: Faust, Film, Flug

Il jugea bien que c'était un piège: on voit trois étoiles dans un trou, on monte vers elles, ensuite on ne peut plus descendre, on reste là à modre les étoiles ... Mais sa faim de lumière était telle qu'il monta.

Antoine de Saint-Exupéry, *Vol de Nuit*

### Ein seltsames Schweben

Ein Fenster splittert, der Weg ist frei, zwei Männer, umschlungen, fliegen los, suchen das Weite, über den Wolken, über der Enge der Kleinstadt. Sie spähen und starren in die Dunkelheit, ins Licht, in den Raum. Ihr Blick trudelt, klettert am Kirchtum hoch bis an die äußerste gotische Spitze und startet dann durch – in die Wolken. Sie heben ab, der eine lenkt, der andre blickt, schaut nach vorn, beugt sich vor, sieht herunter, sieht nicht richtig, kann in den vorbeiflirrenden Wolken seinen Augen nicht trauen. Er versucht sich zu orientieren. Höhenangaben für diesen Flug sind schwer zu machen. Wo eben noch die Stadt aus der Vogelperspektive zu sehen war, ziehen jetzt im Vordergrund knorrige Zweige vorbei, in Augenhöhe, und im Hintergrund Berge. Schneller ziehen die Zweige im Vordergrund am Sichtfeld vorbei als die Bergzüge in der Ferne, so nah sie auch sein mögen. Immer versinkt die Landschaft, die zu sehen wäre, in den Wolken. Schluchten und Wasserfälle, „hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend“ tauchen im Fluge auf, und der Himmel weiß, wie hoch, wie groß, wie weit sie sind, oh Täler, oh Höhen, es gibt keine Vergleiche mehr, keine verlässlichen Relationen, keine festen Beziehungen. Verstrickt sind die Figuren in Licht, Dunst und Nebel einer Natur, deren Natur nicht mehr feststellbar ist.

Die Luftfahrer stemmen sich gegen den Fahrtwind und halten Augen und Ohren ins Brausen der Welt. Mitunter sehen sie nichts als ihre eigenen Schatten, vom Licht auf die Wolken geworfen, ins Nichts des Raums, der aber nicht leer ist: Kraniche ziehen vorbei, nicht einfach einer, „der nach Heimat strebt“, sondern seltsam schwebende Schwärme. An den Kranichen können die Flieger sehen, daß sie keine Heimat haben und keine Orientierung und womöglich keine Kontrolle über ihr flatterndes Gefährt. Erst wenn Architektur ins Bild kommt, wenn Mauern eines Palastes das Schfeld strukturieren, Türme, Loggien, Zederngärten auftauchen, erhält die Fahrt ihr doppelzüngiges Ziel, im Licht, einem weißen Fleck, aus dem ein Palast erscheint: Orientalismus statt Orientierung. Etwas Weibliches zieht sie herab, das Versprechen eines Ver-

sprechens, die Erscheinung einer Vision, die Mephisto vor dem Flug an die Wand von Fausts Studierstube geworfen hatte. Für wenige Sekunden ist ans Bild eines Frauenkörpers geheftet, was die Luftfahrer durch die Lüfte zieht. Genauso wie für wenige Sekunden im Flackern der Fahrt durch die Wolken die Sanduhr erscheint, Fausts Frist, memento mori und ewiger Aufschub als Anschub.

Der Auftakt der Fahrt auf dem Zaubermantel in Friedrich Wilhelm Murnaus Faustfilm ist deutlich: ein Fenster zerbricht. So kann nur ein Kunsthistoriker unter Filmern loslegen. Die erste Luftfahrt im Kino beginnt damit, daß Albertis Paradigma des kontrollierten und kontrollierenden zentralperspektivischen Sehens zerschmettert wird und mit ihm die Herrschaft über einen Raum, der als unendlich, stetig und homogen halluzinierbar erschienen war. Im Bild vom Fenster war jeder Blick in den Raum als Gesamtraum begründet, „wobei es nichts verschlägt, ob diese Projektion durch den unmittelbaren sinnlichen Eindruck oder durch eine mehr oder minder ‚korrekte‘ geometrische Konstruktion bestimmt wird,“<sup>1</sup> hatte Erwin Panofsky angemerkt, in seinem Vortrag am Warburg Institut 1924, also kurz bevor Murnau in seiner Inszenierung die Perspektive als symbolische Form ebenfalls entsichert, sinnlich und mehr oder minder konstruktiv. Als Komposition, die Kunstgeschichte kommentiert, war Murnaus Inszenierung der Luftfahrt von Mephisto und Faust stets verstanden worden, zuallererst von ihren praktischen Designern: der Filmarchitekt Robert Herlth beschrieb es Lotte Eisner, am Anfang aller Murnau-Forschung mithin. Kompliziert sei zunächst die Simulation der Flugbewegungen gewesen. Die auf eine Gipsbahn montierte Kamera produzierte „tanzende“ Bilder. Erst als Herlth und Walter Röhrig im Kirschwasser-Rausch am Potsdamer Platz einen Tieflader sehen, auf den ein Auto fährt, fällt ihnen die Lösung ein: sie konstruieren den ersten Kamerawagen, Dolly, Chimäre der Bühnentechnik, von den Schienen befreit, auf der die Kamera alle drei Dimensionen der Bewegung und Beschleunigung im Luftraum gegeneinander ausbalancieren kann.<sup>2</sup> Von diesem Wagen aus dreht Carl Hoffmann die künstliche Welt, wie Faust und Mephisto sie überfliegen. „Für den Flug auf dem Mantel Mephistos hatten Röhrig und ich in einem Schuppen von 35 m Länge und 20 m Breite Modelle gebaut mit Landschaften nach Altdorfer: Lärchen und Tannen aus Rohr und Schilfbüschen, Wolken aus Glaswolle, Wasserfälle, Kornfelder aus Gras (mühsam in weichem Gips befestigt) modelliert, und viele andere Kleinkünste entfaltet.“<sup>3</sup> Gerade keine geometrische, sondern eine kinematographische Konstruktion sollte es werden, ein künstlicher Wahrnehmungsraum, mehr oder minder „korrekt“.

