

Silke Hoklas

Formen des Anderen in Fritz Langs "Metropolis" : Ein Film zwischen fremden Kulturen, ferner Vergangenheit und dem anderen Geschlecht

Studia Germanica Gedanensia 30, 122-132

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Gdańsk 2014, Nr. 30

Silke Hoklas

Universität Rostock

Formen des Anderen in Fritz Langs *Metropolis*. Ein Film zwischen fremden Kulturen, ferner Vergangenheit und dem anderen Geschlecht

Forms of the Other in Fritz Lang's *Metropolis*. A film between foreign cultures, a distant past and the other sex. The European Middle Ages are in general clearly identified temporally as well as geographically, thus appearing as a homogenous and familiar entity. However, this construction is fragile. Fritz Lang, the Austrian-German author and filmmaker, is one of the first to imagine history as something foreign and unfamiliar, as otherness. The way he stages his representations of the Middle Ages can be compared to the construction of spatial otherness in silent films. Thus, a regular entanglement of spatial and temporal alterity, both in content and style, is manifest in his work. This connection shall be shown by taking the example of his film *Metropolis* (1927).

Keywords: German silent film, Weimar cinema, Fritz Lang, representations of otherness and spatiotemporal alterity, Medievalism, Orientalism, Gender

Formy inności w filmie Fritza Langa *Metropolis*. Pomiędzy obcymi kulturami, odległą przeszłością a odmienną płcią. Europejskie średniowiecze jest postrzegane najczęściej jako czasowo i przestrzennie spójna jedność odmienna od innych czasowo-przestrzennych konstrukcji. Twórczość filmowa austro-niemieckiego autora i reżysera Fritza Langa jest jednakże wczesnym przykładem na niestabilność i kruchość takiego obrazu średniowiecza. W swoich filmach przedstawia Lang średniowiecze jako przeszłość Obcych, posługując się przy tym formami, na ogół charakteryzującymi Obcych w ujęciu geograficznym. Niniejszy artykuł na podstawie filmu *Metropolis* przedstawia specyfikę postrzegania i wizualizacji średniowiecza w filmach Langa jako przeszłości Obcych.

Słowa kluczowe: niemiecki film niemy, film w okresie Republiki Weimarskiej, Fritz Lang, reprezentacje Obcości i Inności w ujęciu czasowo-przestrzennym, medievalizm, orientalizm, Gender

„Ist ohne eine Idee von der Moderne eine Idee vom Mittelalter, ohne das Konstrukt des Eigenen die Konstruktion des Anderen überhaupt zu haben?“ – diese Frage wirft der Altgermanist Stephan Fuchs-Jolie bereits 1997 in seinem Aufsatz *Das Andere und das Fremde* zur Alterität mittelalterlicher Texte auf.¹ Orientalismus und Mediävismus, so hat jedoch erst die neuere Forschung der Postcolonial Medieval Studies zeigen können, sind zwei eng

¹ Vgl. Stephan Fuchs, *Das Andere und das Fremde. Bemerkungen zum Interesse an mittelalterlicher Literatur*. In: Silvia Bovenschen u.a. (Hrsg.), *Der fremdgewordene Text. Festschrift für Helmut Brackert zum 65. Geburtstag*, Berlin u. New York 1997, S. 365–384, hier S. 366.

miteinander verbundene Phänomene.² Das Konstrukt „Mittelalter“ verweist nämlich keineswegs nur auf einen zeitlichen Raum, vielmehr beinhaltet der Begriff unterschwellig immer auch eine räumliche Komponente. In der Einleitung zu dem 2009 erschienenen einschlägigen Sammelband *Medievalisms in the Postcolonial World* fasst die Herausgeberin Nadia Altschul die Perspektive dieses Forschungsansatzes auf das Mittelalter zunächst grundsätzlich zusammen. Sie betont dabei, dass es sich beim Mittelalter stets um ein „spatiotemporal concept“ handelt, das eine räumliche wie zeitliche Ebene umspannt, denn: „‘the medieval’ is part of a temporal grid that positions it as a delimited historical time“ und zugleich „part of a spatial imaginary that identifies it with the territories of European Christendom“.³ Das Mittelalter ist somit ein Konzept, dem gleichermaßen eine konkrete räumliche wie zeitliche Grenzziehung zugrunde liegt. Ist vom Mittelalter die Rede, so ist daher zumeist das christlich-europäische Mittelalter gemeint.

Damit einher geht automatisch eine Kontrastfunktion, die das Mittelalter gegenüber dem zeitlich oder räumlich von ihm abgegrenzten Anderen einnimmt. Die westliche, christliche Gemeinschaft des Mittelalters soll so zunächst vom Rest der Welt abgegrenzt werden. Im nächsten Schritt sind Vergleiche moderner fremder Kulturen mit der vormodernen eigenen Vergangenheit ebenso verbreitet wie die Gegenüberstellung von rückschrittlichem Mittelalter und fortschrittlicher Moderne. Das Konstrukt Mittelalter fungiert damit als „support for the concept of the ‚West‘, as well as national, racial, and religious identities within Europe, and as the negative contrast to the desirable notions of progress and modernity“.⁴

