

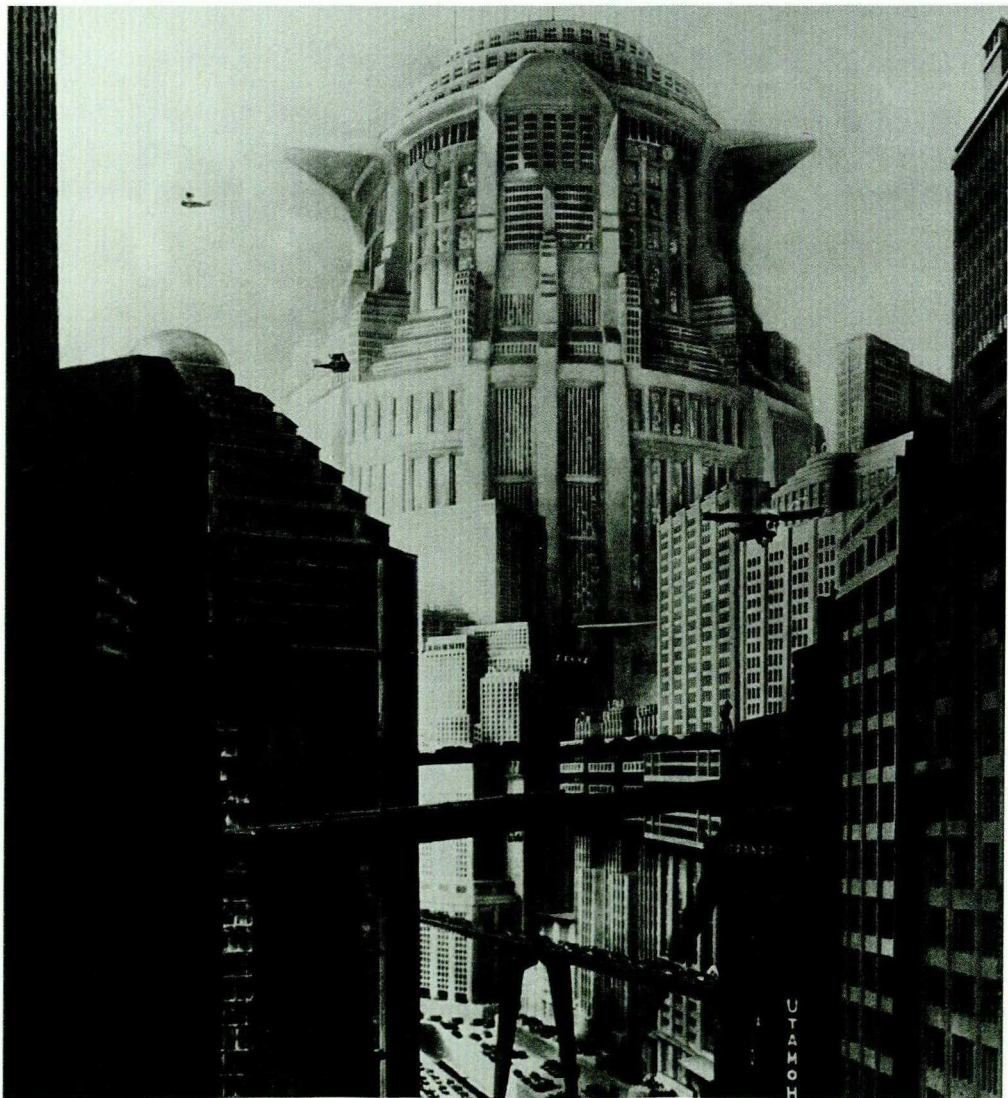
»METROPOLIS« ALS MENETEKEL DER MODERNE

Jürgen Müller/Joern Hetebruegge

Filmtheoretiker haben immer wieder festgestellt, daß in der Bewegung der Kamera Raum und Zeit untrennbar miteinander verbunden seien.¹ »Diese spezifischen Möglichkeiten des Films«, schrieb Erwin Panofsky in seinem Essay »On Movies«, »lassen sich definieren als Dynamisierung des Raumes und entsprechend als Verräumlichung der Zeit.«² Vor dem Hintergrund dieser Erkenntnis wurde es als eine spezifische Leistung des Kinos erachtet, Räume erfahrbar zu machen. Diese besondere Fähigkeit macht den Film zum Medium der Architekturdarstellung par excellence, zeigt uns das Kino doch nicht nur eine Fassade, vielmehr können wir mit der Kamera ein Gebäude auch betreten und aus ihm heraus schauen, schließlich seine Erstreckung und Höhe ermessen. Kein anderes Medium kann so intensiv das Erlebnis architektonischer Räume inszenieren wie das Kino. Dabei mißverstehen wir den Film, wenn wir ihn nur als ein besseres und effizienteres Aufzeichnungsmedium dreidimensionaler Wirklichkeit begreifen. Er bietet neue Möglichkeiten der Dramatisierung, liefert eine Ästhetik der Spannung.³

Wenn im folgenden einige Gedanken über Fritz Langs »Metropolis« aus den Jahren 1926/27 geäußert werden, so geht damit kein wirklich systematisches Interesse einher.⁴ Im Gegenteil soll eine Annäherung versucht werden, der es um Filmarchitektur im Sinne einer Topik geht. Unter Topik verstehen wir ein Set von symbolisch-narrativen Klischees, die sich der Architektur in besonderer Weise bedienen und jedem Zuschauer mehr oder weniger zur Verfügung stehen. Es liegt auf der Hand, daß unsere Bemerkungen dabei zum Teil Bekanntes wiederholen, gehört der Film doch zu den zentralen Ikonen der Moderne, was ihn zu einem ihrer am besten erforschten Objekte macht.⁵ Das gilt auch für den Aspekt der Filmarchitektur. So hat Dietrich Neumann etwa »Metropolis« in den Kontext der Weimarer Architekturdebatten um das Für und Wider der Hochhausarchitektur gestellt und auf eine Reihe von möglichen Vorbildern verwiesen.⁶ Besonders überzeugend ist sein Hinweis auf Oswald Spenglers kulturkritische Studie, der in »Der Untergang des Abendlandes« schon 1923 ein Horrorszenerario zukünftiger Riesenstädte prognostizierte.⁷ Dieser ideologische Kontext erscheint plausibler als der Versuch, »Metropolis« als Experimentierfeld architekturtheoretischer Überlegungen der Weimarer Zeit verstehen zu wollen.⁸ Nahezu alle Gebäude, die im Film eine Rolle spielen, werden auch im Roman »Metropolis«, der 1926 in Berlin erschien, erwähnt. Aber Thea von Harbou beläßt es bei kurzen psychologisierenden Beschreibungen. Die keinesfalls mit bildlichen Darstellungen von Architektur konkurrieren. Im Gegenteil bieten sie Anlaß, diese zu gestalten und zu konkretisieren. Wie bei jeder guten Übersetzung vom Text ins Bild entsteht etwas Neues. Doch daß Architektur im Film eine große Rolle spielt, ist nicht per se der Fall. Im Rahmen des kommerziellen Kinos stellt Architektur zumeist nur die Kulisse dar, die der Erzählung einen Rahmen gibt. Architektur wird nur selten im Sinne eines individuellen Bauwerks wahrgenommen, sondern zumeist als Typus. Dies ist bemerkenswert, denn auch wenn Architektur im Film dauernd sichtbar ist, wird sie nur selten bewußt wahrgenommen. In der Regel wird man sich kaum konkret an sie erinnern können. Wie aber läßt sich dieser Umstand erklären? – Jedes spannende Erzählen bedarf

