

# Glanz und Elend der Metropole



Der von Fritz Lang 1926 gedrehte Stummfilm „Metropolis“, der Prototyp des Science-Fiction-Films, beeindruckt noch heute durch seine technischen Innovationen und die radikale Ästhetik seiner Bildersprache, mit der die Lebens- und Machtverhältnisse der modernen Massenzivilisation beschrieben werden.

**O**ktober 1924: Der deutsche Filmproduzent Erich Pommer und der aus Wien stammende Regisseur Fritz Lang, in Deutschland durch Filme wie „Der müde Tod“ und „Die Nibelungen“ zu einiger Berühmtheit gelangt, unternehmen eine Schiffsreise in die USA. Schon der erste Anblick der Neuen Welt, das nächtliche Panorama von Manhattan Island, wird für Fritz Lang zu einem Erlebnis mit weitreichenden Folgen: „Straßen, durch Neonlampen taghell erleuchtet, und, alles überragend, ständig wechselnde, an- und ausgehende, spiralförmige, riesige Leuchtreklamen. Für

einen Europäer war das damals völlig neu und fast märchenhaft. Dieser Eindruck gab mir die erste Ahnung von einer Stadt der Zukunft.“ Zwei Monate später fragt Lang in der Fachzeitschrift „Filmkurier“: „Wo ist der Film eines jener Steinbäbel, die sich ‚amerikanische Städte‘ nennen?“ Schon Ende 1926 kann er die Frage selbst beantworten: durch „Metropolis“, den im Jahr 2000 spielenden Archetypen des Science-Fiction- und Katastrophenfilms schlechthin.

Mitte der 1920er Jahre stand die Kinokunst noch am Anfang ihrer Ausdrucksmöglichkeiten. Was auf dem

Feld der Malerei oder der Literatur spätestens seit dem Expressionismus gängiges Thema war – die künstlerische Auseinandersetzung mit der Großstadt, der modernen Arbeitswelt und ihren Entfremdungsprozessen –, war von dem neuen Medium noch kaum aufgegriffen worden. Welch unausgeschöpfte Möglichkeiten für einen so ambitionierten Regisseur wie Fritz Lang: „Es hat vielleicht nie zuvor eine Zeit gegeben, die mit solcher rücksichtslosen Entschlossenheit nach neuen Formen ihrer Ausdrucksseite gesucht hat. Der Film hat vor allen anderen Ausdrucksformen etwas voraus: seine Ungebundenheit an Raum, Zeit und Ort. Was ihn reicher als die anderen macht, ist die natürliche Expressionistik seiner Gestaltungsmittel.“

Nach dem verlorenen Weltkrieg war Deutschland Schauplatz tiefgreifender sozialer und politischer Spannungen. Vor dem Hintergrund rasanter technischer Innovationen, gewaltiger Rationalisierungsschübe, der Einführung an das Fließband gebun-



dener Arbeitstakte stand deren soziale (etwa der Kampf für den Acht-Stunden-Tag) und politische Bewältigung an. Nirgendwo sonst in Europa waren zur selben Zeit aber auch sozialdarwinistische und massenpsychologische Ideen so populär.

Gerade diese Rahmenbedingungen scheint Fritz Lang als besondere Chance begriffen zu haben, das spannungsreiche Thema „Masse – Elite“ in dem noch jungen Medium anzugehen: „Dieses Experimentieren mit dem Geistigen, verbunden mit jener für den deutschen Menschen so charakteristischen Freude am Überarbeiten, erscheinen mir als Gewähr für die Behauptung, daß der Film als Kunstwerk seine Form zuerst in Deutschland finden wird. Deutschland hat niemals über die Riesenreservoir an Menschenmaterial und Kapital verfügt wie die amerikanische Filmindustrie. Zu seinem Glück. Denn gerade dadurch sind wir gezwungen, den Ausgleich gegen das rein materielle Übergewicht durch das geistige zu schaffen.“

Langs deutschnational gefärbte Aussagen dokumentieren auf ihre Weise das politische und ökonomische Verhältnis Deutschlands zu den USA, das von Abhängigkeiten und Selbstbehauptungsbestrebungen geprägt war. Nach Kriegsende hatten billige US-Massenfilme den deutschen Markt überschwemmt. Bertolt Brecht konstatierte abfällig, deren Konkurrenz untereinander gleiche „dem Wettrennen von Droschkengäulen, wobei das Hauptaugenmerk auf Purpurschabracken gerichtet ist.“

1924 wurden im Reichstag schließlich Importbeschränkungen für Filme beschlossen. Um sie zu unterlaufen, schlossen sich zwei der großen US-Gesellschaften schon im Dezember 1925 mit der deutschen Ufa zusammen und unterzeichneten den parafamet-Vertrag (Paramount, Ufa und Metro-Goldwyn-Mayer). Der Vertrag bescherte der Ufa ein Darlehen in Höhe von 16,8 Millionen Mark, im Gegenzug mußte sie mehr als 75 Prozent der Buchungen in 135 deutschen Premierentheatern für US-Produktionen freihalten. Zudem behielten sich die US-Partner das Recht vor zu entscheiden, welchen Ufa-Film sie in ihren Kinos zeigen wollten – was den

deutschen Partner schon bald in Existenznot bringen sollte.