<sup>1</sup> Erwin Panofsky, Die Perspektive als „symbolische Form“. In: Ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin 1998, S. 99–167, hier S. 99.

<sup>2</sup> Robert Herlth, Dreharbeit mit Murnau. In: Lotte Eisner, *Murnau*. Frankfurt a. M. 1979, S. 85–104, hier S. 97 ff.

<sup>3</sup> Ebd., S. 98.

Unschwer lassen sich Modelle für die knorrige Pflanzenwelt aus der Film-landschaft, halb abgestorbene, halb wildgewordene Vegetation, in Bildern Albrecht Altdorfers finden, in deren apokalyptischem Licht die im Gestrüpp der Natur verhedderten Körper leidender Männer Rettung suchen, Schmerzensmänner, Heilige: Hieronymus, Sebastian oder Georg. Der Palast in Altdorfers „Susanna im Bade“ scheint das Vorbild zu dem der Herzogin von Parma im Film zu sein. Ebensogut aber lassen sich Motive aus Bildern von Dürer und Holbein, wie Altdorfer Zeitgenossen des historischen Faust, im Film entdecken.<sup>4</sup> Seit Robert Herlths Werkstattbericht und auch im Hinblick auf Murnaus eigenes Studium der Kunstgeschichte in Heidelberg ist der Faustfilm zur Fundgrube für Kunsthistoriker geworden. Die Flugsequenz wurde zur Bildungsreise in die Strudel und Irritationen einer eben erst perspektivisch etablierten Welt, in deren Bildern neben dem Erstaunen darüber, daß in dieser Welt alle Dinge ihren diesseitigen Platz finden, auch der Schock sichtbar wird, daß diese Welt schon zur „alten“ geworden sei, zu einer unter vielen, anderen, möglicherweise besseren. So haben Künstler des frühen 16. Jahrhunderts, Dürer, Altdorfer und Holbein, zwar den neuen homogenen Raum in ihren perspektivischen Kompositionen zur sinnlichen Erfahrung werden lassen und darin, wie Wölfflin es für Dürer formuliert, „das Auge von den einzelnen Objekten im Raum auf den Raum als Ganzes (gelenkt)“<sup>5</sup>. Gleichzeitig leuchten in ihren Passionen, Kreuztragungen oder Schlachten immer auch Entgrenzungen dieser Ganzheit auf. Beunruhigende Verschlingungen von Körpern und Dingen, blutende Wunden und ausgerenkte Glieder bringen die heile Welt zum Bersten und verweisen in den Effekten von Licht und Schatten auf die göttliche Begrenzung menschlichen Sehens selbst.

## Ein anderer Blick auf Sterne

Daß das Verhältnis von Sinnlichkeit und Sehen, von Wunsch und Wahrnehmung und schließlich von erotischer Irritation und physischer Navigation im Raum zu den entscheidenden Fragen Murnaus gehörte, wenn er die Tragödie des alten und wieder blutjungen Faust inszeniert, läßt sich aus den bei Murnau stets spärlichen Quellen zur Dramaturgie schließen. Während er im Schuppen und auf Knien mit den Architekten an den Landschaftsmodellen bastelte, soll Murnau nach Herlth gesagt haben: „Wenn der alte Wolfgang uns vom Olymp zuzusehen geruhte, würde er unser ganzes Treiben und Bemühen um dieses

<sup>4</sup> Und Eric Rohmer, wenn er die Lichtgebung in Murnaus Film untersucht, spannt den Bogen noch sehr viel weiter, führt von Rembrandt zu Caravaggio, Vermeer, Bernini und schließlich zu Turner und van Gogh ..., vgl. Eric Rohmer, *Die Organisation des Raums in Murnaus Faustfilm*. München 1980. Insbesondere das erste Kapitel: Der Bildraum, S. 13–41.

<sup>5</sup> Heinrich Wölfflin zitiert nach Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. München 1977, S. 290.

Thema höchst albern finden, ernst dagegen nur diese Dinge nehmen, denn sie sind bisher das einzige, das zum Thema gehört.“<sup>6</sup>

Der junge Wolfgang, Goethe, Jurastudent und Zeichenschüler, hatte in einer strengen Selbstschulung der Wahrnehmung sich eher die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts als Albrecht Altdorfer zu Modell und Maîtrise seines Sehens gewählt. Nach Besuchen der Dresdner Gemäldegalerie übte er, auch Szenen des Alltags als Kompositionen aus Licht und Schatten in der Manier der Rembrandt-Schule wahrzunehmen: „Stellung der Gegenstände, Licht, Schatten, bräunlicher Teint des Ganzen, magische Haltung, alles, was man in jenen Bildern bewunderte, sah ich hier in der Wirklichkeit. Es war das erste Mal, daß ich auf einen so hohen Grad die Gabe gewahr wurde, die ich nachher mit mehrerem Bewußtsein übte, die Natur nämlich mit den Augen dieses oder jenes Künstlers zu sehen, dessen Werken ich soeben eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hatte.“<sup>7</sup> Die Welt, zusammengehalten als mehr oder minder korrekte lichtdramaturgische Konstruktion. Goethes intensive Beschäftigung mit Rembrandt fällt in die erste Phase seiner Arbeit am Urfaust: „Ich zeichne, künstle ... und lebe ganz mit Rembrandt“ schreibt er im November 1774 an Johanna Fahlmer,<sup>8</sup> und das hieß selbstverständlich auch mit den optischen Theorien und Techniken der niederländischen Schule. Nicht nur deren Realismus und Naturtreue interessierten Goethe, sondern das Ideelle der Bilder, das er in ihrer Lichtgebung, ihrer Raumgestaltung und ihrer „Haltung“ fand, einen Begriff, den er aus dem niederländischen „houding“ bildete, und der in den Texten des 17. Jahrhunderts die mit Farben und Tönen erzeugte Illusion von Raum bezeichnet.<sup>9</sup> Der ersten Publikation des *Faust. Ein Fragment* von 1790 ist ein Stich von Johann Heinrich Lips vorangestellt, den dieser nach Rembrandts berühmter Faust-Radierung angefertigt hatte, jenem Rembrandt-Blatt, das Goethe besaß.<sup>10</sup> Licht bricht durch das Fenster der Studierstube, der gleißende Lichtkern trägt Buchstaben, bricht als Medium und alchemistische Botschaft ein, trifft Faust, kurz bevor er selbst ausbricht, durchbricht, abhebt. Fürchte dich nicht. Teuflische Verkündigung.