der Ökonomie. Ein Film vermag uns nur dann zu absorbieren, wenn der Zuschauer wichtige und handlungsrelevante von unwichtigen Informationen unterscheiden kann. Für bestimmte Details sind wir unempfänglich, weil wir schon genug damit zu tun haben, zu fragen, wie es weitergeht. Ein solches ökonomisches Erzählen bedarf topischer Darstellungsmuster. Der Zuschauer muß über den symbolisch-narrativen Gehalt einer bestimmten Architektur soweit informiert sein, daß er bestimmte Erwartungen hat, die dann bestätigt oder enttäuscht werden können. Auch Fritz Langs »Metropolis«, der aufgrund seiner visionären Bilder einer Zukunftsstadt (Abb. 111) zu den faszinierendsten Architekturfilmen zählt, spielt auf geschickte Weise mit Architekturklichees. Vor allem natürlich mit dem der Skyline, die in dem Film so beeindruckend in Szene gesetzt ist, daß sich mit



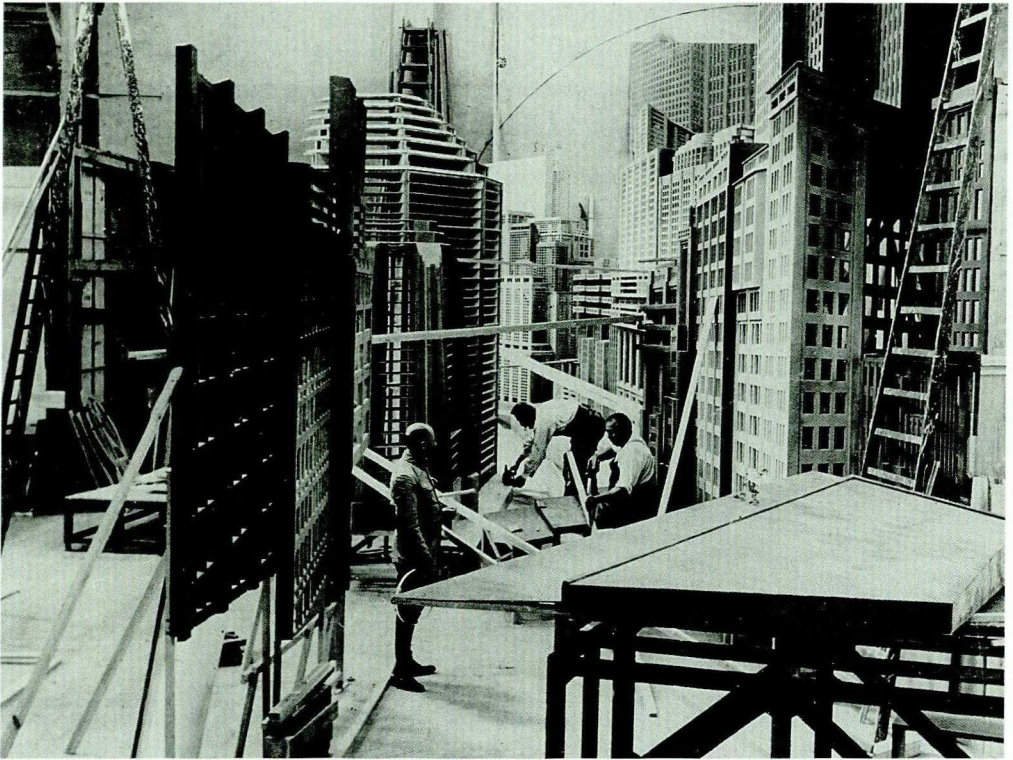
111 Skyline von Metropolis

den gewaltigen Hochhäusern ganz von selbst die Frage nach der Zukunft und ihrer optimalen Gestaltung verbindet. Die Skyline von Metropolis bietet ein überwältigendes Kinoerlebnis, das die Ambition des Films eindringlich verdeutlicht: Hollywood im Wettstreit um spektakuläre Schauwerte nicht nur Paroli zu bieten, sondern sogar zu übertreffen. Diese Botschaft hat die Zuschauer erreicht. So schrieb Luis Buñuel 1927 in einer Rezension, Fritz Lang habe gezeigt, daß der Film die kühnsten Träume der Architekten zu verwirklichen vermag.⁹

Mehrfach zeigt »Metropolis« die imposante Stadtansicht mit dem mächtigen »Fredersen-Turm«, der triumphal über ein von tiefen Straßenschluchten durchzogenes Gebirge aus Hochhauskomplexen hinausragt. Menschen sind in dieser gewaltigen Stadtlandschaft nur schwer auszumachen. Statt dessen herrscht ein scheinbar nie abbreißender, unendlicher Verkehrsstrom aus Autos, Bussen und Zügen, die sich in gleichmäßiger Geschwindigkeit auf den verschiedensten Ebenen bewegen, über vielspurige, untertunnelte Boulevards, über Hochstraßen und schlanke freitragende Brücken, die die Gebäude in schwindelerregender Höhe miteinander verbinden. Sogar der Luftraum wird durch Flugmaschinen bevölkert, als würden diese auf den Dächern oder in den Nischen und Vorsprüngen der steil abfallenden Hochhausfassaden nisten. Wie ein perfekter technologischer Organismus wirkt diese vertikale Zukunftsstadt – zugleich wie das Monument einer menschlichen Schöpferkraft, der keinerlei Grenze auferlegt zu sein scheint.

Natürlich weist der staunenswerte Anblick, den die Skyline bietet, zunächst einmal auf die Könnerschaft der Filmemacher selbst. Ebenso virtuos wie selbstbewußt wird hier die illusionistische Kraft vor Augen geführt, die dem Kino innewohnt. Weniger allerdings durch die spezifischen Eigenschaften der Aufnahmeapparatur als vielmehr durch außergewöhnliche Leistungen der Studioteknik im Bereich von Set Design und Spezialeffekten. Wenn Fritz Lang später in Interviews auf »Metropolis« zu sprechen kam, wurde er nicht müde, die Qualität der Filmarchitekten hervorzuheben: Otto Hunte, Erich Kettelhut und Karl Vollbrecht zeichneten für die Bauten verantwortlich. Ebenso spektakulär wie die Entwürfe gewaltiger Filmarchitektur waren die Trickaufnahmen Eugen Schüfftans, der das berühmte nach ihm benannte Verfahren anwandte, um Spielszenen auf realistisch anmutende Weise mit der Modellarchitektur zu kombinieren¹⁰ (Abb. 112). Die Entwicklung der Tricktechnik macht es für uns heute schwierig, den Quantensprung zu ermessen, den »Metropolis« damals bedeutete. Doch war es von Anfang an weniger die Geschichte als vielmehr die Bildlichkeit des Films, die Zuschauer und Filmkritiker begeisterte.