Immerhin stand nun zunächst ausreichend Kapital zur Verfügung, das Projekt eines Kolossalfilms wie „Metropolis“ zu wagen. Doch das anfängliche Budget von 800000 Reichsmark stieg am Ende auf 4,2 Millionen Mark an, was der Hälfte des Budgets der Saison 1925/26 (für 22 andere Filme!) entsprach und letztendlich die Entlassung des Produzenten Erich Pommer bei der Ufa zur Folge hatte. Die Dreharbeiten nahmen 310 Tage und 60 Nächte (vom 22. Mai 1925 bis zum 30. Oktober 1926) in Anspruch. Allein die Vorbereitungszeit für die erste Explosion im Film dauerte vier Wochen – auf der Leinwand war die Sequenz kaum zwei Minuten lang. „Metropolis“ sprengte auch sonst alle Dimensionen. Tausende Berliner Arbeitslose und Kinder kamen als Statisten zum Einsatz; insgesamt sollen über 1,32 Millionen Meter Film belichtet worden sein – im Verhältnis zur Kino-Fassung das 148fache. Auch in der Werbung beschritt man neue Wege und erzeugte schon während

der Produktion einen so noch nie dagewesenen Reklamerummel nach amerikanischem Muster.

**D**och bahnbrechend waren nicht die Zahlen, sondern Machart und Stil. Fritz Lang erfand Bildführungen, die als „befreite Kamera“ in die Filmgeschichte eingingen, er erhob die Kamera vom bloßen Aufnahmemeinstrument zum Erzähler der Geschichte. Hinzu kamen bislang nicht bekannte Trick-Techniken, beispielsweise ein nach Eugen Schufftan benanntes Verfahren, mit dem sich auch Modellbauten so auf Zelluloid bannen ließen, daß der Eindruck entstand, es handle sich dabei um reale Gebäude. „Tempo“, so äußerte sich Fritz Lang zur neuen Art der Kameraführung, „heißt nicht Rasen, Tempo heißt Rafen, Straffen, Steigern, Hochreiben und Zum-Gipfel-führen. Die Dynamik einer Hetzjagd hinter Verbrechern her ist eine andere als die des schweigenden Sich-Anstarrens zweier Menschen, die sich nur mit den Augen messen.“

Freilich mußte ein Film, der massenwirksam sein sollte, auch eine menschlich anrührende Geschichte haben. Hierfür zeichnete Thea von Harbou verantwortlich, mit der Fritz Lang seit 1922 verheiratet war. Die durch eine Reihe von Trivialromanen bekannte Schriftstellerin lieferte ihm die Drehbücher. Die Ehe wurde 1933 geschieden, als Fritz Lang nach einem Gespräch mit Joseph Goebbels, der ihm Avancen machte, die NS-Film-Produktion zu leiten, in die USA emigrierte. Thea von Harbou wurde zu einer in der Folgezeit vielbeschäftigten Drehbuchautorin im nationalsozialistischen Deutschland.

John Fredersen (gespielt von Alfred Abel) ist der Herr über Menschen und Maschinen von Metropolis. Die Stadt der Zukunft, ein Glanzstück menschlichen Erfindergeists, hat eine grauenhafte Schattenseite: In der Oberstadt mit dem Neuen Turm von Babel leben die Söhne der Reichen in unermeßlichem Luxus, wohingegen Heerscharen namenloser,