Einfallendes Licht steht auch am Anfang eines letzten Aus- oder Durchbruchs des „alten“ J. W. Dafür mußte er seine Kammer nicht einmal verlassen. Im Gegenteil. „Sehne mich nach meiner Camera obscura, und was dem anhängig ist,“ heißt es am 5. Juni 1793 an Herder. Noch im 17. und 18. Jahrhundert galt die Camera Obscura als Modell für die Wahrnehmung einer Welt, deren Raum scharf vom epistemologischen Innenraum des Beobachters getrennt war. Der Beobachter konnte, seinerseits unabhängig, souverän und unter Ab-

<sup>6</sup> Herlth, Dreharbeit mit Murnau, S. 98 f.

<sup>7</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Dichtung und Wahrheit*. Frankfurt a. M. 1982, Bd. II, S. 359.

<sup>8</sup> Zit. nach Bob van den Boogert, *Goethe und Rembrandt. Zeichnungen aus Weimar*. Amsterdam 1999, S. 14.

<sup>9</sup> Vgl. van den Boogert, *Goethe und Rembrandt*, S. 32.

<sup>10</sup> Vgl. van den Boogert, *Goethe und Rembrandt*, S. 14 ff.

sehung von allen physiologischen Verstrickungen, die Botschaften, die das kleine Lichtloch einschickte, mit seinen Sinnen aufnehmen und mit einem exklusiven rationalen Sensorium wahrnehmen. Aus den Bildern, die er in der Dunkelkammer sah, durfte dieser Beobachter Rückschlüsse auf die Beschaffenheit der Welt ziehen. Die Camera Obscura war Studierstube, der Wissenschaftler darin abgeschieden, körperlos, wunschlos jenseits des Weltraums und seiner Zeit.<sup>11</sup>

Im Zuge seiner Forschungen zur Farbenlehre verbindet Goethe diese streng geschiedenen Räume, vereint, woran Faust I gescheitert war, Wissen und Welt, trägt Physiologisches in die Kammer der Erkenntnis, macht Sinnlichkeit zum Objekt der Forschung selbst, konstruiert eine organische Verbindung zwischen Wahrnehmung und Welt als Schöpfungsakt eines radikal subjektiven und organischen Sehens: „Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken. Aus gleichgültigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seinesgleichen werde; und so bildet sich das Auge am Lichte fürs Lichte, damit das innere Licht dem äußeren begegne.“<sup>12</sup>

Ähnlich hätte es Murnau schreiben können für seine Invokation eines Kinoauges, wie es die ersten Szenen des Faustfilms realisieren: Reine Lichteffekte in den dunklen Saal des Kinos, die die Zuschauer zugleich in Trance versetzen und sie ein neues und unvorhergesehenes Sehen am eigenen Leib spüren lassen. Das Kinoauge, auch das deutsche, hat sein Dasein dem Licht der Projektion zu verdanken und die Organe und Körper der Kinozuschauer werden gerade erst geschaffen. Wie die ersten Theoretiker des Kinos mit Halluzinationen, Illusionen, Imaginationen – der Bewegung, des Raums, der Zeit – kalkulieren mußten, so auch der Theoretiker des Sehens hundert Jahre zuvor: Was bis dahin als „Augentäuschung“ und „Gesichtsbetrug“ ins Reich der Gespenster und Erscheinungen gehört hatte, rehabilitiert Goethe als „notwendige Bedingungen des Sehens.“<sup>13</sup> Schattenfarben oder Strahlenkränze, Sternenflimmern oder blitzartiges Leuchten waren jetzt systematisch als Netzhauttätigkeit klassifizierbar und außerdem nützlich beim Spaziergang zum Garten am Stern, in dem man den orientalischen Mohn so von „seitwärts“ her anschauen konnte, daß er Flammen „in der geforderten blaugrünen Farbe“ wirft.<sup>14</sup> Nach der Farbenlehre wird das Sehen nicht von geometrischer Optik regiert, nicht von Reflexion und Refraktion, sondern vom Rieseln des Lichts, das den organischen Körper affiziert und zugleich die Welt gestaltet: „Nunmehr behaupten wir, [...] daß das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusam-

<sup>11</sup> Vgl. dazu und zum Folgenden ausführlich Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden/Basel 1996, S. 37 ff.

<sup>12</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Farbenlehre*. In: *Gedenkausgabe der Werke. Briefe und Gespräche*, hg. von Ernst Beutler. Zürich 1949, Bd. 16: *Naturwissenschaftliche Schriften*, S. 20.

<sup>13</sup> Goethe, *Farbenlehre*, S. 27.

<sup>14</sup> Goethe, *Farbenlehre*, S. 40.

men allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes voneinander fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen dreien die sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die Malerei möglich, welche auf der Tafel eine weit vollkommener sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag.<sup>15</sup> In der künstlichen Welt modellierten Lichts haben wir, wie Faust im Faust II gewußt haben wird, „das Leben“, nicht obwohl, sondern weil in diesem Licht „das menschliche Bestreben“, das Begehren des Beobachters sichtbar wird. Die Ordnung einer solchen Welt ist allerdings nicht mehr als Ordnung der Dinge zu etablieren, sondern nur in der Ordnung des Beobachter-Bestrebens, in der Normierung und Kontrolle seiner Sinnlichkeit, deren abnorme Formen wie Farbenblindheit oder durch Krankheiten induzierte Seh-Phänomene pathologisiert werden müssen. Zwischen Camera Obscura und Garten am Stern, zwischen Farbtafeln und orientalischem Mohn, zwischen J.W. I und J.W. II navigiert der Selbstbeobachter subjektiven Sehens schon immer am Rande der Trancen und Räusche, in denen die Wahrnehmungsexperimente des 19. Jahrhunderts zu eigenen Raum- und Flugerrfahrten werden.