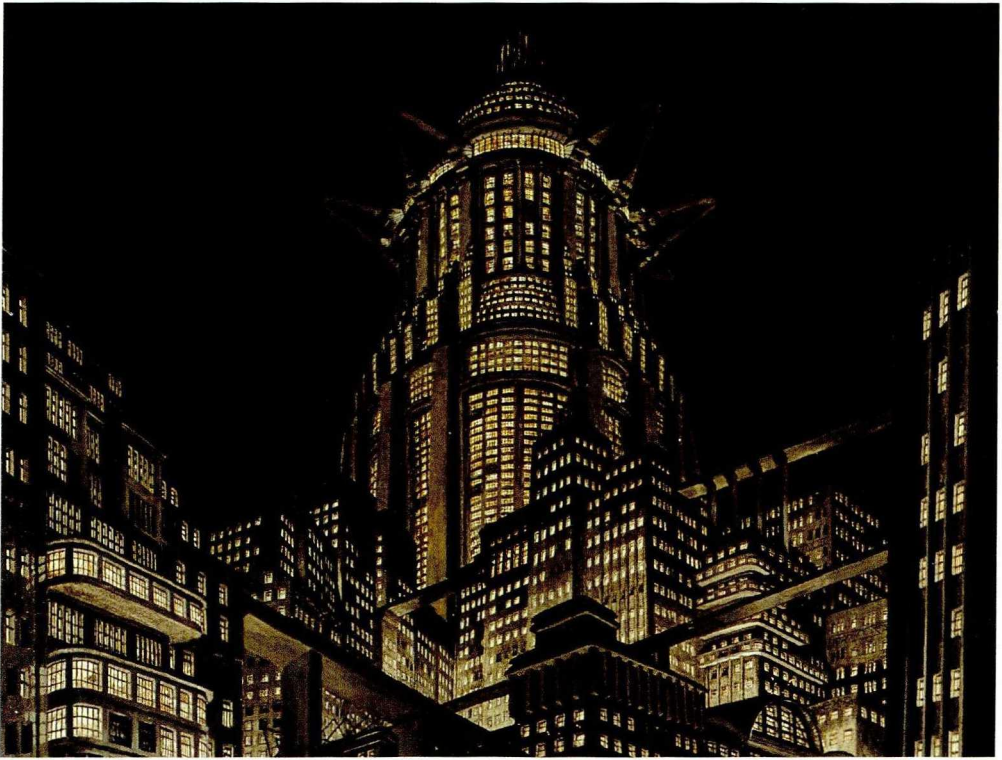
Langs Inszenierung ermöglicht uns, die Zukunftsstadt von einem privilegierten Platz aus zu betrachten: Wie durch das Panoramafenster eines Hochhauses breitet sich Metropolis vor uns aus. Überhaupt ist der Kamerastil durch eine Distanziertheit gekennzeichnet, die insbesondere für Langs deutsche Filme charakteristisch ist. Eher selten wird der Zuschauer optisch in die unmittelbare Nähe des Geschehens gerückt oder gar in die Position der Protagonisten versetzt. Diese Momente bleiben vor allem den Action- und Traumsequenzen vorbehalten. Auch gibt es nur wenige Kamerabewegungen, was insofern durchaus bemerkenswert erscheint, da außer Günther Rittau auch Karl Freund mit der Bildgestaltung betraut war, der seit »Der letzte Mann« (1924) neben Regisseur Friedrich Wilhelm Murnau als Vater der »entfesselten Kamera« galt. Offensichtlich maß Lang der bruchlosen



112 Arbeiten am Metropolis-Modell im Filmstudio

Identifikation des Publikums mit dem Helden – nach Vorbild des amerikanischen Spannungsfilm – zumindest keine besonders große Bedeutung bei. So bemerkt Thomas Elsaesser etwa, daß sich die von Lang angewandte Montage-Technik vom »continuity editing« Hollywoodscher Prägung – vereinfachend auch »unsichtbarer Schnitt« genannt – auffällig unterscheidet.¹¹ Auch finden sich immer wieder effektvolle, dynamische Montagen, die den Rhythmus der modernen Großstadt expressiv vermitteln und zugleich den illusionistischen Fluß der Erzählung – mitunter fast schockartig – durchbrechen. Nimmt man das oft kritisierte, weil allzu exaltiert wirkende Spiel vor allem des Hauptdarstellers Gustav Fröhlich, das sich ebenfalls deutlich vom naturalistischeren amerikanischen Darstellungsstil abhebt, hinzu, so liegt die Annahme durchaus nahe, daß »Metropolis« die Eigenständigkeit des deutschen Kinos geradezu programmatisch zum Ausdruck bringen sollte. Erkennt man in Langs Film folglich gewissermaßen eine Gegenposition zum Modell der Traumfabrik Hollywood als der Quintessenz der amerikanischen Populärkultur, so ist dies auch für die Betrachtung der Filmarchitektur aufschlußreich.

Nun ist die Form vor allem in Langs Stummfilmen stets präsent. Berühmt sind die Vorlieben des Regisseurs für ornamentale Anordnungen, für Symmetrien und sonstige Stilisierungen. Nicht zuletzt diese Strenge der Bildkompositionen hat Lang den Ruf eines »Ingenieurs« oder auch eines »Architekten« des Kinos eingebracht. Für »Metropolis« erscheint dies besonders zutreffend, ist doch die Inszenierung nicht zuletzt darauf ausgerichtet, den Eindruck der Vertikalität der Stadt zu beto-



113 Erich Kettelhut, Der Turm zu Babel, 1925/26

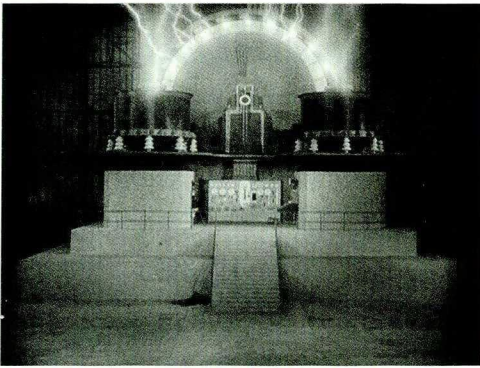
nen. Mehr noch: Immer wieder rücken Totalen und Panoramen die Filmarchitektur in tableauartiger Weise als Ganzes in den Blickpunkt – und machen diese damit zum eigentlichen Ereignis des Films.¹² Die Architektur wird in »Metropolis« so zum Erlebnis des Erhabenen. In ihren ungeheuren Ausmaßen ist der Unterschied von Kultur und Natur augenscheinlich aufgehoben. Besonders die nächtlichen Ansichten der gewaltigen Stadt offenbaren die technische Identität des Erhabenen (Abb. 113). Die von Erich Kettelhut gemalte Darstellung des Babel-Turms bei Nacht ist in dieser Hinsicht eine der schönsten Einstellungen des Films: Durch einen Riegel von Diagonalen wird der Blick des Betrachters im unteren Bereich nach links und rechts geführt, wodurch das Ragen des Gebäudes desto stärker inszeniert wird. Die Technik verwandelt die Dunkelheit in ein imposantes Lichtermeer, das den Babel-Turm wie eine Preziose erscheinen lässt.

