Thomas Bähr

# METROPOLIS 1927

# Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Die Premiere

Die Weimarer Republik

Die Handlung des Films

Zeitgenössische Filmkritik

Was bleibt?

Literatur

Über den Autor

Impressum

# Vorwort

„Höchste Spannung“ und „Brennendes Interesse“ konzentriere sich auf die Aufführung des Films METROPOLIS, von der eine Kinoanzeige von 1927 weiter verspricht, dass es sich um einen Film „von Menschen in der Zukunft“ und deren „Menschenleid, Glück und Elend im uralten Spiel mit Tod und Liebe“ handele. In dieser Konstellation stehen sich der Industrielle Joh Fredersen als rücksichtsloser Beherrscher der Metropole und der undurchschaubare Erfinder Rotwang, Schöpfer des Maschinenmenschen, unversöhnlich gegenüber, um ein vermeintlich gemeinsames Ziel zu erreichen. Fritz Lang hat dieses Epos von 1925 bis 1926 für die UFA gedreht. Das Kinodebut und der Monate später darauf folgende Neustart erzielten zumindest in Deutschland keine großen Erfolge. Und dennoch ist dieser Film der bekannteste deutsche Stummfilm. Die bis dahin beispiellose Darstellung einer Metropole und ihrer Gesellschaftsordnung in der Zukunft machen den Film zu einem einzigartigen Dokument des Menschheitserbes, so dass er 2001 in das Weltdokumentenerbe der UNESCO aufgenommen wurde.

# Die Premiere

Am 10. Januar 1927 feierte in Berlin METROPOLIS Premiere; ein Werk, das bis heute zu den maßgebendsten Filmen des 20. Jahrhunderts zählt und als einer der Vorreiter des Genres Science-Fiction gilt. Dieser Erfolg war dem Film nicht von Anfang an beschieden. Er wurde vom 22. Mai 1925 bis 30. Oktober 1926 in den Babelsberger Filmstudios der UFA sowie in den Großfilmwerken Staaken AG in Berlin gedreht und war auch aus heutiger Sicht in finanzieller und materieller Hinsicht eine Megaproduktion. Nach eigenen Presseangaben wirkten 758 Schauspielerinnen und Schauspieler, 36.000 Komparsen und 750 Kinder an der Produktion mit. Immens waren auch die Produktionskosten. Sie stiegen von vorgesehenen 800.000,– auf ca. 5 Millionen Reichsmark. Die etwa zweieinhalbstündige Premierenfassung fand bei Kritikern und Publikum kein Gefallen. Von Januar bis Mai 1927 wurden nur 15.000 Kinokarten verkauft. Aus diesem Grund lief METROPOLIS nur in Berliner Kinos. Daraufhin entschied die UFA im April 1927 den Film ganz vom Berliner Spielplan zu nehmen und ihn Ende August in etwa 60 bis 70 deutschen Kinos in einer neuen und auf knapp zwei Stunden gekürzten Fassung zu zeigen. Diese wich inhaltlich stark von

der Urfassung ab und entsprach in weiten Teilen der gekürzten Fassung, die für den amerikanischen Markt montiert wurde. Hiermit sollten die hohen Verluste, die der Film einspielte, wenigstens zu einem Teil kompensiert werden. Der Erfolg war jedoch gering. Die hohen Produktionskosten und die schlechten Einspielergebnisse, die der Film verzeichnete, brachten die ohnehin schon in einer finanziellen Schieflage befindliche UFA in noch größere Bedrängnis. Der größte Anteilseigner, die Deutsche Bank, zog sich im August 1927 aus dem defizitären Unternehmen zurück. Dies war die Stunde des Hugenberg-Konzerns, einem Wirtschafts- und Mediengiganten, bestehend u. a. aus Verlagen, zahlreichen Zeitungsbeteiligungen, Nachrichten-, Anzeigen- und Werbeagenturen. Hugenberg (1865–1951) war ein erklärter Gegner des parlamentarisch-demokratischen Systems der Weimarer Republik und gilt als einer der Wegbereiter der nationalsozialistischen Herrschaft. Vor allem über seine Nachrichtendienste übte er einen beherrschenden Einfluss a uf die rechtsgerichtete Presse der Weimarer Republik aus. Ein – aus heutiger Sicht – Glücksfall ließ den Film 2008 in seiner nahezu ursprünglichen Fassung wieder entstehen. Im Januar 1927 sah ein argentinischer Filmverleiher METROPOLIS in Berlin in der Originalfassung und brachte

den Film in die Kinos von Buenos Aires. Anschließend gelangte der Film in eine Privatsammlung. Hier wurde er bis in die 1960er-Jahre in Originallänge in Filmclubs vorgeführt, ohne dass man von der Einzigartigkeit dieser Version wusste. Der Film ging schließlich 1992 an das Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken in Buenos Aires. Dort ging man 2008 der Vermutung eines Filmhistorikers nach, dass es sich hierbei um eine Originalfassung handeln könnte und stellte fest, dass es sich um eine auf 16-mm-Sicherheitsfilm umkopierte Fassung des Premierenfilms han delt. Mittels der vorhandenen Partitur der Filmmusik und der Verwendung vorhandenen Zensurkarten, die die Dialoge und deren Abfolge enthielten, war es möglich, den Film fast in der Urfassung von 1927 zu rekonstruieren, dem heute insgesamt nur noch circa acht Minuten fehlen. Im Jahr 2001 wurde der METROPOLIS in das UNESCO-Dokumentenerbe aufgenommen.