² Als Postcolonial Medieval Studies wird eine sich seit der Jahrtausendwende im angloamerikanischen Raum behauptende Forschungsperspektive bezeichnet, die postkoloniale Theorien auf die vorkoloniale Welt des Mittelalters anwendet. Ihr Reiz liegt neben einer Öffnung der Fachgrenzen vor allem in einem gemeinsamen Vokabular, auf das sich die beteiligten Wissenschaften stützen. Doch auch in Bezug auf die hermeneutische Differenz zwischen dem gegenwärtigen Leser und den mittelalterlichen Texten kann sie von Gewinn sein, da sie den oder die Forschenden stärker mit in den Mittelpunkt rückt und damit verdeutlicht, dass es unsere modernen, stets an bestimmte Wissenschaftsdiskurse gebundenen Lesarten sind, die sich ändern, und nicht das aus dem Mittelalter stammende Material. Als Begründerin der Postcolonial Medieval Studies kann man Kathleen Biddicks mit ihrer 1998 veröffentlichten Monografie *The Shock of Medievalism* betrachten. Es folgten einflussreiche Sammelbände und Aufsätze, die um eine grundsätzliche Erläuterung des Ansatzes bemüht waren und versuchten, diesen auch über Einzelbeispiele hinaus fruchtbar zu machen. Exemplarisch seien hier genannt: Jeffrey Jerome Cohen, *The Postcolonial Middle Ages*, New York 2001 und John Dagenais, *Decolonizing the Middle Ages. Introduction*, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 30, 3/2000, S. 432–448. Eine gute Einführung in die Etablierung dieses Forschungsansatzes bietet z.B. Nadia Altschul, *Postcolonialism and the Study of the Middle Ages*, in: *History Compass* 6, 2/2008, S. 588–606, die auch auf neuere Tendenzen eingeht und auf Desiderata der bisherigen Forschung hinweist. Die insgesamt überschaubare Anzahl von Forschern, die sich aktiv für diesen Ansatz stark machen, beschäftigte sich anfangs vorrangig mit Fragestellungen von Power Relations und Gender. In den letzten Jahren entwickelt sich das Forschungsfeld jedoch zunehmend hin zur Rezeption und zur heutigen Relevanz des Mittelalters. Zudem ergibt sich allmählich eine Zusammenarbeit nicht nur zwischen den verschiedenen mediävistischen Disziplinen, sondern auch mit den Postcolonial Studies selbst, was auf eine fruchtbare Weiterentwicklung hoffen lässt.

³ Kathleen Davis u. Nadia Altschul (Hgg.), *Medievalisms in the Postcolonial World. The Idea of the „Middle Ages“ Outside Europe*, Baltimore/MD 2009, hier S. 1.

⁴ Ebd.

In diesem Konzept repräsentiert das europäische Mittelalter ein Eigenes, das gegen alles zeitlich wie räumlich Andere als vermeintlich homogener und vertrauter Raum abgegrenzt wird. Doch dieses Konstrukt ist überaus fragil. Tatsächlich ist dieses Eigene eines tausend Jahre umfassenden Zeitraums natürlich alles andere als homogen und es zeigt sich immer wieder auch als keineswegs vertraut, sondern als reichlich befremdlich und unverständlich. Wird nun dieses vermeintlich vertraute Mittelalter plötzlich selbst als fremd wahrgenommen, kommt es zu interessanten Effekten, bei denen die vermeintlich festen, tatsächlich aber stets nur relativen Grenzen von Eigenem und Anderem, von Vertrautem und Fremden verschwimmen.⁵ Die Erfahrung der Fremdheit, verursacht durch die fremd gewordene alte Sprache und Kultur der eigenen Vergangenheit, weist nun plötzlich Muster auf, die für die Wahrnehmung des Anderen, das heißt des exotischen Fremden, kennzeichnend sind. Im Kontakt mit der als zunehmend fremd und unverständlich wahrgenommenen Vergangenheit ebenso wie mit dem exotisch Anderen kommt es letztlich zu einer „Gleichheit historischer, interkultureller und intersubjektiver Erfahrung[en]“, wie sie schon gegen Ende der 1990er Jahre von Jolie benannt wurde.⁶

Wird nun dieses fremd gewordene Mittelalter im eigenen Kulturkreis selbst grundsätzlich schon als (in Abgrenzung zur Moderne) zeitlich Anderes und zusätzlich als Fremdes behandelt, das ebenso unverständlich und exotisch daherkommt wie zum Beispiel der Orient, so kommt es zu einem bis heute in der Mittelalterrezeption zu beobachtenden Effekt, nämlich der Exotisierung des Mittelalters. Dass die Art des Umgangs mit der eigenen Historie, die diesen Effekt erzeugt, jedoch bei Weitem nicht so neu ist, wie man vermuten könnte, zeigt das Beispiel des deutsch-österreichischen Autors und Filmemachers Fritz Lang.

Eigene Fremde – Das Mittelalter bei Fritz Lang

Bei Lang, das zeigt der Blick auf die Gesamtheit seiner deutschen Filme, ist es grundsätzlich der Reiz des Anderen und des Fremdartigen, der seine Filme bestimmt. Dieses ist wohl gemerkt ein Fremdes, das vielfältige Formen annehmen kann, denn Lang schreibt und inszeniert eine Reihe historischer wie exotischer Filme. Aber auch in den Filmen des Autor-Regisseurs, die scheinbar moderne, großstädtische Themen zum Inhalt haben, wimmelt es nur so von Mediävalismen und keineswegs nur von zeittypischen Orientalismen.