Wenn wir von einer Inszenierung von Architektur sprechen, die an Tableaus erinnert, so lohnt sich, dies zu präzisieren: Kunsthistorisch betrachtet steht »Metropolis« im Spannungsfeld von Vedutendarstellung und Architekturcapriccio.¹³ Die Gattung der Vedute reicht bis ins Spätmittelalter zurück. In ihr ging es zunächst um die Darstellung von repräsentativen Stadtansichten. Seit dem 18. Jahrhundert rückten dagegen stärker einzelne Gebäude oder prominente Ansichten ins Zentrum des Interesses. Trotz ihres ursprünglich dokumentarischen Charakters wurden diese Darstellungen nun deutlicher von ästhetischen Erwägungen bestimmt, die es möglich machten, fiktive Bauwerke und Ansichten zu ergänzen.¹⁴ Im Capriccio schließlich konnten reine Architekturphantasien zum Aus-

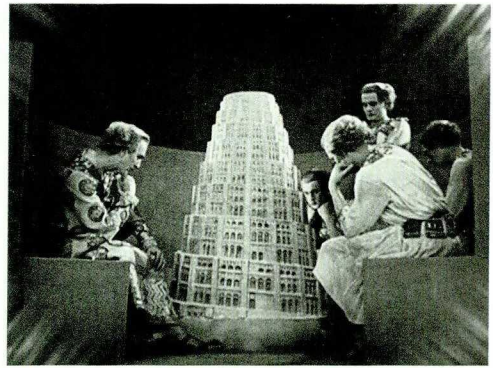
druck kommen. Noch die Skyline New Yorks steht in einer solchen Tradition, auch wenn sie so prominent ist, daß wir sie längst außerhalb des Gattungszusammenhangs wahrnehmen.

Es liegt auf der Hand, daß die Himmelslinien der Städte schon immer die herrschenden Macht- und Kräfteverhältnisse widergespiegelt beziehungsweise symbolisiert haben. Der Führungsanspruch der Kirche äußerte sich in den gewaltigen Türmen der Kathedralen, die die Skyline vieler europäischer Städte bis heute dominieren. Die vom Handel und der Finanzwelt beherrschte amerikanische Großstadt ersetzte die religiösen Machtsymbole durch Wolkenkratzer. Tatsächlich war das 1908 eingeweihte New Yorker Singer Building das erste als Büro oder zu Wohnzwecken genutzte Gebäude, das die Höhe der gotischen Kathedralen übertraf. Architekten und Bauherren, aber auch die Allgemeinheit waren sich darüber im klaren, in welcher Traditionslinie die Hochhäuser stehen: Das 1913 in New York fertiggestellte Woolworth Building, bis zum Bau des Trump Buildings in den Jahren 1929/30 der weltweit höchste Wolkenkratzer, griff nicht nur Elemente der neogotischen Architektur auf, sondern wurde vom Volksmund auch umgehend »Kathedrale des Kommerz« getauft. Daß die sich im Stadtbild der US-Metropolen vollzogene Ablösung spiritueller Macht durch ökonomisches Kapital in der architektonischen Konzeption zu »Metropolis« eine zentrale Rolle spielt, zeigen die von Dietrich Neumann nebeneinander gestellten Entwurfszeichnungen Erich Kettelhuts deutlich: Läßt sich im ersten Entwurf noch ein von Hochhäusern umringter gotischer Dom an zentraler Stelle erkennen, so besetzt diesen Platz in der definitiven Fassung der Fredersen-Tower – als eine Art »Super-Dom« des Technologie-Zeitalters.¹⁵

Es ist mehrfach festgestellt worden, daß Fritz Lang selbst es war, der die New Yorker Skyline im Zusammenhang von »Metropolis« als emblematisches Bild benannt hat. Während einer gemeinsamen Reise mit Erich Pommer in die USA habe dieses Bild, das jedem Amerikareisenden früherer Zeiten bekannt war, seinen neuen Film inspiriert. Die Skyline von Manhattan hat dabei eine doppelte Bedeutung. Einerseits verkündet sie dem Reisenden: Du hast die gefährliche Überfahrt überstanden und bist nun in Sicherheit. Andererseits ist sie ein Bild der Hoffnung, das dem Ankommenden ein Bild von Amerika als das Land der unbegrenzten Möglichkeiten vermittelt. Wenn also Lang auf das jedem bekannte Sinnbild der Skyline verweist, lenkt er die Aufmerksamkeit des Zuschauers in eine bestimmte Richtung. Er benennt nicht weniger als eines der berühmtesten Bilder technischen Fortschritts: Alles ist machbar, nichts erscheint unmöglich. So drängt sich die Assoziation auf, in der bekronten Spitze des Fredersen-Towers würde der typische, machtvoll repräsentative Art-Déco-Stil der New Yorker Hochhäuser mit dem Monument verschmelzen, das als die amerikanische Ikone schlechthin gilt: der Statue of Liberty. Wenn der Fredersen-Tower als Sinnbild für das Zukunftsversprechen der amerikanischen Moderne steht, so begegnet Langs Film diesem Versprechen indes zutiefst skeptisch, wenn nicht gar ablehnend. Das läßt sich schon am zentralen Gebäude von Metropolis selbst ablesen: Im Vergleich zu den miteinander konkurrierenden, schlanken und sich nach oben hin steil zuspitzenden New Yorker Wolkenkratzern der damaligen Zeit scheint der alles überragende Film-Turm mit seinem massigen Baukörper, der stumpfen Spitze und der weit auszackenden Krone einen geradezu totalitären Machtanspruch zu symbolisieren. Trägt man der Tatsache Rechnung, daß die Handlung immer wieder unterbrochen wird, um dem



114 Die »Herzmaschine«



115 Der Architekt des »Babel-Turms«

Zuschauer beeindruckende architektonische Settings vorzuführen, so darf man bei »Metropolis« – um den oben genannten Gedanken aufzugreifen – vielleicht sogar von einem Vedutenfilm sprechen. Der Film bedient sich nicht nur der Schauwerte, sondern vor allem der symbolischen Tradition seiner Architekturen. In dieser Hinsicht werden der Fredersen-Tower – oder neue »Babel-Turm« – und die gotische Kathedrale zu Gegenspielern. Dem profanen Hochhaus steht das Gotteshaus gegenüber. Die sinnentleerte Welt der Gegenwart findet im spirituellen Zentrum der Vergangenheit ihre Opposition. Während der Fredersen-Tower ein ums andere Mal präsentiert wird, bedarf die Kathedrale keiner weiteren Charakterisierung, ist sie doch seit Goethes Aufsatz »Von deutscher Baukunst« das berühmteste Beispiel nationaler Identität. Die Kathedrale verkörpert gleichermaßen die materielle Überlieferung wie auch die spirituelle Identität deutscher Kultur. Wenn also beim Showdown der ebenso geniale wie skrupellose Erfinder Rotwang und Freder, der jugendliche Held, auf dem Dach der Kathedrale miteinander ringen, so ist damit nicht nur ein besonders pittoresker Schauplatz für den Kampf gefunden. Es geht zugleich im übertragenen Sinne um die »Luftlosigkeit« über der Stadt – um nichts weniger als die Zukunft deutscher Kultur, die gleichermaßen von den »gottlosen« Erneuerern wie auch den »spirituellen« Versöhnern beansprucht wird.¹⁶

Doch Fritz Lang und sein Architektenteam haben sich für ihre Metropolis-Phantasien nicht nur durch die New Yorker Skyline, sondern auch durch die Bildtradition inspirieren lassen. Denn bei einigen Architekturdarstellungen fühlt man sich an Piranesis »Carceri«, bei anderen an spektakuläre Entwürfe französischer Revolutionsarchitektur erinnert. Dem ehemaligen Architekturstudenten und Sohn eines Architekten Lang werden solche Traditionslinien nicht unbekannt gewesen sein.¹⁷ Wie die labyrinthischen Architekturen eines Piranesi liefert auch der Hochhauswald der Megapolis, der immer wieder aus gleicher Perspektive gezeigt wird, zwar eine grandiose Perspektive, aber keine Orientierung. Menschen sind hier nicht zu erkennen, die Fahrer und Passagiere der Fahrzeuge spielen scheinbar keine Rolle mehr. Der reibungslose technische Ablauf des urbanen Lebens scheint seine Erfüllung in sich zu haben. Ohne daß dies eigens ausgesprochen wäre, muß diese Stadt Ausmaße erreicht haben, die einen Fußmarsch sinnlos erscheinen lassen.