# Die Weimarer Republik

Um den Film heute interpretieren zu können, muss man sich mit der gesellschaftlichen und politischen Situation seiner Entstehungszeit befassen. Die Gesellschaft der Weimarer Republik war tief gespalten. Wirtschaftliche Not bestimmte in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg den Alltag eines Großteils der Deutschen. Die ersten Jahre waren unruhig und politisch höchst instabil. Es herrschte großer Mangel und politisch motivierte Gewalt von links wie von rechts, die sich in vielen Städten in Straßenkämpfen und Attentate auf Politiker entlud. Vor allem der mit den ehemaligen Kriegsgegnern geschlossene Versailler Vertrag hemmte einen möglichen wirtschaftlichen Aufschwung. Reparationsforderungen, die bis in die 1950er-Jahre gereicht hätten, sowie große Gebietsabtretungen führten in großen Teilen der Bevölkerung zu einer tiefgründigen Abneigung gegen diesen Vertrag und die alliierten Sieger. Die Auswirkungen des ersten Weltkriegs traf die Wirtschaft Deutschlands hart. Reparationszahlungen an die Siegermächte und soziale Leistungen für Kriegsopfer und Hinterbliebene trieben die Staatsverschuldung sehr schnell in die Höhe. Demgegenüber stand die schlechte Versorgungslage der Bevölkerung, die mit erhöhten Preisen

für Waren und Dienstleistungen bei gleichzeitig sinkenden Löhnen einhergingen. Als Deutschland in Rückstand mit den Reparationszahlungen geriet, besetzten im Januar 1923 Frankreich und Belgien das Ruhrgebiet. Die Reichsregierung rief zum passiven Widerstand auf; die arbeitende Bevölkerung streikte, wodurch die Industrieproduktion an der Ruhr massiv sank. Gleichzeitig unterstütze die Reichsregierung den passiven Widerstand an der Ruhr durch den vermehrten Druck von Papiergeld. Hierdurch verlor die Bevölkerung jegliches Vertrauen in die Währung. Alle waren bemüht, jede empfangene Mark schnellstmöglich in Sachwerte umzusetzen. Die Verlierer waren Gehaltsempfänger, Rentner, Bezieher von festen Mieteinnahmen und Besitzer von Sparguthaben. Banken verloren ihr Eigenkapital ebenso wie die Träger öffentlicher sowie privater Versicherungen, die ihren Kapitalstock in „Geld" angelegt hatten. Ersparnisse und Vermögen wurden wertlos. Immobilien wurden zu einem Schleuderpreis veräußert, um das Nötigste zum Lebensunterhalt erwerben zu können. Ein Großteil der Bevölkerung verarmte. Erst die Einführung der Rentenmark im November 1923 beendete die fortlaufende Geldentwertung. Der Markt konnte sich langsam wieder beruhigen. Die psychologischen Folgen der Geldentwertung

waren für einen Großteil der Deutschen ebenso tief greifend wie 1918 die unerwartete Kriegsniederlage, die das nationale Selbstwertgefühl verletzte. Viele sahen in der Republik mit ihrer zersplitterten Parteienlandschaft eine von den Siegermächten erzwungene politische Neuordnung, die Unsicherheit und Instabilität brachte. Waren die Anfangsjahre der Republik von Krisen und Aufständen gezeichnet, trat nach der Währungsreform im November 1923 eine Normalisierung der politischen und wirtschaftlichen Lage ein. In vielen Bereichen, wie in der Medizin, der Industrie und beim Film wurden große Fortschritte erreicht. Es war eine technikbegeisterte Zeit, die die Möglichkeiten der Kommunikation und der Motorisierung in allen Gesellschaftsschichten nach ihren Möglichkeiten nutzte. In immer breiteren Bevölkerungskreisen entstand eine konsum- und freizeitorientierte Massenkultur, die von einer avantgardistischen Kunst- und Kulturszene begleitet wurde. Die Republik wurde gleich zu Beginn von linken und rechten Extremisten mit teilweise gewaltsamen Aufständen und an Politikern begangenen Attentaten bekämpft. Erst mit dem wirtschaftlichen Aufschwung, begründet durch amerikanische Kredite, fand sich Deutschland ab 1924 in einer Phase relativer Stabilität wieder. Mit dem Dawes-Plan,