Ein Blick auf die Mittelalterkonstruktionen Langs ist daher keineswegs so peripher, wie er zunächst vielleicht scheint. Im Urteil der Filmpublizistik gilt Lang bisher (durchaus zu Recht) oft eher als technischer Visionär und Erfinder des Science-Fiction-Genres. Besonders

⁵ Dem liegt die Aufspreizung der gängigen Dichotomie der Alteritätsforschung in einerseits Eigenes und Anderes sowie andererseits Vertrautes und Fremdes zugrunde, die die Kulturwissenschaftlerin Andrea Polaschegg eingeführt hat. Anders als die im Deutschen gemeinhin gebräuchliche Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem betont diese, dass Alterität auf einer Grenzziehung auf zwei verschiedenen Achsen beruht, auf der der Differenzierung und der der Distanzierung. Vgl. Andrea Polaschegg, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin u. New York 2005 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. 35/269), S. 41–49.

⁶ Vgl. Fuchs, *Das Andere und das Fremde*, hier S. 378.

die Rezeption des *Metropolis*-Films ist bisher vorrangig aus dieser Perspektive erfolgt.⁷ Die Tatsache, dass Langs frühe deutsche Filme tatsächlich weit häufiger den Blick in die Vergangenheit als den in die Zukunft inszenieren, erhielt daher zumeist weniger Beachtung, ist aber für seine Filmentwürfe überaus charakteristisch.⁸ Stattdessen konzentrierte man sich von mediävistischer Seite auf den kanonischen *Nibelungen*-Zweiteiler. Der Kontakt mit der vergangenen eigenen, aber als fremd empfundenen Kultur findet sich jedoch auch und gerade in den „modernen“ Filmen Langs. Bei genauerer Betrachtung tut sich hier ein ganzes Spektrum von Mittelalterrepräsentationen auf, das von der direkten Umsetzung mittelalterlicher Stoffe oder Motive bis hin zu bloßen Allusionen reicht.

Fritz Lang versucht dabei allerdings nachweislich nie, das Mittelalter zu rekonstruieren, sondern er konstruiert eines. Es geht ihm gerade nicht darum, sich das Mittelalter als fremd gewordene Epoche wieder vertraut zu machen, es sich wieder anzueignen. Stattdessen ist es gerade das Gefühl von Fremdheit, das diese Epoche für ihn so reizvoll macht. Dieses moderne, dualistische Bild des Mittelalters, bei dem nicht mehr allein ein spannendes, da identifikatorisches Potenzial im Vergangenen gesehen, sondern auch ein faszinierendes, „als frappierend anders empfundene[s] Zeitalter“ entdeckt wird, wurde nicht zuletzt erst durch die Bildermaschinerie des Kinos zu Anfang des 20. Jahrhunderts möglich.⁹

Langs unterschiedliche Konstruktionen der Vergangenheit stützen sich durchgängig auf bereits bestehende Bilder des Mittelalters, die er neu kombiniert. Damit bedient er sich eines Verfahrens, das sich als sehr moderner Zugriff aus zweiter Hand beschreiben lässt und für das der Historiker Valentin Groebner den Begriff des „Sekundärmittelalters“ geprägt hat. Er bezeichnet ein freies Konglomerat „aus den traditionellen literarischen Versatzstücken romantischer Mittelaltermotive, komplett mit Prinzessinnen und Ungeheuern, fahrenden Rittern, langhaarigen Barbarenkönigen und wilden Männern“.¹⁰ Diese eigenwillige Aufzählung Groebners verdeutlicht vor allem eines: Das Mittelalter, das hier evoziert wird, ist zu weiten Teilen das des populärkulturellen Archivs und nicht das der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Mittelalter.

⁷ Eine Ausnahme ist z.B. Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, London 2001. In neueren Publikationen finden sich jedoch vermehrt, wenn auch bisher nur am Rande, Verweise auf diese Dimension, z.B. bei Oexle, Kanz oder Schlüter. Vgl. Otto Gerhard Oexle, *Die Moderne und ihr Mittelalter. Eine folgenreiche Problemgeschichte*, in: Peter Segl (Hg.), *Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt*, Sigmaringen 1997, S. 307–364, hier S. 338; Bastian Schlüter: *Explodierende Altertümllichkeit. Imaginationen vom Mittelalter zwischen den Weltkriegen*, Göttingen 2011, S. 56 und Christine Kanz, *Maternale Moderne. Männliche Gebärdphantasien zwischen Kultur und Wissenschaft (1890–1933)*, München 2009 [s. bes. die Kapitel 3 und 4. Hier argumentiert Kanz auf der Grundlage des Films, Drehbuchs und Romans, dass in *Metropolis* das Modell des Altertumswissenschaftlers Johann Jakob Bachofen umgesetzt sei, welches eine dreistufige historische Gesellschaftsentwicklung des Matriarchats nachzeichnet].

⁸ Diese Forschungslücke schließt in Kürze die am Rostocker Graduiertenkolleg „Kulturkontakt und Wissenschaftsdiskurs“ entstandene Dissertation der Autorin zur Mittelalterrezeption bei Fritz Lang mit dem Titel *Eigene Fremde – Konstruktionen des Mittelalters in den Stummfilmen Fritz Langs*.

⁹ Vgl. Gerd Althoff, *Sinnstiftung und Instrumentalisierung. Zugriffe auf das Mittelalter – Eine Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Die Deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter*, Darmstadt 1992 (= *Ausblicke. Essays und Analysen zu Geschichte und Politik*), S. 1–6, hier S. 5.