Von Anfang an jedoch wird alles Abfahren und Losrauschen durch Strategien der Heimfahrt reorganisiert, reterritorialisert. Genau wie beim Faust in Murnaus Film läßt sich auch bei Goethe am Anfang des Abhebens in eine neue Welt des Sehens und der Sinnlichkeit eine Macht- und Männerphantasie finden, die das flüchtige und schwindelnde der optischen Erscheinungen beherrschen können will: J.W., alt und jung, I und II, illustriert die Potenzen physiologischer Farbgebung am Beispiel eines „wohlgewachsenen Mädchen(s) mit blendendweißem Gesicht“, deren Nachbild er, nachdem er sie gegen Abend in einem Wirtshaus scharf angeschaut hatte, zum eigenen Vergnügen als „schwarzes Gesicht mit einem hellen Schein umgeben“ und statt im scharlachroten Mieder in „einem schönen Meergrün“ auf einer weißen Wand erscheinen lassen konnte. Physiologische Bildwunscherfüllungen dieser Art können auch sexuelle Präferenzen bedienen: will ein Mann sich von einer weißen Frau mit schwarzem Haar hinanziehen lassen, müßte er einfach „eine Mohrin mit weißer Binde“ fixieren.<sup>16</sup> So ist als Allmachtsphantasie, Ermächtigung und Herrschaft über das Andere phantasiert, was die Ordnung des neuen Sehens als Selbstbeherrschung und als Disziplinierung der Sinnlichkeit verlangt.

Wenn Murnau mit Goethe Fausts Krise des Wissens und des Selbstbewußtseins als Krise auf dem Feld des Sehens inszeniert, muß ihn an dessen optischen Experimenten vor allem die Qualität der Wahrnehmungsräume interessieren, die sich durch die Modellierungen des Lichts eröffnen. Kino als kybernetischer Kurzschluß von Blick und Bild läßt sich in die Tradition von Goethes Revision oder Rückprojektion der Camera Obscura stellen, zumal in einem Faustfilm, der das Drama als einen fundamentalistischen Kampf zwi-

<sup>15</sup> Goethe, Farbenlehre, S. 20.

<sup>16</sup> Goethe, Farbenlehre, S. 39.

schen den Mächten des Lichts und der Finsternis inszeniert. Der Blick wird in Murnaus Faust einem Dunkel anheimgegeben, aus dem Bewegungen, Dinge und sogar die flächigen Bauten unvermittelt und als Skansionen des homogenen Raums und der homogenen Zeit aufleuchten.<sup>17</sup> Ausgerechnet im *Faust*, diesem Prestigeprojekt unter den Ufa-Filmen, wird sich Murnau den zeitgenössischen Filmexperimenten Richters, Ruttmanns oder Fischingers am meisten angenähert haben, die mit Licht und Farben, suprematistischen Schwarzweißeffekten und aus geometrischen Formen modellierten Raumillusionen die „schlecht trainierte Seele“, wie Richter schrieb, wieder empfindsam machen wollten, ein in der Tat faustisches Projekt. Aber auch ein wundtsches oder ein wertheimerisches. In den Laboratorien der experimentellen Psychologie oder, wie es in Wertheimers Gestaltforschung hieß, der psychologischen Optik, wurden rhythmische Lichtreize als Diapositive oder Filmsequenzen auf Schirme projiziert, um zu testen, mit welchen psychischen Konstruktionen oder Halluzinationen die Versuchsperson darauf reagierte, welche Bewegungs-, Gestalt- oder Raumillusionen sie mehr oder minder korrekt produzierte.<sup>18</sup> Die Fallen, die den Versuchspersonen gestellt wurden, waren nicht mal drei Sterne in einem schwarzen Loch, sondern einfach nur drei Lichter hinter den Löchern einer Leinwand. Das Labor als Camera Obscura der Moderne kann zur Erforschung des Sehens auf die Welt als Vorlage und Lichtgeberin verzichten.

Wenn am Anfang von Murnaus Faustfilm nur grelle Blitze und Scheinwerferlicht den schwarzen Grund vorbeiziehender Wolken durchbrechen und für Sekunden apokalyptische Reiter darin erscheinen lassen, wenn die kleine Stadt aus dem Schwarz der Pestwolke auftaucht, wie sie mit Salmiakgeist und Farbruß durch große Propeller im Studio verteilt wurde, wenn während der Fluges Faust und Mephisto immer wieder von Roberts Herlths riesigen Dampfexhaustoren in gleißenden Nebel gehüllt werden, zeigt sich Murnaus Regiearbeit als Kunst, mit elementarem oder absolutem Licht zu kalkulieren, um künstliche Räume zu schaffen.<sup>19</sup> Und komplementär zu den Räumen auch die Körper und Menschenkörper, die Organe und Organismen, die das Licht evo-

<sup>17</sup> Vgl. dazu Eric Rohmers akribische Aufstellung der Gegenstände im Film nach ihrer Qualität des Leuchtens, in: Rohmer, *Organisation des Raums*, S. 58 f.

<sup>18</sup> Vgl. dazu Martin Weiser, *Medizinische Kinematographie*, Dresden/Leipzig 1992, S. 42 ff. und Max Wertheimer, *Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie*. Darmstadt 1967, S. 65 ff.