Wenn auf Piranesis »Carceri« verwiesen wurde, so ist damit keine wörtliche Übernahme der dort dargestellten Architekturmotive gemeint, vielmehr eine strukturelle Verwandtschaft – ein Inszenie-

rungsstil. Piranesi ist der formale Schlüssel, die moderne Architektur zu verrätseln: Die Hochhäuser als Symbole des Fortschritts und der Rationalität offenbaren ihre labyrinthische Qualität. Schon die zweite Einstellung ist in dieser Hinsicht aufschlußreich. Die von Erich Kettelhut entworfene Zeichnung zeigt die Morgendämmerung in Metropolis und erinnert dabei an ein Gebirge. Drohend schwarz hebt es sich als dunkles Dreieck von den helleren Gebäuden des Hintergrunds ab. Die an den Gipfel eines Berges gemahnende Spitze des Gebäudes bricht durch den Frühnebel. Die dahinter befindlichen Hochhäuser füllen die Bildfläche nahezu komplett aus. Kultur soll hier als Natur erscheinen. Doch bei genauerem Hinsehen offenbart sich ein Darstellungstrick, denn eigentlich müßten die weiter hinten liegenden Gebäude kleiner erscheinen. Kettelhut widerspricht bewußt diesem Darstellungsgesetz, um den Eindruck noch gewaltiger erscheinen zu lassen. Diese Ästhetik des Erhabenen findet insofern eine Fortsetzung, als die »Herz-Maschine« im Inneren von Metropolis an das Newton-Kenotaph von Etienne-Louis Boulée gemahnt¹⁸ (Abb. 114).

Daß der Architektur in »Metropolis« die Rolle eines zentralen Bedeutungsträgers zukommt, ist augenscheinlich, gibt sich der Film doch nur zu deutlich als Parabel über Gefahren der Moderne zu erkennen. »Metropolis« erzählt, wie in unbestimmter Zukunft Menschen unterdrückt werden, weil sie für eine exklusive Oberschicht Energie und Waren produzieren müssen: In einer labyrinthischen Unterwelt schuftet ein gewaltiges Heer von Arbeitern an Maschinen, die ihnen einen gnadenlosen zehnstündigen Schichtdienst aufzwingen. Lang zeigt die Menschen mit gebeugten Häuption, in Einheitskluft und soldatisch strenge Formationen gepreßt – als eine Masse, die jeglicher Individualität beraubt, ja zu Maschinenfutter degradiert ist.¹⁹ Die Ausbeutung dieser rechtlosen Heloten, die auch unter Tage in gesichtslosen Wohnblöcken leben, bildet die Grundlage der gewaltigen Stadt Metropolis, in der das Leben mühelos, wie reines Vergnügen erscheint.

Der Herr von Metropolis ist Joh Fredersen. Dessen Sohn Freder entdeckt den Skandal ungerechter Weltordnung, als er von einer jungen Frau mit einer großen Schar von Kindern in seinem Müßiggang unterbrochen wird. Neugierig folgt er ihr in die unterirdische Maschinenwelt der Arbeiter, wohin sie von den Wächtern der Oberstadt vertrieben wurde. Zum ersten Mal sieht Freder dort die unmenschlichen Arbeitsbedingungen, die sein sorgenloses Leben ermöglichen. Er wird Zeuge eines Unfalls, der ihm die wahre Natur des Molochs Maschine offenbart, der die Menschen zu verschlingen droht. Diese Erkenntnis führt Freder dazu, sich gegen seinen Vater zu wenden und sich der jungen Frau mit Namen Maria und den entrechteten Arbeitern anzuschließen. Wie Johannes der Täufer die Ankunft Christi, so verkündet Maria die Ankunft eines Erlösers, der die getrennten Welten in Metropolis vereinen soll. Um Maria und ihrer urchristlichen Gemeinde zu schaden, bittet Fredersen den Erfinder Rotwang, seinem künstlichen Maschinenmenschen das Antlitz Marias zu geben und damit das Arbeiterheer untereinander zu entzweien. Aufgestachelt von der falschen Maria zerstören die Arbeiter die Maschinen, bis eine von Fredersen herbeigeführte Flutkatastrophe ihre Kinder bedroht. Doch der von Freder befreiten wahren Maria gelingt es, die Kinder zu retten und den Aufstand zu beenden. Am Ende versöhnt sich Joh Fredersen auf Bitten Marias und seines Sohnes mit den Arbeitern, um eine gerechtere Gesellschaft zu gründen, in der »Hand und Kopf durch das Herz« verbunden werden, wie uns ein Zwischentitel belehrt.

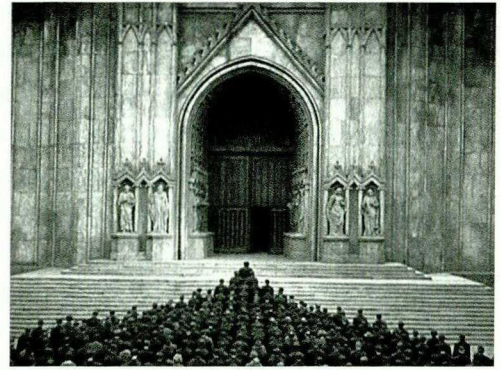
Von Anbeginn sticht der Gleichnischarakter des Films ins Auge. Um seine Botschaft zu formulieren, nutzt Fritz Lang in einigen signifikanten Szenen Zitate aus der bildenden Kunst. Dies geschieht einerseits mit dem Anspruch, den Kunstcharakter seines Films herauszustellen. Zum anderen will Lang mit bewegten Bildern an hergebrachte ikonographische Traditionen anknüpfen. Eines dieser »Hochkunstzitate«, die natürlich immer auch die Überlegenheit der deutschen Kultur gegenüber dem Hollywoodfilm demonstrieren sollen, findet sich in jener Szene, in der Maria die Kinder der Arbeiter in einen Garten führt, der zur Welt der herrschenden Klasse gehört. Dort sehen wir zunächst eine junge Frau in mondäner Kleidung, offenbar eine Angehörige der »jeunesse dorée« von Metropolis, an einem Springbrunnen stehen. Ein junger Mann – Freder – springt hinzu und jagt sie in einem ebenso neckischen wie erotischen Spiel um das Bassin. Der Brunnen erinnert an den zentralen Brunnen der Mitteltafel aus Hieronymus Boschs »Garten der Lüste«. Und die vom Wasserstrahl halb verdeckte Brunnenfigur stellt eine Sirene dar – ein geläufiger Verweis und ebenfalls in Boschs Tafel anwesendes Element auf die Verführung der Welt. Mit dieser Sequenz entwirft Lang ein Bild von Dekadenz und Müßiggang, gepaart mit paradisischer Unschuld.