¹⁰ Valentin Groebner, *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*, München 2008, S. 21.

Zusätzlich aber greift Lang auf andere zeitgenössische Archive zurück, die von ihm als mittelalterlich ausgewiesen werden. Und hier kommt das Exotische ins Spiel: Im Zentrum seines Rückgriffs auf aktuelle Archive stehen Elemente des Anderen, des Exotischen, die er dem gängigen Bilderfundus seiner Zeit entlehnt; dieser wiederum speist sich aus dem Orientalismus des 19. Jahrhunderts. Diese orientalistischen Elemente, die dem Publikum vertraut sind, bieten eine exzellente Möglichkeit, eigenes, historisch Fremdes für das Publikum verständlich zu bebildern und Dekodierungsprobleme bei der Darstellung des für sein Publikum weitgehend fremd gewordenen Mittelalters geschickt zu umgehen. Er ersetzt Fremdes durch Anderes, oder mit Polaschegg gesprochen: eigenes Fremdes durch vertrautes Anderes. Das heißt Fremdes, das aus der Unvertrautheit mit der eigenen kulturhistorischen Vergangenheit herrührt, wird durch Anderes, das aus der künstlerischen Auseinandersetzung mit den orientalischen Kulturen stammt, die bereits eine breite Tradition und einen hohen Bekanntheitsgrad aufzuweisen hat, substituiert.

Orientalismen ziehen sich ebenso wie die Mittelalterzitate durch Langs in Deutschland entstandene Werke. Beide vermischen sich zudem regelmäßig. Gerade diese funktionale Verschränkung von historischer und geografischer Ferne, in deren Zuge es zu einer regelrechten Austauschbarkeit von Exotismus und Historismus kommt, macht den Reiz von Langs Filmen aus. Faszinierender Weise stimmt nämlich die Inszenierung historischer Fremde mit der Umsetzung geografischer Ferne in Langs Filmen fast überein. Die regelmäßige Verschränkung von räumlicher und zeitlicher Alterität sowohl auf inhaltlicher wie auch auf stilistischer Ebene scheint dadurch schon beinahe vorprogrammiert.

Von Beginn des Mediums Film an erfreut sich besonders die Darstellung topografisch entfernter Regionen und Kulturen großer Popularität. Vor allem das Kino der deutschen Zwischenkriegszeit ist fasziniert von allem Fremd- und Andersartigen. Doch dessen Imaginationen des Anderen und Fremden beschränken sich keineswegs auf topografisch entlegene Welten, sondern sie sind vielmehr, wie Wolfgang Kabatek in seiner Studie zur Alterität im Kino der Weimarer Republik herausgestellt hat, äußerst vielgestaltig. Zum einen treten sie sowohl als vollständig ausgestaltete, märchenhaft-fantastische Handlungsräume auf, zum anderen auch lediglich in einzelnen Filmepisoden. Mehr noch: „Der konflikthafte Einbruch des Anderen gleichsam in die ‚Wohnstube des Eigenen‘ zeigt sich darüber hinaus auch in Filmen, die in europäischen Topographien situiert sind, für die aber gewissermaßen ‚Östliches‘ den Resonanzraum bildet.“¹¹

Die Filme von Fritz Lang inszenieren wiederholt alle diese drei Formen: Die durchgängige Verlagerung der Handlung in märchenhaft-fantastische Räume findet sich insbesondere im *Indischen Grabmal* von 1921 und in *Harakiri* (1919). Episodenweise wird hingegen im *Müden Tod* (1921) und in den beiden Teilen der *Spinnen* (1919/1920) die Handlung in exotisch-ferne Räume verlagert. Der „Einbruch des Anderen in die Wohnstube des Eigenen“ ist schließlich u.a. in Langs *Dr. Mabuse*-Filmen (1922) sowie in *Metropolis* (1927) zu finden. Fasst man jedoch die „Imaginationen des Anderen“ im Weimarer Kino noch weiter als Kabatek, und zwar, wie bereits bei ihm angelegt, tatsächlich als eine

¹¹ Wolfgang Kabatek, *Imagerie des Anderen im Weimarer Kino*, Bielefeld 2003, S. 16.

übergreifende Faszination für alles Anders- und Fremdartige, so ergibt es sich, dass zu diesen nicht nur topografisch ferne, sondern auch historisch ferne Welten zu zählen sind. Hierunter fällt auch die eigene, fremd gewordene Vergangenheit, deren filmische Umsetzung in ganz ähnlicher Weise Identität durch die konstante Abgrenzung von Eigenem und Anderem, von Vertrautem und Fremdem erzeugt. Aus dieser Perspektive betrachtet hat es ganz den Anschein, als würde Fritz Lang in seinen Filmen ausschließlich fremde Welten inszenieren. Denn neben den exotischen Filmen schreibt und inszeniert Lang auch verschiedene historische Filme, außer der berühmten *Nibelungen*-Verfilmung von 1924 sind hier v.a. *Die Pest in Florenz* (1919) und *Der müde Tod* zu nennen.¹²

In diesen Filmen entsteht mit der visuell reizvollen Welt des europäischen Mittelalters ein zweideutiger Handlungsraum, der wie der Orient des 19. Jahrhunderts zwischen Bedrohung und Wunschwelt oszilliert. Während aber Langs Inszenierung des exotischen Anderen ganz den zeitgenössischen Darstellungskonventionen folgt, gehen seine Inszenierungen der Vergangenheit eigene Wege. Langs Konstruktionen der Vergangenheit sind im heutigen Sinne postmodern: Das eigene Mittelalter, ein von ihm als fremd empfundenes Zeitalter, stellt sich alles andere als homogen, vertraut und authentisch dar. Es erscheint vielmehr sehr plural.