<sup>19</sup> Robert Herlth erzählt: „Ich erinnere mich an einen Satz Murnaus, der mir unvergeßlich ist: ‚Kunst‘, sagte er oft, ‚ist zwar weglassen, aber im Film muß es abdecken heißen.‘ Er meinte damit das Licht. [...] ‚So wie ihr (Röhrig und ich) die Lichteffekte durch Schattenstriche beim Zeichnen erzielt, so muß der Kameramann auch Schatten machen. Das ist wichtiger als Licht zu stellen.‘ [...] Und so stellten wir alle vier mit Blenden von 25 cm Breite und 1,50 m Höhe das Licht weg. D.h. wir malten mit den Blenden im Raum, schufen Schatten an der Wand und in der Luft. Denn für Murnau war die Beleuchtung ein Teil der Regie.“ In: Herlth, *Dreharbeit mit Murnau*, S. 90.

ziert. Je totaler Murnau die Zuschauenden sich im Helldunkel verlieren läßt, desto unverhoffter trifft sie der eigene Blick aus dem Bild auf der Leinwand. Allerdings in aller Opazität, die über Goethes gesundes Halluzinieren hinaus den Beobachter im Unklaren darüber läßt, inwiefern es denn *sein* Blick und *sein* Bild wären, die ihn zum Subjekt des Sehens machten. Und im klaren darüber, daß der leere Luft- oder Projektionsraum immer schon von Bestreben und Begehren durchstrahlt ist wie Goethes Welt von physiologischem Licht. Über die komplementären optischen Wahrnehmungsräume von psychologischem Laboratorium und Filmstudio hinaus jedoch verweist die Eingangssequenz so gut wie die Flugszene in Murnaus Faustfilm auf einen dritten, historisch neueren Raum der Sichtbarkeit, in dem das Sehen des Beobachters zur ersten der im exklusiven Sinne vornehmen Täuschungen gehört: dem Raum der Flieger.

### Ausgeprägt in ein gutes Metall

Faust und Mephisto, das Paar, das in Murnaus Faustfilm den Schattenspielen und dem Pesthauch des mittelalterlichen Marktfleckens entflieht, um etwas Besseres als den Tod zu finden, war 1926 weniger historische Fiktion und Fabel als immer noch wirksame Reminiszenz in Ernst Jüngers pathetischem Sinne einer Front-, Raum- und Rauscherfahrung. In Saint-Exupéry's Romanen sind es Pilot und Funker, im Ersten Weltkrieg waren es Flieger und Beobachter, die sensomotorische Leistungen und Leitungen verknüpften, um eins zu werden, miteinander, mit dem technischen Apparat und dem Raum, den sie durchfliegen, ein exklusiver Raum, der nicht nur in seiner Relation zur alten Erdwelt nobilitiert war, sondern auch, weil er von neuer Gesinnung und Sinnlichkeit durchzogen war: „Es ist dies gute Gesellschaft“, schrieb Jünger über die Fliegertruppe, „weil sich in ihr ‚das für diese Zeit mögliche Höchstmaß an Rasse‘ zusammendrängt, ein gesteigertes Arbeiter- und Soldatentum, ausgeprägt in ein gutes Metall, mit einem in Dienst gestellten Intellekt und doch nicht ohne eine gewisse Freizügigkeit und aristokratische Leichtigkeit“.<sup>20</sup> Murnaus Faustfilm gibt jedoch zu sehen und zu bedenken, daß Flugerfahrung keineswegs einfach gleichzusetzen ist mit einer Beherrschung des Raumes durch einen privilegierten Beobachterstandpunkt, durch eine in der Vogelperspektive halluzinierte Göttlichkeit des Blicks, wie es sich für D'Annunzio oder Marinetti unter einem azurblauen adriatischen Himmel vielleicht noch annehmen ließe, wenn sie Flug, Krieg und Kino zu einer Herrschaftstechnik der Bildgebung fusionierten.<sup>21</sup> Dem Gefühl der Ermächtigung, die das Fliegen im neuen Raum vermit-

<sup>20</sup> Ernst Jünger, *Das abenteuerliche Herz*. 1. Fassung, 1929. In: ders., *Werke*, Bd. VII, Stuttgart o. J., S. 25–176, hier S. 154.

<sup>21</sup> Vgl. dazu den Aufsatz von Daniel Gethmann, *Daten und Fahrten. Die Geschichte der Kamerafahrt, „Cabiria“ und Gabriele D'Annunzios Bilderstrategie*. In: Hans-Ul-

telt haben mag, korrespondieren, das zeigt Murnau in den apokalyptischen Bildern, die im gestalt- und formlosen Chiaroscuro aufblitzen, Zustände heilloser Ohnmacht des Sehens in den fliegenden Dunkelkammern am Himmel, in den Luftkammern aus „gutem Metall“.

Obwohl Friedrich Wilhelm Murnaus *Kriegsbiographie im Nebel der Nachlässe* zum Teil immer noch Spekulation bleibt, läßt sich schließen, daß er im Oktober 1914 eingezogen wurde, zum ersten Garderegiment, vermutlich 1915 an der Schlacht am Hartmannsweilerkopf in den Vogesen teilnahm und vielleicht an der Schlacht bei Ypern in Belgien, bei der die deutsche Armee zum ersten Mal Giftgas einsetzte. Vom Grauen dieser Schlachten und Waffen ist in seinen – spärlich und zögerlich veröffentlichten – Briefen keine Rede, in den Pestszenen des Faustfilms wird es zum Gesicht: im Gaukler, der mitten auf der Bühne zusammenbricht, in der schwarze Wolke, die alles Leben lähmt, in den Bewohnern, die als flüchtige schwarze Schattenrisse vor weißen wabernen Nebeln vorbeiziehen. Im August 1915 geht Murnau, zum Leutnant befördert, an die Ostfront, dorthin, wo nur Tage vorher sein Freund, der Dichter Hans Ehrenbaum-Degele, gefallen war, von dessen Tod er als von einer Verwandlung, einer Erleuchtung, einer Heimkehr schreibt.<sup>22</sup> Keine Rede von sonstigem Schmerz. Zwei Jahre später schreibt er Paul Zech von einer neuen Passion: „Ich habe mich zu den Fliegern als Beobachter gemeldet und warte hier meine Kommandierung ab. [...] Zur Zeit bin ich begeistert für die Fliegerei, ich habe herrliche Flüge hinter mir.“<sup>23</sup> Keine Rede von der Ohnmacht, der Deprivation des Sehens in den Flugmaschinen, vom Schwindel der Höhen, vom ‚Mal des aviateurs‘. Dabei waren ganz abgesehen von diesem „Vertigo“ der Flieger die Anforderungen an einen Flug-Beobachter vielfältiger und mindestens so anstrengend wie die Tätigkeit der Piloten, für die die Psychologie der Zeit den Begriff „Stress“ prägte: genauso wie diese der schneidenden Kälte ausgesetzt, mußte der Beobachter sowohl die Luftbildkammer bedienen, als auch „schwere Fliegerbomben, z. T. mit der Hand werfen, mußte das Maschinengewehr bedienen, den schweren Drehkranz drehen, bei scharfem Gegen-

rich Gumbrecht, Friedrich Kittler und Bernhard Siegert (Hg.), *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio erobert Fiume*. München 1996, S. 147–174.