der die Reparationszahlungen an die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit Deutschlands knüpfte, begannen die „goldenen Zwanziger Jahre“, die im Oktober 1929 mit dem Einsetzen der Weltwirtschaftskrise ihr jähes Ende fanden. Wieder einmal begannen politische und wirtschaftliche unruhige Zeiten. Der kreditfinanzierte Wirtschaftsaufbau Deutschlands brach zusammen.Massenarbeitslosigkeit, Armut und Verzweiflung boten daraufhin den Nährboden für den starken Zulauf der antidemokratischen Parteien und begünstigten den Aufstieg der NSDAP, die 1932 auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise als die mit Abstand stärkste Partei aus den beiden Reichstagswahlen 1932 hervorging.

# Die Handlung des Films

In einer nicht genannten zukünftigen Zeit beherrscht der Industrielle Joh Fredersen die Megastadt METROPOLIS. Die Stadt ist hoch technisiert, hat jedoch eine unmenschliche Seite. Während die Oberschicht in bis zu den Wolken reichenden Hochhäusern ein Luxusleben mit modernster Technik und Annehmlichkeiten genießt, müssen Arbeiter in unterirdischen Maschinenhallen hart und unter unmenschlichen Bedingungen rund um die Uhr die Stadt mit Energie versorgen und sie so am Leben halten. Ihnen ist es verwehrt, den oberen Teil der Stadt zu sehen. Sie müssen ihr Leben in ebenfalls unterirdischen Wohnkomplexen fristen. Im Gegensatz hierzu vergnügen sich die Kinder der Oberschicht in der „Stadt der Söhne", auch „Klub der Söhne" genannt.Es ist ein Ort des Überflusses, der Sorglosigkeit und des Müßiggangs, an dem sich die Söhne der Reichen und Mächtigen vergnügen. Der dekadente Klub „Yoshiwara" ist das Zentrum des Nachtlebens dieser Stadt. In den „Ewigen Gärten" mit exotischen Pflanzen und Tieren vergnügen sich die jungen Männer der Oberschicht mit attraktiven Dienerinnen. So auch der Sohn von Joh Fredersen, Freder. Dort begegnet er zum ersten Mal Maria, die sich mit Kindern aus der Unterstadt Zugang

zu den „EwigenGärten“ verschafft. Maria wirkt im Gegensatz zu den sich in den Gärten aufhaltenden Frauen stark und mütterlich und vermittelt den Kindern, dass es sich bei den Besuchern der „Ewigen Gärten“ um ihre Brüder und Schwestern handelt. So schnell wie sie erschienen ist, verschwindet sie mit den Kindern auch wieder. Freder ist von Maria völlig beeindruckt. Er findet heraus, dass sie in der Unterstadt lebt und folgt ihr heimlich. Dort erlebt er eine völlig gegensätzliche Welt. Nach einer zehnstündigen Schicht, marschieren erschöpfte Arbeiter in Kolonnen mit gesenkten Köpfen im Gleichschritt zu den Fahrstühlen, die sie viele Etagen tiefer zu ihren Behausungen bringen; triste, schlecht beleuchtete namenlose und nur mit Nummern an den Türen versehene mehrstöckige unterirdische Häuserblöcke. Die neue Schicht tritt den umgekehrten Weg in die Maschinenräume an. Über der Arbeiterstadt befinden sich riesige Maschinenräum e. In einer menschenfeindlichen Arbeitsatmosphäre bedienen unzählige schwarz gekleidete Arbeiter in einer von Lärm und dampfender Hitze geprägten Umgebung maschinengleich Apparaturen und Schalttafeln. Freder kannte diesen Ort und das harte Leben dieser ausgebeuteten Menschen bisher nicht und erfährt zum ersten Mal von den schlechten Arbeits- und

Lebensbedingungen der Arbeiter in der Unterstadt. Er überlebt in einer Maschinenhalle, in der er sich zufällig befindet, eine Explosion, bei der zahlreiche Arbeiter ums Leben kommen und erkennt, dass der Luxus der Oberschicht auf der Ausplünderung des Proletariats basiert. Er schlüpft in die Rolle eines Arbeiters und findet in der Jacke eine Wegbeschreibung zu den Katakomben. Er folgt der Beschreibung und trifft zum zweiten Mal auf Maria, die in einem großen Altarraum – eine Art Krypta mit großen Holzkreuzen und zahllosen brennenden Kerzen – zu den Arbeitern spricht, die sich nach ihrer Schicht dort versammeln, um Marias Prophezeiungen zu hören. Durch Zufall fallen Freders Vater ebenfalls Wegbeschreibungen zu dem Versammlungsort in die Hände. Zunächst kann er diese Pläne nicht deuten. Er sucht den Erfinder Rotwang in seinem Haus auf und erfährt, dass es eine Zeichnung ist, die den Weg in die Katakomben zum Treffpunkt der Ansprachen von Maria an die Arbeiter weist. Joh Fredersen und Rotwang verbindet die gemeinsame Liebe zu Freders Mutter, Hel. Hel entschied sich jedoch für Joh Fredersen und starb bei Freders Geburt. Rotwang hat seine Enttäuschung über die verschmähte Liebe nie überwunden und hasst seither Joh Fredersen abgrundtief. Bei seinem Besuch erfährt Fredersen unbeabsichtigt von