Prominenter noch als der »Garten der Lüste« von Bosch ist ein Zitat des Rotterdamer »Turmbau zu Babel« von Pieter Bruegel, des ersten Hochhauses der Weltgeschichte, wie wir nun erkennen müssen.²⁰ Als Maria die biblische Geschichte erzählt, zeigen die Filmbilder einen Architekten, der auf ein Modell des Turms blickt. So wie auf Bruegels Bild besteht der Turm aus einer sich spiralförmig nach oben verjüngenden Rampe. Mit dem Turmbau wird ein Sinnbild der Hybris zitiert, das der Zuschauer ganz offensichtlich auf Metropolis übertragen soll.²¹ Hier wie dort findet der Verstand des Menschen keine moralische Zügelung und wird von seelenlosem Fortschrittsdenken beherrscht. So gesehen ist die Turmbauepisode eine Allegorie des Fortschritts und seines Scheiterns in einem: In dem Moment, als die Erbauer ihre ursprüngliche Absicht des Gotteslobes in ihrem Werk aus dem Blick verloren haben, wird das Projekt zum Selbstzweck. Dies sei ausdrücklich betont, denn Marias Deutung sieht das Projekt des Turmbaus selbst nicht als unmoralisch an, soll dieser doch zur Ehre der Menschen und ihres Schöpfers erbaut werden. Doch fehle die notwendige Vermittlung zwischen demjenigen, der das Projekt erdacht und ins Leben gerufen habe, dem Kopf also und den ausführenden Organen, den Arbeitern. Diesen erscheint die Arbeit am Turmbau als sinnlose Unterdrückung, weshalb das Projekt scheitern muß.

Seine politische Suggestion verdankt »Metropolis« der Leitmetaphorik von oben und unten. Im Laufe des Films werden wir darüber belehrt, daß der grandiose Blick, den wir immer wieder geboten bekommen, insofern nicht unschuldig ist, als die Wahrnehmung einer Stadt mit Macht zu tun hat. Der Blick von oben hinab ist den Herrschenden vorbehalten. Oben leben die Mächtigen, unten die Unterdrückten. Es gibt eine unterirdische und eine oberirdische Welt, eine Welt des Fortschritts und der Zukunft oben und eine Welt des Gleichschritts und der immerwährenden Wiederholung unten. Während die Menschen oben ihre Sinnlichkeit ausleben, um sich bei Sport und freier Bewegung ihrer Körperlichkeit zu erfreuen, müssen die Arbeiter unter der Erde ihre Körperbewegungen den Maschinen anpassen, die sie bedienen. Aus räumlicher Orientierung wird politisches Vokabular. Wenn Maria in ihrer Predigt berichtet, daß sich beim Turmbau zu Babel die Schöpfer



116 Blick aus dem Büro Joh Fredersens auf die Stadt



117 Die Arbeiter von Metropolis ziehen in die Kathedrale ein

von den Arbeitern entfremdet haben, um sie schließlich als Sklaven zu mißbrauchen, wird die Höhe zur anschaulichen Metapher politischer Entfremdung: Je höher hinauf, so die einfache Moral, desto stärker sind Ober- und Unterwelt getrennt.²²

Im Film weist die Pose des grübelnden Architekten des Babel-Turms (Abb. 115) eine deutliche Ähnlichkeit mit Auguste Rodins berühmter Skulptur »Der Denker« auf – einer multiplen Metapher für den Homo faber, aber auch für den ordnenden und visionären Staatsmann, der die Gesellschaft auf ein gemeinsames Ziel hin ausrichten muß. So wird deutlich, daß der Turmbau zu Babel auch und zunächst ein Bild für die menschliche Kreativität darstellt. Er zeigt uns, zu welch grandiosen Leistungen der Mensch fähig ist. In Langs Version der Babelszählung ist das Problem des erfindend-visionären Menschen aber nicht von seiner Bestimmung als politischem Wesen zu trennen. Der Turmbau ist ein verzwicktes Gebäude, dessen Errichtung Gemeinschaft gestaltet, denn um zu bauen, muß sich eine Gruppe organisieren. Der Babel-Turm wird zur Staatsmetapher.

Mit der Visualisierung des biblischen Gleichnisses wird augenfällig, wie sehr sich in »Metropolis« die Ästhetik von Monumental- und Science-Fiction-Film einander annähern. Schon wenn der Film mit Bildern unterdrückter Arbeiter beginnt, erinnert die Darstellung an den Fronddienst der Israeliten in Ägypten. Gemeinsam haben beide Genres, daß sie Architektur zur Hauptdarstellerin machen: Ausstattung und Kulissen transportieren die wesentliche Botschaft. So stellt in »Metropolis« der vom Menschen gestaltete Raum, vor allem die Bewegung im Raum, ein Politikum dar. Während den Menschen oben Fortbewegung in Sportpalästen und Gärten wie auch durch jedes denkbare Verkehrsmittel möglich ist, ist den Arbeitern nur der Weg von ihren Quartieren zur Maschinenhalle zugestanden, wo die Maschinen jede ihrer Bewegungen vorgeben und erzwingen.

»Metropolis« imitiert aber auch das mythisch-archaische Erzählprinzip der Monumentalfilme. In seiner biblisch gewandeten Kapitalismuskritik mag uns die Geschichte künstlich erscheinen, entscheidend am Plot ist jedoch, daß die Ungerechtigkeit von den oben lebenden Menschen nicht erkannt werden kann. Die Müßiggänger merken nicht, daß ihr sorgenloses Dasein der Arbeit anderer geschuldet ist. So wird der Zuschauer ein wenig moralinsauer mit den Menschen der Oberwelt identifiziert und die politische Aktualität des Films behauptet. Um dem Zuschauer seine sehr einfachen politischen Schlussfolgerungen nahezubringen, ohne sie jedoch explizit zu machen, nutzt

»Metropolis« die Rhetorik der Insinuation – wobei der Architektur abermals eine Schlüsselrolle zufällt. Wenn uns die Geschichte vom Turmbau zu Babel erzählt wird, haben wir schon eine ganze Weile zuvor einen Zwischentitel gelesen, der uns mitteilt, daß Freder zu seinem Vater in den neuen »Babel-Turm« gebracht werden möchte. Die Gleichsetzung, Hochhausarchitektur ist amerikanische Hybris, muß vom Zuschauer selbst gezogen werden.

Daß sich der Herrscher über Metropolis eine gottähnliche Position anmaßt, zeigt der Film schon anfangs, als Freder seinen Vater hoch oben im Hochhaus-Turm, in der Zentrale der Macht, aufsucht, um ihm von den katastrophalen Zuständen in der unterirdischen Maschinenstadt zu berichten. Fredersén geht in seinem Büro auf und ab und diktiert den Sekretären seine Gedanken, bis er schließlich hinter einem eindrucksvollen ovalen Schreibtisch mit großem Schalterpult steht, der auf ein Panoramafenster hin ausgerichtet ist, das von dunklen Vorhängen gerahmt wird. Drei Stufen führen zum Fenster empor und der Zuschauer erhält einen anschaulichen Eindruck davon, wie gewaltig die Macht des Herrn von Metropolis ist (Abb. 116). Ihm ist die Welt zum Bild geworden, das er seinen Wünschen entsprechend gestaltet. Im Hintergrund sehen wir das Panorama einer gewaltigen Stadt, in deren Zentrum ein riesiges Stadion steht. Der Zuschauer kennt es bereits von innen, da Freder hier mit seinen Freunden zu trainieren pflegt.