Ein drittes Fremdes

Im Zentrum beider Filmwelten steht bei Lang interessanterweise zusätzlich stets ein weiteres Fremdes: das Faszinosum des „unbekannten“ weiblichen Wesens. Die kurze, aber ungemein produktive Zeit nach dem Ersten Weltkrieg ohne Filmzensur¹³ gibt dem Medium Raum für die Überschreitung auch sexueller Tabus. Die Präsentation des weiblichen Körpers auf der Leinwand erfolgt bei Lang gerade in Verbindung mit dem fantastischen, dem exotischen oder dem historischen Raum. Die Frau, die bei Sigmund Freud nicht zufällig in kolonialer Metaphorik als „dunkler Kontinent“¹⁴ beschrieben wird, ist in der Männerdomäne der

¹² Nicht nur die vielfach angeführte „altdeutsche“ Rahmenhandlung ist im Mittelalter angesiedelt, sondern auch alle drei exotischen Episoden spielen im europäischen wie außereuropäischen Mittelalter.

¹³ Am 12. November 1918 hatte der Rat der Volksbeauftragten die staatliche Zensur für abgeschafft erklärt. In der Folgezeit unterwarfen sich aber die großen Verleiher dennoch freiwillig den Entscheidungen der Filmprüfstelle in Berlin, bevor am 12. Mai 1920 mit dem Reichslichtspielgesetz wieder ein staatliches Zensur-Reglement eingeführt wurde, dem gemäß sämtliche Filme vor ihrer öffentlichen Vorführung von der amtlichen Prüfstelle in Berlin oder München zugelassen werden mussten. Die gegebenenfalls an Kürzungen oder Änderungen gebundene Freigabe wurde durch eine Zensurkarte erteilt. Zur Filmzensur in den Weimarer Jahren vgl. zum Beispiel: Christine Kopf, „Der Schein der Neutralität“. Institutionelle Filmzensur in der Weimarer Republik, in: Thomas Koebner (Hg.), *Diesseits der „Dämonischen Leinwand“*. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino, München 2003 (= edition text + kritik), S. 451–466. Zu den zensurfreien anderthalb Jahren zwischen November 1918 und Mai 1920 vgl. ferner: Eva Sturm, *Von der Zensurfreiheit zum Zensurgesetz*. Das erste deutsche Lichtspielgesetz (1920), in: Malte Hagner (Hg.), *Geschlecht in Fesseln*. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918–1933. Ein CineGraph Buch, München 2000 (= edition text + kritik), S. 63–80.

¹⁴ Zit. nach Volkmar Sigusch, *Geschichte der Sexualwissenschaft*, Frankfurt a. M. 2008, S. 280. Vgl. dort die Kapitel des Abschnitts *Von der Blüte bis zur Zerstörung durch die Nazis* auf S. 195–365.

frühen Filmwirtschaft allgemein ein zentrales Sujet. Hier kommt somit das Weibliche als das Fremde der eigenen Kultur zusätzlich ins (Licht-)Spiel. Immer wieder wird dort das Weibliche als das große Fremde verhandelt. Lang greift diese Auseinandersetzung auf und macht sie zum Kern seiner exotischen wie historischen Filme.

Dabei ist die für Langs Filme typische *femme fatale* Ausdrucksfigur der anthropologischen Dämonisierung und Pathologisierung von weiblicher Sexualität und spiegelt die Krise der Männlichkeit zu Beginn des Jahrhunderts. Die hierfür symptomatische Furcht vor der Frau resultiert aus einer Verbindung von Weiblichkeit, Natürlichkeit und Kreatürlichkeit. Die Frau wird hier als Bedrohung empfunden, als Fremdes, Unberechenbares. Der Fokus des Kinos auf den weiblichen Körper ist so auch als Versuch zu verstehen, „der als destabilisierend empfundenen, mit Weiblichkeit gleichgesetzten Sinnlichkeit bildlich Herr zu werden“.¹⁵ So sind es denn auch „[n]icht individuelle Verkörperung von Weiblichkeit, sondern Vorstellungen von Frauen, Bilder von Frauen, Zuständlichkeiten von Frauen“, die Lang in seinen Filmen inszeniert.¹⁶ Neben dieser Konstante seiner Filme, dem fremden anderen Geschlecht, werden bei Lang historische und geografische Fremde zu Austauschobjekten, wie im Folgenden am Beispiel *Metropolis* gezeigt werden soll.

Langs Verschachtelung von Exotismus und Mediävalemus am Beispiel *Metropolis*

Metropolis ist Langs teuerstes Projekt in einer Reihe von ambitionierten, groß angelegten Monumentalfilmen in der deutschen Schaffenszeit des Regisseurs von 1917 bis 1931. Der 1927 entstandene Film gilt heute oft als das wichtigste Werk der deutschen Filmgeschichte, obwohl seine Aufnahme bei der Premiere eher bescheiden war und seine Rezeptionsgeschichte schwierig verlief. Die Geschichte vom Industriellensohn Freder, der sich in das Arbeitermädchen Maria verliebt, galt Zeitgenossen wie späteren Generationen als zu kitschig; als bahnbrechend wurde meist ausschließlich die visuelle und technische Leistung geschätzt.