Rotwangs Experimenten zur Erschaffung eines künstlichen Menschen. Rotwang führt Fredersen über eine Wendeltreppe seines Hauses in die Katakomben zu dem bezeichneten Versammlungsort. Unerkannt von den Anwesenden erlebt er eine von Marias Ansprachen. Sie erzählt das Gleichnis vom Turmbau zu Babel. Freder ist ebenfalls Zeuge der Ansprache an die Arbeiter und begreift, dass er der von ihr angekündigte „Mittler zwischen Hirn und Händen" ist. Joh Fredersen entdeckt in der Menge seinen Sohn. Er sieht sich durch diese Entwicklung in seiner Macht und um seinen Einfluss auf Freder gefährdet und bittet Rotwang, dem Maschinenmenschen Marias Aussehen zu geben, um die Bewohner der Unterstadt von ihrem revolutionären Handeln abzubringen. Rotwang hat indes nur ein Ziel: sich an Fredersen und seinem Sohn zu rächen. Mit Hilfe von Maschinen-Maria soll es zu einem Aufstand kommen, der die Stadt ins Chaos führen und Joh Fredersen und seinen Sohn vernichten soll. Rotwang entführt Maria und gibt sodann Maschinen-Maria ihr Aussehen. Der Roboter ist verführerisch und gefühllos. Rotwangs Plan geht auf. Schon nach kurzer Zeit wiegelt die falsche Maria die Bewohner der Ober- und Arbeiterstadt gegeneinander auf und stürzt die Stadt in ein lebensbedrohliches Chaos. In diesem Tumult ist es der echten Maria gelungen, sich aus

den Fängen Rotwangs zu befreien und sie sucht in der Arbeiterstadt nach Freder. Die randalierenden Arbeiter zerstören die lebenserhaltende Einrichtung, die Herz-Maschine, worauf gewaltige Wassermassen die Arbeiterstadt überfluten, in der sich in di esem Moment nur noch die Kinder der revoltierenden Arbeiterklasse
befinden. Gemeinsam mit Freder und einem Gefolgsmann g elingt es Maria, alle Kinder in letzter Minute in Sicherheit zu bringen. Als die Arbeiterinnen und Arbeiter von der Katastrophe in der Arbeiterstadt erfahren, glauben sie, dass ihre Kinder ertrunken sind. Sie erkennen, dass Maria sie zur Revolte aufgewiegelt hat und machen sie für den vermeintlichen Tod ihrer Kinder verantwortlich. Maschinen-Maria wird gefasst und auf einem Scheiterhaufen gegenüber dem Dom verbrannt. Zur gleichen Zeit verfolgt der dem Wahnsinn verfallene Rotwang die echte Maria bis über die Dächer des Doms und stürzt bei einem Zweikampf mit Freder schließlich in den Tod. Durch das Feuer wandelt sich die Erscheinung von Maria und die revoltierende Menge erkennt, dass es sich um den Roboter handelt. Gleichfalls erfahren sie, dass ihre Kinder gerettet wurden. In der Schlussszene wendet sich Freder seinem Vater zu und vermittelt zwischen ihm und den Arbeitern. Nach einigem

Zögern reichen sich Joh Fredersen und ein Vertreter der Arbeiter die Hände und begründen die von Maria vorhergesagte Versöhnung von Proletariern und Herrscher mit der Aussage: „Mittler zwischen Hirn und Hand muss das Herz sein“.

# Zeitgenössische Filmkritik

Schnell wurde deutlich, dass der Film vom Publikum und der Kritik nicht gut aufgenommen wurde. Die französische Zeitschrift „Les Annales" schrieb nach der Premiere, der Film sei „von unübertrefflicher Dummheit. Man vermutet einen betrügerischen Trick: Die schlampig ausgeführten Hausaufgaben eines Schuljungen werden irgendwie ernst genommen, die Träume von Tolstoi, Villiers de l'Isle- Adam und Wells werden in einen Topf geworfen wie ein Salat von einem Dorfdeppen." Der britische Science-Fiction-Autor H.G. Wells kritisierte das Fehlen einer auf technischen Fortschritt basierenden positiven Prognose für die Zukunft. Er schrieb in der „New York Times", nachgedruckt von der „Frankfurter Zeitung": „Ich habe neulich den törichsten Film gesehen. (...) Er verabreicht in ungewöhnlicher Konzentration nahezu jede überhaupt mögliche Dummheit, Klischee, Plattheit und Kuddelmuddel über technischen Fortschritt überhaupt, serviert mit einer Sauce von Sentimentalität, die in ihrer Art einzigartig ist." Regisseur Luis Buñuels Kritik an dem Film war weniger scharf. Er hielt „METROPOLIS" für zwei Filme, „Bauch an Bauch aneinander klebend": „Was uns hier erzählt wird, ist trivial, schwülstig, schwerfällig und von überkommenem Romantizismus."