Anders als man glauben könnte, bietet das Panorama jedoch keine amerikanische Stadtsilhouette mit unzähligen Hochhäusern, sondern eine Ansicht, die – mit dem Stadion im Zentrum – an das antike Rom gemahnt. Lang bedient sich eines etablierten Architekturtopos insofern, als sich hier der hybride Wunsch der Weltherrschaft äußert, der sogleich in die passende Tradition gestellt wird. Dieser geistesgeschichtliche Bezug, so momenthaft er auch nur aufblitzt, eröffnet einen Blick auf Metropolis als einer paganen Zivilisation, als einem Imperium, das dem Untergang geweiht ist. Eine zusätzliche Pointe besteht darin, daß die quadratische Rasterung des Panoramafensters an Planquadrate erinnert, die gleichsam ein Metasymbol der Berechenbarkeit darstellt. Frederséns Blick auf die Welt wird uns als rationalistisch verrastert präsentiert, wobei Rationalität hier zum Synonym von Beherrschbarkeit degradiert wird.

Man könnte auch sagen: Frederséns Büroblick auf die Stadt ähnele dem eines Architekten auf ein riesiges, Realität gewordenes Architekturmodell. Wie weit sich der Schöpfer dieser Realität bei der technokratischen Umsetzung seines Plans über seine Mitmenschen erhoben hat, wird durch die Höhe seines Ausblicks sichtbar. Frederséns Warte enthebt ihn der Regel, wonach die menschliche Wahrnehmung von Architektur durch den Leib mitbestimmt wird: Wir nähern uns einem Gebäude an, und diese Annäherung findet in der Horizontalen statt. Wahrnehmen heißt, räumliche Koordinaten auf den eigenen Körper zu beziehen. Wir sehen keinesfalls bloß eine architektonische Form, sondern erfahren gleichzeitig, wie wir auf Möglichkeiten eines Gebäudes reagieren können, um uns angemessen zu verhalten. Ganz anders in Frederséns Metropolis, hier sehen wir eine vertikale Stadt. Alles ragt steil in die Höhe. Alles scheint nur noch für die technische Fortbewegung eingerichtet zu sein. Umso beklemmender die Situation derjenigen, die diesem Fortschritt ausgesetzt sind, aber nicht an dessen Vorzügen teilhaben dürfen: Wir brauchen gar keine Argumente der Arbeiter zu hören, weil uns die Enge ihrer Lebensbedingungen nachdrücklich vor Augen geführt wird. Raum

und Tageslicht werden zum Privileg der herrschenden Klasse stilisiert. So bezieht »Metropolis« seine Überzeugungskraft aus der konsequenten Inszenierung räumlichen Erlebens.

Auch Fredersens Gegenspieler Rotwang läßt sich über Architektur charakterisieren. Sein Haus wird sinnfällig in den Film eingeführt. Wie uns ein Zwischentitel offenbart, ist es das Gebäude, das »die Jahrhunderte überdauert hat«. Schon oft wurde in der Sekundärliteratur die jüdische Identität der Rotwang-Figur erkannt, wird dieser doch gleichermaßen über seinen Namen wie auch den Wunsch charakterisiert, einen künstlichen Menschen zu erschaffen.²³ So wurde Rotwang mit gutem Grund in die Tradition des Rabbi Löw und dessen Golem gestellt. Deshalb erscheint es nur folgerichtig, im geduckten mittelalterlichen Gebäude ein Relikt aus dem Ghetto erkennen zu wollen. Dabei fällt dessen Fensterlosigkeit ins Auge. Lediglich im Dach – also uneinsichtig für die Nachbarn – sind Fenster eingesetzt. Seine Fensterlosigkeit ist Zeichen seiner gewollten Isolation. Das Haus wird dergestalt zum Symbol einer verweigerten Assimilation. Es gehört einem Einzelgänger. Darüber hinaus ist es durch unterirdische Gänge mit den Katakomben und Wohnbezirken der »Unterstadt« verbunden. Wenn Freder notgedrungen das Haus betritt, öffnen sich Türen, um ihn immer weiter in das Innere des Hauses hineinzulocken. Zunächst durchschreiten wir vornehme Bibliotheksräume, die mit moderner Kunst geschmückt sind und werden dann immer tiefer in Zimmer geführt, die karg und leer sind und in denen der Putz von der Wand bröckelt. Dieser Gang durch Rotwangs Wohnhaus entlarvt seinen Besitzer als jemanden, der nur äußerlich zur Gesellschaft von Metropolis gehört, innerlich aber immer der alte Hexenmeister bleiben wird.

Unbeachtet blieb in den bekannten Forschungen zu »Metropolis« bislang, daß sich die kulturkritischen Untergangphantasien des Films sogar einer apokalyptischen Bildtradition einschreiben lassen. Dies ist umso erstaunlicher, als Freder einmal sehr deutlich in der Johannes-Apokalypse liest, woraufhin ihn Alpträume plagen. Die im Film so wichtige Gegenüberstellung von wahrer und falscher Maria folgt der Opposition von apokalyptischem Weib und Hure Babylon.²⁴ Wenn die falsche Maria in Joshiwara, dem mondänen Nachtclub der Oberstadt, ihren verführerischen Tanz aufführt und von allen Männern quasi mit den Augen verschlungen wird, wird sie kurz zuvor von mehreren Männern auf einen brunnenartigen Sockel emporgehoben. Sie ist in merkwürdiger Haltung dargestellt und hält mit ihrer Rechten ein Gefäß in die Höhe. Für den Kenner wird hier Blatt XIII aus Albrecht Dürers »Apokalypse« zitiert, das die Hure Babylon zeigt. Maria weist dieselbe Haltung wie die Dürersche Gestalt, Lang hat die Szene lediglich in eine en face-Darstellung übersetzen müssen. Diese Anspielungen insgesamt erlauben einen Blick auf Metropolis als dekadentem Sündenpfehl, der dem Untergang geweiht ist.²⁵

Wenn am Ende das Böse besiegt wurde und der neue Pakt zwischen Kopf und Hand vom Mittler zwischen Fredersen und Josephat geschlossen wurde, marschieren die vielen Arbeiter, die zuvor noch in die unterirdische Fabrik mußten, wie von einem geheimen Wunsch beseelt in die Kathedrale (Abb. 117). »Metropolis« verordnet dem deutschen Volk eine Respiritualisierung und zeigt uns zugleich Menschen, die dieser Aufgabe dankbar nachkommen. Nimmt man die biblische Symbolik ernst, so verspricht der Film am Ende nichts weniger als den Beginn des tausendjährigen Reiches der Johannes-Apokalypse. Es ist anders gekommen.