Auf den ersten Blick ist zwar der Schauplatz der Sozialparabel weder außerhalb europäischer Topographien, noch in der Vergangenheit situiert, dennoch wimmelt es in dem Film nur so von fremden, ‚exotischen‘ sowie ‚mittelalterlichen‘ Einsprengseln. *Metropolis* ist keineswegs ein Film über die Zukunft, wie schon die Zeitgenossen verschiedentlich erkannten und gelegentlich monierten. Hinter dem Schleier des futuristischen Settings tobt in *Metropolis* tatsächlich ein Kampf zwischen moderner Wissenschaft und mittelalterlicher Magie. Letztere manifestiert sich in drei Kernzentren: Da sind zum einen das Haus des Erfinders

¹⁵ Bettina Pohle, *Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne*, Frankfurt a. M. 1998 (= Fischer-Taschenbücher. 13296: Forum Wissenschaft, Kultur & Medien), S. 146.

¹⁶ Vgl. Frieda Grafe, *Licht aus Berlin. Lang, Lubitsch, Murnau und Weiteres zum Kino der Weimarer Republik*, Berlin 2003 (= Ausgewählte Schriften in Einzelbänden. 2), S. 29. Wortgleich in: dies., *Fritz Lang*, München, Wien (= Reihe Film. 7), S. 26.

Rotwang, das, so der Zwischentitel, „die Jahrhunderte vergessen hatten“¹⁷, zum anderen der gotische Dom im Zentrum der Stadt, und schließlich die noch älteren Katakomben, die sich unter ihren Grundfesten wie ein Verbindung stiftendes Geflecht ausbreiten. Die Sphäre des Exotischen ist in *Metropolis* hingegen durchgängig mit dem Sinnlich-Sexuellen verknüpft. Da sind zunächst die Lustgärten der „Söhne“, die sog. „Ewigen Gärten“, außerdem das japanisch anmutende Unterhaltungsparadies „Yoshiwara“¹⁸ – ein Name, der auf das im 17. Jahrhundert in Tokio begründete Vergnügens- und Rotlichtviertel anspielt.

Auffällig ist beispielsweise, dass Lang gerade für die Schlüsselsequenz vor dem Wendepunkt der Handlung eben diesen heterotopen exotisch-sinnlichen Raum mit einem ausgewiesenen mittelalterlichen Element kombiniert, und zwar mit der Tradition des Totentanzes. Der Totentanz ist von seiner Genese her eine kulturelle Erscheinung des 14. und 15. Jahrhunderts, die in literarischen und bildkünstlerischen Darstellungen dem Menschen seine unausweichliche Sterblichkeit vor Augen führt. Hier wird der Totentanz funktionalisiert, um am Ende des „Zwischenspiels“ mit einem zum Leben erweckten Spielmann, dem Tod, das finale „Furioso“ einzuleiten.

Die Sequenz ist Teil des Fiebertraums des Protagonisten Freder, der zusammenbricht, als er die geliebte Maria vermeintlich in den Armen seines Vaters findet. Dadurch wird, typisch für das expressionistische Kino, die Sphäre des Fantastischen in den regelfreien Raum des Traumes verlagert.¹⁹ Die Anleihe bei der spätmittelalterlichen Tradition der *Danse Macabre* wird als komplexe Parallelmontage inszeniert, die den mittelalterlichen Totentanz und den erotisch-exotischen Tanz des Maschinenmenschen im „Yoshiwara“ überblendet, also zwei zeitlich parallele, aber örtlich getrennte Phänomene miteinander in Beziehung setzt. Die Montage verbindet über das Motiv des Tanzes Mittelalterliches und Exotisches, eigenes Fremdes und vertrautes Anderes. Über den Tanz wird hier weiterhin in selbstreflexiver Manier das Lebendigwerden von zwei Formen unbelebter Materie verbunden, die im Medium des Films zum Leben erweckt werden: zum einen der lasziven künstlichen Maria, deren Auftritt vor den Oberen der Stadt im Film nur die Funktion erfüllt, sie als perfektes Baudrillardisches Simulacrum vor einem Publikum zu testen,²⁰ und zum anderen der gotischen Schnitzfigur des Todes.

¹⁷ Ein weiterer Zwischentitel konstatiert, dass es „selbst älter als der Dom“ sei. Beide Zwischentitel sind wörtlich Thea von Harbous *Metropolis* Roman von 1926 entnommen, der, den Film medial geschickt begleitend, im Drei Masken Verlag erschien.

¹⁸ Vgl. Tresmin Trémolières, Yoshiwara, die Liebesstadt der Japaner, in: Iwan Bloch (Hg.), Sexualpsychologische Bibliothek, Bd 4, Berlin o. J. (ca. 1910) und Leo Schidrowitz, Sittengeschichte des Hafens und der Reise. Eine Beleuchtung des erotischen Lebens in der Hafenstadt, im Hotel, im Reisevehikel. Die Sexualität des Kulturmenschen während des Reisens und in fremdem Milieu, Wien 1927, hier S. 123–124. Die Szenen, in denen sich der Arbeiter 11811, Georgy, im Yoshiwara vergnügt, gehören zu den letzten noch immer verschollenen Sequenzen des 2010 aufwendig restaurierten Films.