Doch wenn man statt auf die Story darauf schaue, wie die Filmbilder Objekte in ihrer Bedeutung steigerten, werde „METROPOLIS alle unsere Erwartungen übertreffen und uns als das herrlichste Bilderbuch begeistern, das man sich nur ausmachen kann". Der Journalist, in Folge Reichstagsabgeordneter und erster Bundespräsident der Bundesrepublik Deutschlands, Theodor Heuss (1884–1963), bemerkte in der sozial liberalen Zeitschrift „Die Hilfe" am 15.02.1927, dass der Film, „was Aufwand an Mitteln und Menschen, und was Verwertung der technischen Möglichkeiten anlangt, wohl als die ‚Spitzenleistung' der deutschen Filmproduktion von heute anzusehen sei, und er hatte für seine Gestaltung wenn nicht die ersten Schauspieler, so doch den leidenschaftlichsten und im Detail einfallreichsten Regisseur zur Uraufführung... Aber wenn man seine zweieinhalb Stunden hinter sich hat,... wenn man all das hinter sich hat, ist man froh, in die kühle Nachtluft entlassen zu sein. In diesen Stunden wird mehr vorgesetzt, als man füglich erwarten darf; leider fehlt auf der Menükarte und auf dem Tisch das Salz... Aber dieser Film ist dadurch quälend, daß er sich so fürchterlich ernst nimmt, und die phantastischen Gestaltungen unter ein sozialethisches Gesetz stellt. Er dient nämlich einer Weltanschauung, die ein bißchen der legendären

angelsächsisch amerikanischen Sentimentalität zublinzeln möchte: ‚Mittler zwischen Hirn und Hand soll das Herz sein.'... Das Massenschicksal der Tiefe wird uniformiert, rhythmisiert, in seiner eindeutigen Schicksalhaftigkeit monumentalisiert, das Leben der Höhe ist beschwingter Leichtsinn, zwischen dem nur der harte klare Sinn des großen Geldbeherrschers als schicksalbestimmende Macht steht... Die Motive der Literatur sind fleißig abgewandert, die technischen Dinge, die der Film gibt, bis zum letzten ausgeschöpft (und in dieser Sphäre liegen unzweifelhaft die Proben eines bedeutenden Könnens). Aber was dann?... Im Grunde ist es eine traurige Geschichte. Über das Kitschige des geistigen Motivs will ich gar nichts sagen; es ist vielleicht, aber nicht wahrscheinlich, naiv, sicher ist es deutlich und eindeutig. Aber die Vermanschung der mystischen, allegorischen, symbolischen und der realistischen, konkreten Motive ist so schwer erträglich, weil in ihnen die ganze seelische Verkrampfung dieser Zeit liegt, wenn sie anfängt, das Banale zu heroisieren und das Heroische in Mystik zu verwandeln und die Mystik mit der Tragik zu versetzen. In seinem Hintergrund – wir lassen einmal die rationelle Geschäftsabsicht der Spekulation auf die Masse beiseite – ist METROPOLIS sicher für die geistige Problematik unserer Tage aufschlußreicher als für die soziale

seiner utopischen Phantasie.“ Der Kölner Lokal-Anzeiger schrieb am 27. August 1927: „Endlich gelangt auch dieser gewaltige deutsche Film in Deutschland in breiter Öffentlichkeit zur Aufführung. Monatelang vor seinem Erscheinen war schon die Spannung auf das höchste gestiegen, doch die UFA konnte sich aus geschäftlichen Gründen nicht entschließen, nach der kurzen Berliner Uraufführung zu Beginn dieses Jahres den Film schon in den deutschen Verleih zu geben. Inzwischen machte er die Runde durch England, Frankreich und Amerika. Für die Vereinigten Staaten wurde der Film in bedeutend kürzerer Form neu bearbeitet, und in dieser kürzeren Form soll er auch jetzt in Deutschland zur Aufführung gelangen... Der Film METROPOLIS hat im allgemeinen in der großen Berliner Tagespresse nicht das Echo gefunden, das man erwartet hatte. Vielleicht war die Spannung seit Monaten so groß, dass man schließlich glaubte, noch mehr erwarten zu dürfen. Die technische Leistung wurde sehr gelobt, man ging aber fast gar nicht auf den tieferen Sinn des Films ein. Fast niemand sah die religiösen Symbole, die B. Z. am Mittag nahm Anstoß daran, ‚warum die Hauptheldin ausgerechnet Maria heiße‘. Der Schluss schien allgemein zu enttäuschen, und doch sah niemand, dass die Versöhnung zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer vor dem Portal des