<sup>22</sup> Allerdings erst Monate später, an den Verleger von Ehrenbaum-Degeles Gedichten, Anton Kippenberger vom Insel-Verlag, am 30.4.: „Als ich ihn das letzte Mal sah, bei seinem Urlaub Anfang Juni 1915, fand ich ihn heiter, in sich selbst ruhend, gereift und gewandelt, wie ich es in so kurzer Zeit nicht für möglich gehalten hätte. Das hatte der Krieg an ihm getan, und einen Monat später hat der Krieg ihn genommen. Vielleicht kehrte er heim – weil er nie wieder so glücklich gewesen, wie er war, als er kämpfte, und fiel für ein Ideal, für das er glühte. Vielleicht – wir trösten unser Trauern jetzt so oft mit einem Vielleicht.“ Zit. nach Daniela Sannwald, *Ein großer Unbekannter*. In: Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Murnau, ein Melancholiker des Films*. Berlin 2003, S. 53–78, hier S. 57.

<sup>23</sup> Brief an Paul Zech vom 22. April 1917, zitiert nach: *Friedrich Wilhelm Murnau 1888–1988*, hg. v. der Stadt Bielefeld. Bielefeld 1988, S. 102.

wind Ladehemmungen beseitigen und die neue Trommel einsetzen und schließlich auch noch das F.-T.-Gerät bedienen. Bei all diesem hatte er die Verantwortung für die Orientierung und für das Gelingen der Aufgabe. So zeigte sich bald, daß viele der Beobachter ihren Aufgaben nicht mehr gewachsen waren ...<sup>24</sup>

Kurz bevor Beobachter zusammenklappten, aus „sogenannte(m) Überfliegen“<sup>25</sup>, und ins Sanatorium geschickt werden mußten, auf Bergeshöhen, wo sie, wie Faust im Film, in nobler Isolation sich entspannen sollten und nichts wissen durften vom Unheil, das auf ihr Abschluß-Konto ging, zeigten sie verschiedene Symptome und Syndrome: Reizbarkeit, Unrast und Zerfahrenheit, aber auch depressive Verstimmtheit, Apathie und Verzagtheit, sowie Bewußtseinsstörungen während des Fliegens und Orientierungsunsicherheiten im Kurvenkampf.<sup>26</sup> Vor allem aber konnten sie vom „Mal des aviateurs“ erfaßt werden.<sup>27</sup> Damit sind nicht einfach „Übelkeit, Beklemmungsgefühle und Atembeschwerden“ bezeichnet, von denen jeder Flieger unter der schnellen Änderung des Luftdrucks und der Luftzusammensetzung betroffen ist, sondern pathologische Effekte eines neuen Sehens, wie Herrmann von Schroetter, Sanitätsreferent des österreichischen Luftwaffenwesens ausführte: „Ich meine hier jene Gefühle, welche nicht durch eine Störung im Gehörorgane, durch Hirnanämie oder andere organische Momente, sondern als eine Folge ungewohnter Sinneswahrnehmungen des Auges, als ein rein seelischer Vorgang ausgelöst werden ...“<sup>28</sup> Das neue Sehen garantiert nicht einfach exklusiveres Wissen und privilegierte Erkenntnisstandpunkte, sondern macht zunächst schwindelig, orientierungslos und irritiert die gesamte Physiologie.

In verschiedenen psychologischen Laboratorien wurden die Fälle der sanatoriumsreifen Flieger untersucht, um, wie Wilhelm Benary am Hamburger Institut, Eignungsprüfungen für „Fliegerbeobachter“ zu entwerfen, die zunächst ganz allgemeine Fähigkeiten wie „Selbstvertrauen und Ruhe“, „die Fähigkeit zu schneller Unterscheidung, scharfer Beobachtung, sicherer Orientierung, raschen Entschlusses“ und „Geschicklichkeit, Ausdauer, verteilbare Aufmerksam-

<sup>24</sup> Ernst Koschel, Hygiene des Ersatzes bei den Luftstreitkräften. In: Otto von Schjerning (Hg.), *Handbuch der ärztlichen Erfahrungen im Weltkrieg 1914–1918*. Bd. 7. Leipzig 1922, S. 10–33.

<sup>25</sup> Vgl. Hermann von Schroetter, Zur Psychologie und Pathologie des Feldfliegers. In: *Wiener medizinische Wochenschrift*, (7 Folgen, Nr. 12–19) Nr. 12., 1919, S. 590.

<sup>26</sup> Von Schroetter, Pathologie des Feldfliegers, S. 591.

<sup>27</sup> René Cruchet und René Moulinier hatten den Begriff für die seltsame Krankheit der Flieger zuerst eingeführt: „Le mal des aviateurs“. *Compte rendu hebdomadaire des séances et mémoires de la Société de biologie*. 82 (1919), S. 677–679. Zit. nach Heike Gudrun Heinen. *Die Entwicklung psychologischer Verfahren im Rahmen flugmedizinischer Tauglichkeitsprüfungen in Deutschland bis 1945*. Diss. TU Aachen 1996, S. 36.