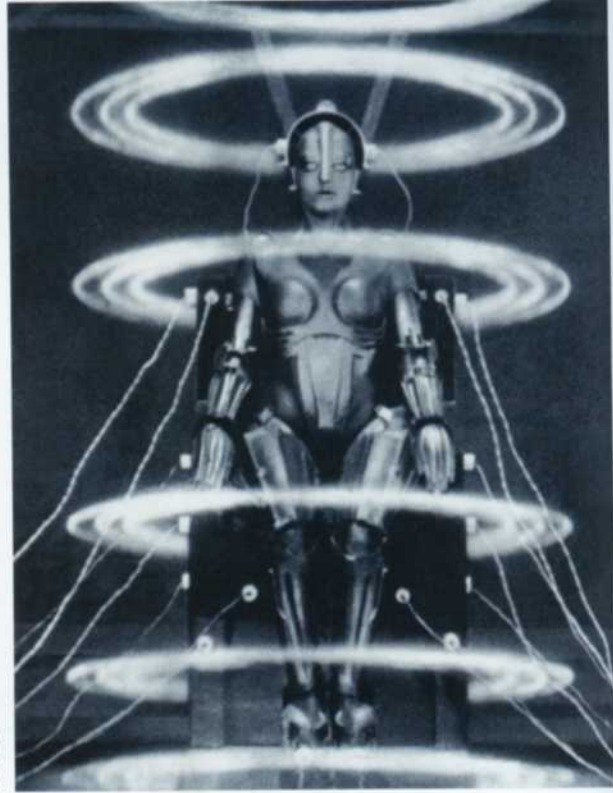


*In seinem Stummfilm entwickelte Fritz Lang eine Bildsprache, welche die Spannungsmomente der technischen Zivilisation grandios interpretierte. Auf der linken Seite ist eine der Massenszenen zu sehen, für die der Film berühmt ist; mit Megaphon gibt der Regisseur Anweisungen.*





©retax (2)



„Metropolis“ glänzte durch technische Innovationen – und sprengte nicht zuletzt dadurch in finanzieller Hinsicht alle Dimensionen. Die gewaltigen Röhren oben geben im Film das Zeichen zum Schichtwechsel; daneben ist die „Maschinen-Maria“ zu sehen, ein von dem Bildhauer Walter Schulze-Rittendorf geschaffener Roboter.

durchnumerierter Arbeiter in der Tiefe schuften, um der Metropole die nötige Energie zu liefern. Fredersens Gegenstück ist Maria (Brigitte Helm), ein Mädchen mit charismatischer Ausstrahlung, das von den Arbeitern der Unterstadt wie eine Heilige verehrt wird. Bei regelmäßigen Geheimversammlungen predigt sie Liebe, Versöhnung und Geduld und warnt vor einem gewalttätigen Aufbruch. Das Hirn (der Herrscher) und die Hände (die Arbeiter) müßten durch das Herz (einen Mittler) zusammengeführt werden. Mitgefühl für die geschundenen Arbeiter und Liebe zu Maria treibt Freder (Gustav Fröhlich), Sohn von John Fredersen, in die Unterstadt. Dort erlebt er deren trostlose Zehn-Stunden-Schichten am eigenen Leib.

Währenddessen sucht Fredersen den Erfinder Rotwang (Rudolf Klein-Rogge) auf, einen skrupellosen Wis-

senschaftler. Dieser hat einen künstlichen Menschen erschaffen, dem er auf Fredersens Anweisung die Gestalt Marias gibt und der die Massen aufwiegeln soll. Unter der Führung dieser „Maschinen-Maria“ zerstört die entfesselte Arbeitermasse die Energiezentrale von Metropolis. Die Folge ist der Zusammenbruch der Schleusensysteme, die Unterstadt wird überflutet, aber auch die Kinder der Arbeiter sind bedroht.

Doch Freder und Maria retten sie in letzter Minute. Die Massenhysterie schlägt um, und der Volkszorn richtet sich gegen die falsche Maria, die, auf dem Scheiterhaufen als Hexe verbrannt, sich zurückverwandelt in das, was sie immer war: einen Maschinenmenschen. Währenddessen hat Rotwang die echte Maria entführt. Auf dem Giebel des gotischen Doms kommt es zum Zweikampf zwischen ihm und Freder, bei dem der wahnsinnig gewordene Erfinder sich zu Tode stürzt. Am Schluß zeigt John Fredersen Einsicht und gibt dem Arbeiterführer die Hand. Das Paar Freder und Maria, Mittler zwischen den sozialen Klassen, stiftet eine neue brüderliche Menschengemeinschaft.

Die sozialromantische Lösung so grundsätzlicher Problematiken der

modernen Lebens-, Arbeits- und Machtverhältnisse stieß bei vielen Zeitgenossen – insbesondere Intellektuellen – auf scharfe Ablehnung: „Die Fritz-Lang-Filme sind Parvenüs: zu Geld gekommene Hintertreppenromane!“ Die Satirezeitschrift „Simplicissimus“ spottete: „Nimm zehn Tonnen Grausen, gieße ein Zehntel Sentimentalität darüber, koche es mit sozialem Empfinden auf und würze es mit Mystik nach Bedarf; verrühre das Ganze mit Mark (sieben Millionen) und du erhältst einen prima Kollossalfilm.“ Der Schriftsteller H. G. Wells meinte gar, der Film verabreiche „in ungewöhnlicher Konzentration nahezu jede überhaupt mögliche Dummheit, Klischee, Platttheit“.