Domes stattfand. Also die stark hervortretende religiöse Symbolik wollte man scheinbar nicht sehen, und doch war sie beabsichtigt... Fritz Lang hat mit diesem Film gerungen. Er blieb in diesem Kampfe nicht immer Sieger. Zu schwer, zu lastend war die Aufgabe. Besonders hat er gerungen mit der religiösen Symbolik. Dabei ist ihm die Figur der Maria als Mittlerin leider nur teilweise gelungen. Sehr tiefe Auffassung verraten aber die Gegenüberstellungen von der vermittelnden Maria und dem rasenden Maschinenmenschen. Der allgemeine Begriff ‚Weib' ist tief symbolisch wiedergegeben, positiv und negativ. Ohne jeden Zweifel basiert aber die tiefere Idee des Films in einem religiösen Symbolismus und bekämpft den fatalen Nationalismus. So geht es nicht, das ist klar aus dem Film herauszulesen. Diese Trennung der Reichen und Arbeiter führt zum Chaos. Es ist auch nicht die dem Ganzen etwas gewaltsam ausgeprägte Idee vom Kommunismus, dem künstlichen Menschen, der der Retorte des chemischen Laboratoriums sein Entstehen verdanken soll und hier in der Illusion, die stets Illusion bleiben wird, auf die Spitze getrieben erscheint. Alles das ist es nicht, was uns so tiefinnerlich gepackt hat. Umso mehr a ber die wuchtige soziale Mahnung, die aus diesem Großfilm spricht. Sie spricht nicht zufällig,

sondern gewollt daraus. Und dennoch tritt sie nicht als aufdringliche Tendenz an den Beschauer heran. Der besinnliche Beschauer wird aufgefordert, mit eigenen logischen Schlüssen Nutzanwendungen zu ziehen auf das Leben der Wirklichkeit. Der Grundgedanke des Geschehens ist niedergelegt in dem mehrfach erscheinenden Satze, daß Hirn und Hand eines Mittlers bedürfen. Das Herz soll der Mittler sein. Die Seele soll es sein, jenes göttliche Gnadengeschenk, das dem künstlichen Retortenmenschen fehlt. Die Betonung, daß es ihm fehlt, hat im Rahmen der Filmhandlung in einer kurzen, aber eindrucksvollen Einzelszene auch ihre hohe symbolische Bedeutung. Von anflagender Symbolik ist die Idee, die tausende und abertausende Arbeiter des Industriekönigs in der großen Industriestadt METROPOLIS mit ihren Wohnstätten in eine Arbeiterstadt unter der Erde, in die Tiefe zu verweisen. Das versinnbildlicht erschütternd die Lebensnot von Arbeitern in dunklen, sonnenlosen Mietskasernen, Hinterhäusern und anderen menschenunwürdigen Wohnungen. Ihre Arbeitsnot als Sklaven der geisttötenden Maschine wird ebenso eindringlich und packend ins Licht gesetzt... Wer den Mut hat, sich sein soziales Gewissen aufwühlen zu lassen bis in die tiefsten Tiefen, und wer dieses aufgewühlte Gewissen heimträgt, um es im Leben der Wirklichkeit zu einem guten

sozialen Gewissen umzuwandeln, d. h. ernsthaft mitzuwirken an der noch immer ungelösten Frage, wie man Hirn und Hand durch Herz und Seele als Mittler verbindet – an dem hat der Großfilm METROPOLIS seine hohe Mission erfüllt. Möge er sie an Hundertausenden erfüllen und besonders an denen, an die er sich vornehmlich wendet; wobei nicht unterlassen sein soll, zu betonen, daß auch der Arbeiter vor dieser eindringlichen Bildersprache vieles lernen kann..."

# Was bleibt?

METROPOLIS war ein Gemeinschaftswerk von Thea von Harbou als Drehbuchautorin und Fritz Lang als Regisseur. Von Harbou war bereits als Romanschriftstellerin bekannt, als sie 1917 in die Produktionsfirma von Joe May eintrat. Dort lernt sie Fritz Lang kennen. Ab 1920 schrieb sie auch für Lang Drehbücher, wie zum Beispiel „Dr. Mabuse" 1921/22 oder „Die Nibelungen" 1922–1924, die erste Gemeinschaftsproduktion für die UFA. Sie heirateten im August 1922. Spätestens seit den „Nibelungen" wurden sie von der UFA als erfolgreicher Starregisseur und Drehbuchautorin beworben. In dieser Zeit waren in Deutschland beim Film Regisseure und Drehbuchautoren und weniger die Schauspielerinnen und Schauspieler die Stars. Je größer das Ansehen des Regisseurs war, desto höher konnte das geplante Investitionsvolumen für die Filmproduktion überschritten werden. War ein vorausgegangener Film sehr erfolgreich, durfte das Budget für die nächste Produktion steigen. Im Gegensatz dazu war in den USA fast ausschließlich der kommerzielle Erfolg eines Films Maßstab für neue Investitionen von Filmproduktionen unter Einsatz gleicher Regisseure und Drehbuchautoren. Dem gegenüber war bei der UFA bis zur Übernahme