<sup>28</sup> Hermann von Schrötter, *Hygiene der Aeronautik und Aviatik*. Wien/Leipzig 1912, S. 85.

keit und allgemeine Intelligenz“<sup>29</sup> testeten. Entscheidend für Fliegerbeobachter war es, den Raum im Blick zu behalten, kontrollieren zu können. In Reaktionstests wurde die Aufmerksamkeitsverteilung auf und die Koordination von drei verschiedenen Blickfeldern geprüft. Um die „Erdbeobachtung“ zu simulieren, wurde unter dem Blick der Versuchspersonen, zum Teil unter Einschränkung des Gesichtsfeldes, ein Papierstreifen durchgezogen, auf dem unterschiedliche Symbole und Linien die Strukturen von Geländemarken darstellen, die erinnert und wiedererkannt werden mußten. Gestalten im Luftaum wurden im Labor einerseits durch die Projektion von symmetrischen und unsymmetrischen Vielecken mit zum Teil schiefstehenden Symmetrieachsen symbolisiert, die wiederzuerkennen waren, und andererseits durch Licht aus roten und blauen Lampen, die hinter der Versuchsperson aufgestellt waren und auf deren Schein sie zu reagieren hatte. Die drei Gesichtsfelder, aus denen sich der visuelle Raum der Flieger zusammensetzt, hat Murnau im Film zusammengesetzt als einen kinematographisch konstruierten Objektraum, als Raum psychophysiologischer Wahrnehmungseffekte und als reiner Lichtspielraum. Die Vegetation, die Landschaft, die Gegenstände und Tiere darin, die für die kinematographische Optik konstruiert sind, erhalten ihre Gestalt und Relationen, ihre Höhen, Abgründe und Entfernungen erst durch die neuen dreidimensionalen Bewegungen der Kamera. Deren Optik – in der Flugsequenz zumeist kurze Brennweiten – lassen den Vordergrund tatsächlich sehr viel rascher vorbeisaußen als die Berge im Hintergrund und simulieren so weite Entfernungen dazwischen. Das Hell und Dunkel auf der Leinwand eröffnet Räume und Sichtbarkeiten und verstellt sie auch wieder, und führt damit das Sehen immer wieder an seine eigenen Bedingungen und Grenzen. Wenn Benary mit den Simulationen von Bewegung und Raum in seinem Labor erforscht, wie die Selbst- und Raumkontrolle der Flugbeobachter zu optimieren sei, so führt Murnau mit ähnlichen Mitteln die Unmöglichkeit vor, in diesem Raum irgend etwas zu beherrschen, am allerwenigsten das Selbst, das sich als Subjekt dieses Überflugs von einem fremden und seltsamen Begehren getragen fühlt. Benary in Hamburg merkt nicht, daß er mit seiner Versuchsanordnung die Gestalterkennung im sich blitzschnell in allen seinen Koordinaten ändernden Raum nicht nur testet, sondern gleichzeitig Gestalthalluzinationen, Laborgespenster, Luftschlösser produziert. Das wird erst viel später in der Luftfahrtpsychologie korrigiert, als sich für die Fliegerei allmählich ganz eigene räumliche Desorientierungen und visuelle und optische Täuschungen systematisieren lassen.<sup>30</sup> In Himmelsbildern als Gestalthalluzinationen oder halluzinierten Gestalten wird im Faustfilm Murnaus so gut wie im Faust II Goethes oder im WK II der Luftwaffen

<sup>29</sup> W. Benary, Kurzer Bericht über Arbeiten zu Eignungsprüfungen für Flieger-Beobachter. I. Teil. *Zeitschrift für angewandte Psychologie*. Jg. 15., 1919, S. 159–192, hier S. 169.

<sup>30</sup> Vgl. dazu Siegfried Gerathewohl, *Leitfaden der militärischen Flugpsychologie*. München 1987. Insbesondere Kapitel 3: Sinnes- und Wahrnehmungstäuschungen.

und RAFs sichtbar, daß die in ihren Sinnlichkeiten durch Farblehren, Gestaltpsychologien und Flugsimulatoren trainierten Sinne der Beobachter und Raumfahrer nicht einfach neuen Raum beherrschen lernten, sondern immer auch einem Begehren folgen, von dem sie nichts wissen sollen – seien diese Himmelsbilder apokalyptische Reiter, teuflische Führer oder „jener Engel, der über Lübeck stand am Palmsonntag der Bombardierung, zu der er nicht als Schutz- und nicht als Würgeengel gekommen war, sondern um Zeuge zu werden eines Spiels der Verführung.“<sup>31</sup>

Daß am Anfang jeder Raumfahrt in ein neues Sehen ein Bild als Phantasma der Beherrschung als Beherrschung der eigenen Verführbarkeit steht, dem die Flieger ihren Auftrieb verdanken, läßt Goethe in der an die Wirtshauswand gestarrte Mädchenfigur durchblicken, setzt Murnau mit seiner venushaften Erscheinung ins Bild, die plötzlich im opaken Lichtmantel in der Studierstube steht, und auch der Luftfahrthygieniker Schoetter bestätigt es, wenn er beim „gesteigerte(n) Arbeiter- und Soldatentum“<sup>32</sup> der Luftwaffe die „typische Art des bildlichen Wandschmuckes“ entdecken muß, „der fast ausschließlich Darstellungen im Sinne der Lex Heinze entspricht.“<sup>33</sup> Nicht *auf*fliegen „herrlichen Flügen“ wollten Bomberpilot oder Beobachter solche Gestalten antreffen, sondern vom Himmel der Bomber herab, fixieren, treffen, vernichten und aus dem Blick verschwinden lassen, unwillkürlich alles, dank Einswerdung mit dem Flugapparat und seinen implementierten Blickstrukturen.<sup>34</sup> Auch das inszeniert Murnau im *Faust*. Vertraut mit den Nachtseiten des Sehens im Flug inszeniert er sie als Nachtseiten des Begehrens, als Machtspiele. Murnau läßt mit Camilla Horn ein Gretchen durch den *Faust*-Film irren, das in seiner skulpturenhaften, ebenmäßigen Blässe von Anfang an wie ein Nachbild aussieht. Sein Vorbild könnte das blühende Bild von Gösta Ekman als junger Faust sein, in den sich der alte als in seinen Tod verliebt, die Spaltung in I und II, die es gestattet, Objekte der Begierde ins Imaginäre des Raums hinein und den großen Augenblick in alle Ewigkeit zu suspendieren. Dem Jubel der Flieger, denen ihr Blick auf die Erde als Machtphantasie entgegenkommt, geht im verwirrten Blick des doppelt anwesenden fliegenden Faust auf dem Mantel der Schrecken eines Risesses einhergeht, der den Beobachter nicht erst beim Absturz zerfetzt.