Und dennoch hat „Metropolis“ Geschichte gemacht. Scharfsichtig analysierte ihn Luis Buñuel, der in ihm zwei qualitativ unterschiedliche Filme sah, als einerseits „das wunderbarste Bilderbuch, das je geschaffen wurde“, andererseits den unerträglichsten Schwulst. Entsprechend verteilte er schon 1928 die Zuständigkeiten: „Obwohl wir zugeben müssen, daß Fritz Lang ein Komplize ist, klagen wir hierbei als den mutmaßlichen Autor dieses eklektischen





Versuchs und gewagten Synkretismus seine Frau, die Drehbuchautorin Thea von Harbou, an.“

Fritz Lang akzeptierte dieses Urteil. Jahrzehnte später distanzierte er sich vom Drehbuch, räumte aber seine Mitverantwortung ein: „Die Hauptthese war von Frau von Harbou, aber ich bin wenigstens zu 50 Prozent verantwortlich, weil ich den Film gemacht habe.“ Vor allem Siegfried Krauer, der in „Metropolis“ präfaschistische Tendenzen auf dem Weg zum NS-Monumentalfilm sah, prägte das negative Urteil über den Film für Jahrzehnte: „In seinem unbedingten Willen zur Ornamentalisierung scheut Lang nicht davor zurück, dekorative Muster aus jenen Massen zu bilden, die verzweifelt der Überflutung der Unterstadt zu entfliehen versuchen.“

Dabei haben gerade einmal 1200 Menschen „Metropolis“ in seiner ursprünglichen Gestalt gesehen – bei der Premiere am 10. Januar 1927 im Berliner Ufa-Palast mit der expressionistischen Musik von Gottfried Huppertz. Wenige Wochen später schon zeichnete sich ab, daß der fast zweieinhalb Stunden dauernde Film beim Publikum durchfiel und ein finanzielles Desaster werden würde. Schon im April 1927 zog ihn die Ufa zurück,

aus dem Material schnitt man eiligst neue Fassungen für die USA und Großbritannien. Unter der Vorgabe, „Metropolis“ auf eineinhalb Stunden zu komprimieren, gingen ganze Motivkomplexe (wie die Stadionszene am Anfang), Figuren (so der „Schmale“, den Fredersen mit der Überwachung seines Sohnes beauftragte) oder Nebenplots (wie das Konkurrenzverhältnis



800000 Reichsmark sollte der Kolossalfilm ursprünglich kosten, tatsächlich stieg das Budget am Ende auf 4,2 Millionen an – nicht zuletzt wegen seiner besonderen Effekte. Die Szene oben zeigt Gustav Fröhlich als Freder.

nis zwischen Fredersen und Rotwang) verloren.

Doch selbst in seiner fragmentarischen Gestalt verlor der Film auch für spätere Generationen nichts von seiner Bedeutung und Aussagekraft. So unterlegte ihn Giorgio Moroder in den frühen 1980er Jahren mit Rockmusik verschiedener Interpreten, was ihm seither den Status eines Kultfilms bescherte. Und natürlich beschäftigte „Metropolis“ auch Filmhistoriker wie Enno Patalas, die in mühevoller Detailarbeit versuchten, die Urversion wiederherzustellen, die es inzwischen – fast – wieder gibt.

Von diesem langen Nachleben seines Films ahnte Fritz Lang, der 1976 fast erblindet in Beverly Hills starb, noch nichts, als er tief deprimiert im Juli 1927 schrieb: „Die Erfahrungen der vergangenen zehn Jahre sind wahrlich nicht dazu angetan, einen übermäßigen Optimismus zu züchten. Wir wollen aufwärts und vorwärts, und trotz aller bitteren Erfahrungen hoffen und wünschen wir mit dem zähen Glauben, der ein

unerläßlicher Bestandteil aller Pioniere des Künftigen ist, daß namentlich der deutsche Film ständig an Niveau und künstlerischer Kraft gewinnen möge...“

Was „Metropolis“ – trotz des angesprochenen problematischen Inhalts – aus heutiger Sicht zu einem Meilenstein der Filmgeschichte macht, sind nicht die Innovationen, die seinerzeit filmtechnisch revolutionär waren, sondern es ist deren Einsatz im Dienst einer Bildersprache, welche die Spannungsmomente der technischen Zivilisation offenbar ebenso göltig wie grandios interpretiert.

Dr. Dirk Schindelbeck