Hugenbergs die künstlerische Herausgehobenheit und die „kulturell wertvolle" Spitzenproduktionen ein prägendes Qualitätsmerkmal. Von Harbou und Lang schufen einige der wichtigsten expressionistischen Filmklassiker der Weimarer Republik, zum Beispiel die Nibelungen-Reihe (1922–1924) – die auch zu Adolf Hitlers Lieblingsfilmen gehörten – und Dr. Mabuse (1922), ei nes der wichtigsten Werke des Horrorgenres. Von Harbou begann im August 1926 mit der Veröffentlichun g eines METROPOLIS-Fortsetzungsromans für den Scherl-Verlag, etwa zeitgleich mit ihrer Arbeit am Drehbuch des Filmes. Der Roman erschien zunächst als eigenständiges Werk in der Zeitschrift „Das illustrierte Blatt", allerdings noch ohne Hinweise auf das Filmvorhaben. Unter Verwendung bestehender Weltliteratur, wie zum Beispiel den Romanen und Erzählungen von Jules Vernes, H. G. Wells und Ernst Toller schuf sie eine für die damalige Zeit neue Erzählstruktur, in der sie Elemente aus Science-Fiction, Religion, Arbeiter- und Klassenkampf und Mythologie verband. Auch wenn der Film zu damaliger Zeit kommerziell ein großer Misserfolg war und die UFA an den Rand des Ruins brachte, gilt er bis zur Gegenwart als stilbildendes Element der internationalen Filmsprache und -geschichte. Seine bis dahin unbekannte Filmarchitektur, eine für

damalige Verhältnisse außergewöhnliche Kameraführung sowie zahlreich eingesetzte Spezialeffekte waren Wegbereiter für darauffolgende und bis heute eingesetzte Filmtechniken. Sie werden bis heute in Werken über Zukunftsvisionen bewusst oder als Zitate eingesetzt. METROPOLIS besticht bis in die Gegenwart durch seine ausführliche und bildreiche Darstellung. Die Geschichte des Falls einer durchtechnisierten aber totalitären Gesellschaft durch den Aufstand der Arbeiter greift mystische, allegorische, religiöse und gesellschaftliche Motive auf und weist auf die soziokulturellen Transformationsprozesse seiner Entstehungszeit hin, die mit einer in allen Bereichen greifenden Technisierung, sozialer Unsicherheit, politischer und wirtschaftlicher Instabilität, Fortschrittsglauben und einer bis dahin nie gekannten Liberalisierung der gesellschaftlichen Strukturen einhergingen. Von Harbous Drehbuch überzeugt mit der Darstellung einer selbstzerstörerischen Zweiklassengesellschaft in Form einer reichen Oberschicht, die sich nach außen in luxuriösen Wohnkomplexen abgeriegelt, während die restliche Bevölkerung unter einfachen Bedingungen leben muss und kann auch als Warnung vor kritiklosem Fortschrittsglauben gedeutet werden. Eines der stärkeren filmischen Elemente ist die Absicht Langs, die Arbeiter als leblose

maschinengleiche Wesen darzustellen. Er porträtiert zudem die sehr komplexe Handlung mit äußerst begrenzten Dialogen auf brillante Weise. Das Ergebnis ist bis heute überzeugend. Die Spezialeffekte in diesem Film sind ihrer Zeit um Jahrzehnte voraus, die aufwendig gestalteten, in großen Maßstäben gebauten Sets sind auch heute noch beeindruckend. Die monumental-futuristische Stadt METROPOLIS weckt bewusst Assoziationen mit dem Turmbau zu Babel und wird bis in die Gegenwart als visualisierte urbane Zukunft mit ihren vernetzten Wolkenkratzern, Hochbahnen und Häuserschluchten in Filmen wie „Das fünfte Element" und „Blade Runner" sowie in Batmans Gotham City zitiert.
Das Aussehen der Maschinen-Maria findet sich in den Konturen von menschenähnlichen Robotern wie C-3PO aus Star Wars wieder. Das Labor Rotwangs, in der die Transformation des Roboters in die Maschinen-Maria stattfand, gilt als stilistische Blaupause für Laboratorien von Frankensteinfilmen der 1930er-Jahre und dem UFA-Film „Gold" aus dem Jahr 1934, für den der Filmarchitekt Otto Hunte ebenfalls verantwortlich zeichnete. Er schuf mit seinen Kollegen Erich Kettelhut und Karl Vollbrecht für METROPOLIS Filmbilder, die bis heute im kollektiven Gedächtnis wach geblieben sind. METROPOLIS polarisiert