Nach acht Abstürzen und der darauf folgenden Internierung in der Schweiz, die ihn, so wollen es die Quellen, vom Theaterraum in den Filmraum wechseln ließen, beginnt Murnau, die Räume des Sehens und der Sichtbarkeiten als Räu-

me sozialer und erotischer Beziehungen zu erforschen. In seiner Inszenierung des Fluges auf Mephistos Zaubermantel, der mindestens drei historische Epochen von Raumergreifungen verschränkt, hat Murnau das „Mal des aviateurs“, jenes Elend des Neuen Sehens „als Folge ungewohnter Sinneswahrnehmungen des Auges“, mit dem „Mal des spectateurs“ im Kino zusammengeführt. Auch der Blick im Kino ist trainiert von chronometrischen und stroboskopischen Laborgeräten, aus deren Rhythmen und Reizen Räume und Gestalten vorgestellt werden sollen, in denen Psychophysiologie Emotionen und Geschichten macht. Der Zuschauer im Kino kann, wenn geflogen wird, Bewegter und Bewegte des Bildes nicht mehr unterscheiden, weniger noch als die Flieger, deren kinästhetische Empfindungen zuletzt noch korrigieren könnten, was auf dem Feld des Sehens nur noch durch Instrumentenlesen orientiert wäre: in den Dunkelkammern des Himmels ist Selbsttäuschung die letzte Gewißheit. Der Zuschauer im Kinossessel kann das Drama auf der Leinwand nicht mehr als physisches, sondern nurmehr als visuelles wahrnehmen, den „Mal des spectateurs“ als Schwindel der Sinne in einem Raum, der ihn gleichwohl organisch und also physisch affiziert: in den Pulsationen des Lichts, dem künstlich evozierten Bewegungssehen, dem seine Augen willig folgen, der in seinem Hunger nach Licht ebenfalls immer wieder zu den Bildern der Leinwand aufsteigt, sich von Lichtpunkten und Wolken, Sternen und Strahlenkränzen auf schwarzem Grund verführen läßt, zu erblicken, was er nicht sehen wollte. *Er*, denn mit dem industrialisierten Kino der Nachkriegsjahre werden Frauenbilder zu Vor- und Nachbildern, ihre Dramen, ihre Körper, ihr Begehren sind auf den Leinwänden nicht mehr präsent, Frauen müssen ihre Blickfallen woanders suchen als unter Sternen.<sup>35</sup> Bei aller Liebes-Apotheose am Ende des *Faust*-Films sehen wir, wenn wir Faust in seiner viel zu dünnen Hose neben dem ledrig glänzenden Mephisto unter Wolken dahin fahren und in den Raum starren sehen, die Fährnisse des Sehens und Erkennens im Luftraum auch als Fährnisse der Beziehungen, Männerbeziehungen, Machtbeziehungen, wie sie sich unter Bedingungen experimentell und dann im Kino industriell isolierter und spezialisierter Sinneswahrnehmungen neu den Körpern einschreiben. In aller Gewalt, zum großen Heil und Heldentod der Männer der Luftwaffen. Für Friedrich Wilhelm Murnau schien das Kino eine Möglichkeit, anstelle der nekromanen Siegesrhetorik der Luftfahrt in eigenen Bildern vom Wünschen und vom Scheitern zu handeln, den Luftraum für umschlungene Körper zu eröffnen, das Filmstudio zum Labor für Experimente und Geschichten nicht nur des Sehens, sondern auch des Auges zu machen. Il jurea bien que c'était un piège. Mais quand-même.

<sup>31</sup> Thomas Pynchon, *Die Enden der Parabel*. Hamburg 1981, S. 341.

<sup>32</sup> Jünger, *Das abenteuerliche Herz*, S. 154.

<sup>33</sup> Von Schroetter, *Pathologie des Feldfliegers*, S. 591.

<sup>34</sup> Vgl. dazu auch von Schrötter, *Hygiene der Aeronautik und Aviatik*, S. 92: „Der Pilot muß gleichsam mit der Maschine verwachsen sein, um seine normalen lokomotorischen Bewegungen durch Hand und Fuß umsetzen zu können: Sein Tast- und Muskelsinn haben eine erweiterte Wirkungssphäre gewonnen, sein peripheres Nervensystem reicht gewissermaßen bis an den Rand der Flugflächen.“

<sup>35</sup> Vgl. Heide Schlüppmann, *Der Gang in die Nacht. Das Motiv des Blinden und der Diskurs des Sehens im Weimarer Nachkriegsfilm*. In: Uli Jung und Walter Schatzberg (Hg.), *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*. München 1992, S. 38–53.

# FAKtisch

Festschrift für Friedrich Kittler  
zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von  
Peter Berz, Annette Bitsch  
und Bernhard Siegert

Wilhelm Fink Verlag

Umschlagabbildung  
René Magritte, *L'Anniversaire*, 1959  
Öl auf Leinwand, 89,5 × 116,6  
Art Gallery of Ontario, Toronto, Kanada  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2003

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN 3-7705-3916-8  
© 2003 Wilhelm Fink Verlag, München  
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

## Tabula Gratulatoria

Christoph Albrecht	Bernd Mahr
Friedrich Balthaus, genannt Vogelsang	Rudolf Maresch
Karlheinz Barck	Kurt Müller-Vollmer
Martha Baumann	Gerhard Neumann
Roland Baumann	Ana Ofak
Johannes Böhringer	Birgit Olk
Bazon Brock	H. Ulrich Reck
Rüdiger Campe	Willem van Reijen
Knut Ebeling	Renate Reschke
Harun Farocki	Laurence Rickels
Brigitte Felderer	Stefan Rieger
Manfred Frank	Gerhard Scharbert
Peter Gente	Ferdinand Schöningh
Daniel Gethmann	Erhard Schütz
Oliver Grau	Walter Seitter
Bernhard Greiner	Daniel Tyradellis
Frank Haase	Ingeborg Villinger
Wulf R. Halbach	Josef Vogl
Anselm Haverkamp	Wilhelm Voßkamp
Charles Werner Haxthausen	Elisabeth Weber
Karin Hirdina	David Wellbery
Erich Hoerl	Brigitte Werneburg
Andreas Knop	Christof Windgätter
Markus Krajewski	Geoffrey Winthrop-Young
Herbert Lachmayer	Wulf Wülfing