¹⁹ Die rationale Plausibilisierung der Begegnung mit dem Tod durch die Konstruktion als Fiebertraum taucht in der musikalischen Totentanzrezeption des beginnenden 20. Jahrhunderts bereits bei Siegfried Wagner auf. In dessen Oper *Sternengebot* (Op. 5), uraufgeführt 1908, erlebt die Protagonistin Agnes in der 4. Szene des 3. Akts ihre Vermählung auf einem Friedhof als makabren Totentanz. Sie erwacht schreiend aus dem Fiebertraum.

²⁰ Die narrative Anlage im Roman ist weitaus komplexer und läuft auf eine Dualisierung zweier rivalisierender Ströme von Tänzern aus der Ober- und Unterschicht hinaus. Im Film liegt der Reiz des Auftritts der falschen

Im ersten Teil der Montage tritt in dem ausgewiesenen exotischen Ambiente des „Yoshiwara“ die übererotisierte künstliche Maria vor einem ausschließlich männlichen Publikum auf. Der schöne, aber tatsächlich völlig gefühllose, da maschinelle Vamp wird, getragen von schwarzen Sklaven als Atlasfiguren, in einer Räucherschale emporgehoben. Dabei verstärken die dunkelhäutigen, zur Dekoration stilisierten maskulinen Figuren das Bild zügelloser Sexualität.

Der zweite Teil der Sequenz, in dem exotische und mittelalterliche Figuren buchstäblich zu Austauschobjekten werden, zeichnet sich durch einen ebenso schnellen, suggestiven Bildwechsel aus. Dieser weist zudem in allen Filmfassungen noch einmal deutlich mehr Schnitte auf, als im Drehbuch zunächst ausgewiesen.²¹ Während dort insgesamt acht Bildwechsel – zwischen Totentanz und Maschinentanz – vorgesehen waren, enthält die fertige Parallelmontage in der von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung neu restaurierten und rekonstruierten Fassung von 2010 gut dreimal so viele Schnitte, anhand derer die Auftritte von mittelalterlicher Todesfigur und moderner *femme fatale* montiert werden. Dabei wird auf der einen Seite der fiebernde Protagonist erneut mit dem Tanz der Holzplastiken und dem Tod verschränkt. Letzterer ist durch die Verwendung des Xylophons zur Veranschaulichung der klappernden Knochen musikalisch sehr wirkungsvoll dargestellt. Als Vorbild hierfür kann man *La Danse macabre* von Camille Saint-Saëns (1875) nennen.²² Auf der anderen Seite steht die laszive Maschinen-Maria²³, die vor den Oberen der Stadt präsentiert wird. Diese ist musikalisch im vom Saxophon intonierten Tanzthema präsent, dem „Tanz der falschen Maria“, und in den synkopischen Jazzrhythmen des Maschinenmenschmotivs. Wie berauscht folgen die Augen des ausschließlich männlichen Publikums dem mechanischen Tanz des Maschinenmenschen, bis dieses ihm schließlich völlig verfällt.²⁴

In dieser Sequenz ist es entscheidend, die neu rekonstruierte und restaurierte Fassung von 2010 für die Analyse heranzuziehen.²⁵ Zwar gibt es in den vorherigen Fassungen bereits

Maria hingegen im selbstreflexiven Moment. Wie bei der vorangegangenen magischen Übertragung von Marias Gestalt auf die Maschine, die einige Szenen zuvor als ein Akt des „Abfotografierens“ umgesetzt ist, geht es auch bei dem Tanz des fertigen Maschinenmenschen darum, die eigene mediale Scheinhaftigkeit zu thematisieren.

²¹ Die Diskrepanz kommt dadurch zustande, dass es sich bei dem erhaltenen Drehbuch aus dem Besitz von Gottfried Huppertz um eine Arbeitsfassung handelt.

²² Im Drehbuch aus dem Nachlass des Komponisten Gottfried Huppertz ist handschriftlich zu der Sequenz vermerkt: „Violinen, Bratschen, Cellis col leguo, Xylophon & Piccoloflöte und gest. Trpt & gest. Hörner (2) spielen Dies irae-Motiv.“

²³ Die Erschaffung des „künstlichen Menschen“ geht nicht nur auf die Tradition in der Science-Fiction-Literatur zurück, sondern greift auch die expressionistische Idee vom „Neuen Menschen“ auf. Vgl. dazu u.a. Nicola Lepp, Martin Roth u. Klaus Vogel (Hgg.), *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum Dresden, 22.4.–8.8.1999, Dresden 1999.

²⁴ Dieses Motiv der unmittelbar sämtliche (männlichen) Blicke auf sich ziehenden Frau gibt es im Weimarer Kino unzählige Male. Ein *Metropolis* sehr ähnliches Bild ergibt sich auch in *Pest in Florenz*, als Julia, getragen von vier schwarzen Sklaven, in ihrer Sänfte in der Stadt eintrifft, wobei ihr bereits bei diesem ersten Auftritt sämtliche Männer der Stadt verfallen. Bei der Inszenierung in *Metropolis* ragt das selbstreflexive Moment des direkten Blicks von Brigitte Helm in die Kamera und die Visualisierung des „male gaze“ in der Mehrfachbelichtung der Augenpaare heraus.