bis heute. Der Journalist und Filmtheoretiker Siegfried Kracauer (1889–1966) hielt die Massenszenen für „Manifestationen totalitärer Demagogie". In der Schlusssentenz des Filmes: „Mittler zwischen Hirn und Händen muss das Herz sein" und der damit abschließenden Versöhnung zwischen Herrschenden und Arbeitern sehen einige Kritiker einen weltfremden Symbolismus, sogar eine anti- demokratische Rechtfertigung des Führerprinzips. Viele Kritiker verurteilten hierfür die Drehbuchautorin Thea von Harbou. Auch Fritz Lang sagte später, dass sich mit dieser Grundaussage „kein gesellschaftlich bewusster Film machen" ließe, betonte jedoch, dass auch diese Schlusssequenz einvernehmlich entstanden sei und er eine Mitverantwortung hierfür trüge. Andere kritisieren die Szenen, die die Arbeiterschaft als emotional aufgeladene und unkontrollierbare revoltierende Massen zeigen, die während ihres Maschinensturms ihre Kinder in der Unterstadt in Gefahr bringen. Sie würden eine negative sozialkritische Sicht auf die Arbeiterwiderstände zeigen, die in vielen Teilen der Gesellschaft zu dieser Zeit als Protestmittel durchaus mehrheitsfähig waren. Aufgrund seiner unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten wirkt der Film auf Kritiker und Bewunderer gleichermaßen anziehend. Die mit dem Film verbundenen

unverwechselbaren Zusammenhänge zwischen Bildsymbolik und Kunstwerk bewahren bis heute seinen Wiedererkennungswert. Er versammelt und verdichtet die Impulse seiner Zeit und wirkt selbst wieder prägend auf die Entwicklung von Kunst und Kultur. Als einer von der UFA jährlich produzierten „Großfilme", der das Unternehmen fast in den finanziellen Ruin trieb, avancierte er ungeahnt zu einem außergewöhnlichen Kunstwerk mit einer bis zur Gegenwart tief greifenden Bildsprache und Symbolkraft, von dem er zum Zeitpunkt seiner Erstaufführung in den Augen von Publikum und Kritikern weit entfernt war.

# Literatur

Davis,
Nina Isi: Inflationskino nach der Währungsreform, Die Krise der UFA (1924–1927), eine institutionenökonomisch gestützte Untersuchung der Filmproduktion, AKKUMULATION, Arbeitskreis für kritische Unternehmens- und Industriegeschichte e.V. (AKKU), Schriftenreihe Nr. 30/2010

Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen: Fritz Langs METROPOLIS, Belleville, München 2010

Elsaesser, Thomas, METROPOLIS: Der Filmklassiker von Fritz Lang, Europa Verlag: Wien 2000

Grob, Norbert: Fritz Lang. „Ich bin ein Augenmensch". DieBiografie, Propyläen Verlag, München 2014

Krakauer, Siegfried: Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Film. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1984

Scholz, Juliane, Der Drehbuchautor: USA – Deutschland. Ein historischer Vergleich, transcipt Verlag: Göttingen

Sudendorf, Werner: Erich Kettelhut. Der Schatten des Architekten, Belleville Verlag, München 2009

Stiftung Deutsches Historisches Museum, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bundesarchiv: LeMO – Lebendiges Museum Online

Universitäts- und Stadtbibliothek Köln: Fritz Langs METROPOLIS, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung (27.10.2016 – 20.02.2017)

# Über den Autor

Thomas Bähr, geboren 1959 in Bremen, ist in der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln kuratorisch für die großen Ausstellungen wie zum Beispiel „Fritz Langs Metropolis“, „Hansherbert Wirtz“ und „John F. Kennedy“, sowie für die inhaltliche Gestaltung der umfangreichen Ausstellungskataloge zuständig. Die Universitäts- und Stadtbibliothek Köln versteht sich als Kultureinrichtung, die ihre Schätze, deren Überlieferung ihr anvertraut sind, in Kooperation mit anderen regionalen und überregionalen Kultureinrichtungen in Ausstellungen präsentiert. Gleichermaßen bietet sie in den begleitenden Rahmenprogrammen durch Vorträge von ReferentInnen aus der Universität die Möglichkeit, die Inhalte der Ausstellung fachlich allgemein verständlich zu vertiefen.

# Impressum

Diese Veröffentlichung stellt keine Meinungsäußerung der Landeszentrale für politische Bildung Thüringen dar. Für inhaltliche Aussagen trägt der Autor die Verantwortung.

Landeszentrale für politische Bildung Thüringen
Regierungsstraße 73, 99084 Erfurt

www.lzt-thueringen.de
2020

Thomas Bähr

# METROPOLIS 1927