- ¹ Zur Einführung vgl. Anthony Vidler, Die Explosion des Raums: Architektur und das filmisch Imaginäre, in: Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner, hg. von Dietrich Neumann, München/New York 1996, S. 12–25
- ² Erwin Panofsky, Stil und Medium im Film, Frankfurt a.M. 1993, S. 22. Der von Panofsky so eindringlich beschriebene Zusammenhang von Raum und Zeit verweist auf Béla Balázs, der lange vor dem berühmten Kunsthistoriker schrieb, daß das Wort »Zeitraum« im Film eine besondere Bedeutung erhalten habe. Vgl. Béla Balázs, Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt a. M. 2001, S. 93
- ³ Vgl. Jürgen Müller, Film als Kunst. Anmerkungen zur Film-poetik Friedrich Wilhelm Murnaus, in: Murnau in Murnau. Der Stummfilmregisseur der 1920er Jahre, Ausst.kat. Murnau, bearb. von Brigitte Salme, München 2003, S. 81–95
- ⁴ Wir beziehen uns auf die – soweit dies überhaupt geht – von Enno Patalas rekonstruierte Version, der alle verfügbaren Kopien gesichtet und das einzig erhaltene Exemplar des Drehbuchs zu Rate gezogen hat. Vgl. Enno Patalas, Metropolis in/aus Trümmern. Eine Filmgeschichte, Berlin 2001
- ⁵ Zuletzt hat Thomas Elsaesser dem Werk eine Monographie gewidmet, die über weite Strecken einem Forschungsbericht gleichkommt. Elsaesser entscheidet sich für eine dekonstruktivistische Lektüre, in der alle sinnsetzenden Interpretationen gegeneinander ausgespielt werden, um schließlich die Fähigkeit des Films, intelligenter zu sein als seine Interpreten, besonders herauszustellen. Thomas Elsaesser, metropolis. Der filmklassiker von fritz lang, Hamburg/Wien 2001
- ⁶ Dietrich Neumann, Vorboten und Folgen von »Metropolis«: Film und Architektur auf der Suche nach der modernen Stadt, in: Neumann 1996(Anm. 1), S. 33–38
- ⁷ Ebd., S. 34
- ⁸ In der Tendenz hat »Metropolis« vor allem politische Deutungen hervorgebracht. Am prominentesten ist hier sicherlich Siegfried Kracauers Versuch, dem Film profaschistische Tendenzen zu unterstellen. Gerade die Massenszenen dienen ihm als Beleg seiner These von der profaschistischen Tendenz des deutschen Kinos vor 1933. Vgl. Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt a. M. 1979
- ⁹ Luis Buñuel, Metropolis, in: La Gazeta Literaria, 1.5.1927
- ¹⁰ Beim Schüfftan-Verfahren wird ein Spiegel in einem 45-Grad-Winkel zur optischen Achse der Kamera plaziert, der das seitlich zur Kamera aufgestellte Modell reflektiert. Auf dem Spiegel wird dann der Belag in jenem Bereich sorgfältig entfernt, in dem die aktuelle Szene von der Kamera eingefangen werden soll. Vgl. Guido Seeber, Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten. Frankfurt a. M. 1979 (1. Ausg. Berlin 1927). Das Verfahren wurde vor allem dazu benutzt, Miniatur-Modelle mit Darstellern im Bild zu vereinen. Es konnte aber auch verwandt werden, um reale Architekturen und Objekte einzuspiegeln, die keine aufwendigen Dreharbeiten vor Ort zuließen. So etwa in jener Sequenz in Alfred Hitchcocks »Blackmail« (1929), die im Britischen Museum spielt. Vgl. François Truffaut/Helen G. Scott, Truffaut/Hitchcock, München 1999, S. 51. Hitchcock selbst erwähnte einmal, die Dreharbeiten zu »Metropolis« besucht zu haben.
- ¹¹ Vgl. Elsaesser 2001 (Anm. 5), S. 55f.
- ¹² Elsaesser spricht gar von einem »Tableaustil des Films. Ein Begriff, der normalerweise einen Bildstil beschreibt, welcher in der Frühzeit der Kinematografie vorherrschte, aber Mitte der zwanziger Jahre bereits veraltet war. Ebd. S. 23
- ¹³ Vgl. Michael Kiene, Das Architekturcapriccio in Bild und Archi-

- tekturtheorie, in: Ekkehard Mai (Hg.), Das »Capriccio« als Kunstprinzip. Zur Vorge-schichte der Moderne von Arcimboldo bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik, Ausst.kat. Köln, Mailand 1996, S. 83–93
- ¹⁴ Vgl. hierzu und zum Einfluß Piranesis auf Literatur und Film die informative Studie von Alexander Kupfer, Piranesis »Carceri«. Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie, Stuttgart/Zürich 1992, S. 21
- ¹⁵ In der ersten Fassung hatte Fritz Lang die Kathedrale eigenhändig mit einem Stift durchgestrichen und die Notiz »Kirche fort, dafür Turm Babel« darüber gesetzt. Vgl. Neumann 1996 (Anm. 6), S. 96
- ¹⁶ Der Schauplatz erinnert zweifellos nicht zufällig an Victor Hugos »Notre Dame de Paris« (1831), ein Schlüsselwerk der französischen Romantik. 1923 war der Roman mit großem Erfolg in Hollywood unter dem Titel »The Hunchback of Notre Dame« mit Lon Chaney in der Rolle des Quasimodo verfilmt worden – als ein aufwendiges Kostüm-Spektakel, ohne jegliche kulturgeschichtliche Implikation.
- ¹⁷ Allerdings war Lang nur ein Jahr an der Technischen Hochschule Wien immatrikuliert. Entgegen dem Wunsch seines Vaters, eine Karriere als Architekt zu verfolgen, fühlte sich der spätere Regisseur offenbar stärker zur Malerei hingezogen und brach das Studium ab. Vgl. Rolf Aurich/Wolfgang Jacobsen/Cornelius Schnauber (Hg.), Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente, Berlin 2001, S. 14
- ¹⁸ Vgl. Winfried Nerdinger/Klaus Jan Philipp, Revolutionsarchitektur – ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800, in: Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800, hg. von dies./Hans-Peter Schwarz, München 1990
- ¹⁹ Lang visualisiert dies eindringlich in einer Alpträumvision, die zeigt, wie sich eine Maschine nach einer Explosion unversehens in einen Moloch mit gräßlicher Fratze verwandelt, in dessen Schlund die Arbeitermassen verschwinden. Ein ähnlicher Moloch war bereits – wengleich in anderer Funktion – in Giovanni Pastrones berühmtem Monumentalfilm »Cabiria« (1913) zu sehen. Doch gibt es ältere Vorbilder, die ihrerseits Pastrone bekannt gewesen sein dürften. Wir denken an das begehbbare Höllenmaul im Garten von Bomarzo. Vgl. Horst Bredekamp, Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist, Worms 1991, Abb. 122
- ²⁰ Fälschlicherweise wird immer die Wiener Fassung gezeigt.
- ²¹ Mit zahlreichen Vergleichsabbildungen vgl. Helmut Minkowski, Vermutungen über den Turm zu Babel, Freren 1991. Zum Turmbau als technischem Faszinosum: Ulrike B. Wegener, Die Faszination des Maßlosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kircher, Hildesheim/Zürich/New York 1995. Mit Blick auf die Klassische Moderne: Antje Senarclens De Grancy, Reflexe des Turmes von Babel. Rezeptionsgeschichtliche Anmerkungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse, hg. von Paul Naredi-Rainer, Berlin 2001, S. 228–245
- ²² Elsaesser 2001 (Anm. 5), S. 98
- ²³ Am überzeugendsten von Anton Kaes, Cinema and Modernity. On Fritz Lang's Metropolis, in: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hg.), High and Low Cultures. German Attempts at Mediation, Madison 1994, S. 19–44
- ²⁴ Off 17, 1–18
- ²⁵ Bezeichnenderweise galt der Begriff des »neuen Babylon« in den zwanziger Jahren geradezu als Synonym für das lasterhafte Hollywood, das damals von zahlreichen Skandalen erschüttert wurde. Vgl. Kenneth Anger, Hollywood Babylon, Reinbeck bei Hamburg 1979