²⁵ Der Film liegt heute in drei grundlegenden Editionen vor: der ersten, sog. „Münchener Fassung“, die in den 1980er Jahren am Münchner Filmmuseum entstand und seit 1995 in kommerzieller Form erhältlich ist, der bis dahin umfangreichsten Restaurierung und Rekonstruktion des schon kurz nach der Premiere stark verän-

eine Einstellung, in der die dunkelhäutigen Atlasfiguren plötzlich durch die hölzernen Figuren der Todsünden aus dem gotischen Dom ersetzt wurden, aber die Verbindung von Exotismus und Historismus tritt in der 2010er Edition, die etliche neu entdeckte Szenen enthält, nun noch um ein Vielfaches deutlicher hervor. Das 2008 in Argentinien entdeckte, bis dahin als verschollen geltende Filmmaterial zeigt erstmals, wie die beiden Figurenensembles nun direkt in einer Tricksequenz überblendet werden.

Die Totentanz-Sequenz lässt damit den Tanz der falschen Maria zur Warnung vor der sinnlichen Lust werden. Maria, die als babylonische Hure auf dem siebenköpfigen Tier²⁶ in einer Räucherschale emporgehoben wird, wird zunächst von den muskulösen, dunkelhäutigen, nahezu nackten Männern getragen, die dann in Freders Wahn plötzlich zu den hölzernen Figuren der Todsünden mutieren, die im Dom den Tod umgeben. Damit verkehrt sich die ins Bild gesetzte Macht Marias: Sie wandelt sich von einer öffentlichen Inszenierung von wildem, ungezügelm sexuellen Begehren zu einer Mahnung vor dem gefährlichen, sündhaften Treiben. Die Montage aus dem exotisch-erotischen Tanz des Maschinenmenschen im dekadenten Unterhaltungsparadies, das in *Metropolis* stellvertretend Laster und Rausch in der „Welt der Söhne“ verkörpert auf der einen Seite, und Freders Fantasien des lebendig werdenden Todsündenensembles auf der anderen Seite stellt einen klaren Bezug her, bei dem die Körperinszenierungen der genussüchtigen und verblendeten Oberschicht in eine direkte Analogie zum Totentanz gesetzt werden. Beide Sphären werden nicht nur visuell, sondern auch auf der musikalischen Ebene als Collage miteinander verwoben: Das mittelalterliche Dies-Irae-Thema²⁷ des Totentanzes und das moderne Tanzthema Marias mit seinen Jazzrhythmen gehen ineinander über. Der Kern dieses Totentanzes ist dabei die Frau als fremde destruktive Macht.

Fritz Lang kombiniert mit einer solchen Verschränkung räumlicher und zeitlicher Alterität Formen des Fremden und des Anderen zu einem Tableau. Er macht Bilder des fremden Eigenen und des vertrauten Anderen zu Austauschobjekten, da beide bei ihm als alltagssprachlich „fremd“ codiert sind. Die eigene, fremd gewordene Vergangenheit und das

derten und geschnittenen Films aus dem Jahr 2001 unter der Leitung von Martin Körber durch die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung und der Edition von 2010, die in neuer technischer Brillanz auch bisher verschollen geglaubtes Material präsentiert.

²⁶ Das biblische Urbild der sündigen Stadt, wie es in der apokalyptischen Literatur der Weimarer Republik präsent ist, wird damit ebenfalls bedient: Babylon als Ort der Sünde und Dekadenz. Die Kombination von Personifikationen des Todes und der Sünde (in Form der babylonischen Hure) findet sich u.a. auch in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*. Dort steht der Protagonist Franz Biberkopf unter der Macht der Hure Babylon, die vom Gevatter Tod, welcher mit ihr schon seit geraumer Zeit um den Protagonisten Biberkopf konkurrierte, abgelöst wird. Bei Langs *Pest in Florenz* taucht die Verbindung im Ankündigungsmotto der Decla Filmgesellschaft („Stadt Florenz! Es gab eine Zeit, da man dich Dirne nannte!“) ebenfalls auf.

²⁷ Die sog. Totensequenz, das *Dies Irae*, ist der Anfang eines mittelalterlichen Hymnus' vom Jüngsten Gericht und seit dem 13. Jahrhundert Bestandteil des Requiem. Die Komposition von Gottfried Huppertz verwendet als musikalisch anzitiertes Sekundärmittelalter nur das markante Thema „Dies Irae, dies illa“. Die Totensequenz ist dem Publikum zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch diverse Bearbeitungen bekannt (u.a. Haydn, Symphonie Nr. 103; Mozart, Requiem d-Moll, KV 626; Berlioz, Symphonie fantastique; Liszt, Totentanz. Paraphrase über Dies irae; Verdi, Messa Da Requiem; Mahler, Sinfonie Nr. 2 c-Moll; Mjaskowski, Sinfonie in es-Moll op. 23 oder Saint-Saëns, La Danse macabre).

exotische Andere fügen sich nahtlos aneinander. Es kommt zu einer beispielhaften Verflechtung von Eigenem und Anderem, Vertrauten und Fremden. Dadurch entsteht eine Exotisierung der eigenen Vergangenheit, die ähnlich entfernt, schillernd und befremdlich wirken soll wie die Elemente des fernen Anderen. Die zur Entstehungszeit von *Metropolis* verbreiteten Imaginationen des exotisch Fremden werden durch eine zusätzliche Dimension erweitert, die des zeitlich Fremden. Doch durch das hierbei entstehende Austauschverhältnis wird das Andere zugleich annektiert und gleichrangig zum fremd gewordenen Eigenen, zu der nicht mehr vertrauten eigenen Vergangenheit gemacht. Beides erscheint dadurch ähnlich fremd.