What links film and architecture? Above all it is *Metropolis*, the film that Fritz Lang made in the Babelsberg studios in 1925/26. Its extravagance created enormous financial difficulties for Ufa, the biggest German film concern, but it had a brilliant première in Berlin in January 1927, went on to enjoy unparalleled success world-wide – and then came to symbolize (film) architectural design for the future.

Metropolis, internationally renowned as a major piece of German film culture, represents film art in the Weimar Republic in an artistically unique and yet unusually popular way, but it also contains one of the first fully-formulated 20th-century city fantasies. Fritz Lang, stimulated by a journey to New York, had his architect Erich Kettelhut build a city of the future in the Babelsberg Studios outside Berlin, which, as a vision, went far beyond the real skyscraper silhouette.

Luis Buñuel wrote the following about *Metropolis* as early as 1927: »Henceforth and for ever more the scenic designer has been replaced by the architect. The cinema will serve as a faithful interpreter of the architect's boldest dreams.« The Tower of Babel from *Metropolis* has been a piece of urban fantasy that has inspired architects of every color right down to the present day. American urban visions in films of the 80s and 90s, like for instance the cult film *Blade Runner*, would be inconceivable without Lang's *Metropolis*. Now as then the *Metropolis* designs are considered to be highly-developed examples of a Modernist laboratory for film and architecture.

All the surviving scenic architectural designs, over 200 working, factory and set photographs as well as numerous other documents, including the film architect's hitherto unpublished memoirs and working reports have been placed at the authors' disposal. As well as this, a bundle of over 300 hitherto unpublished photographs from the estate of a German emigrant to Australia have been included.

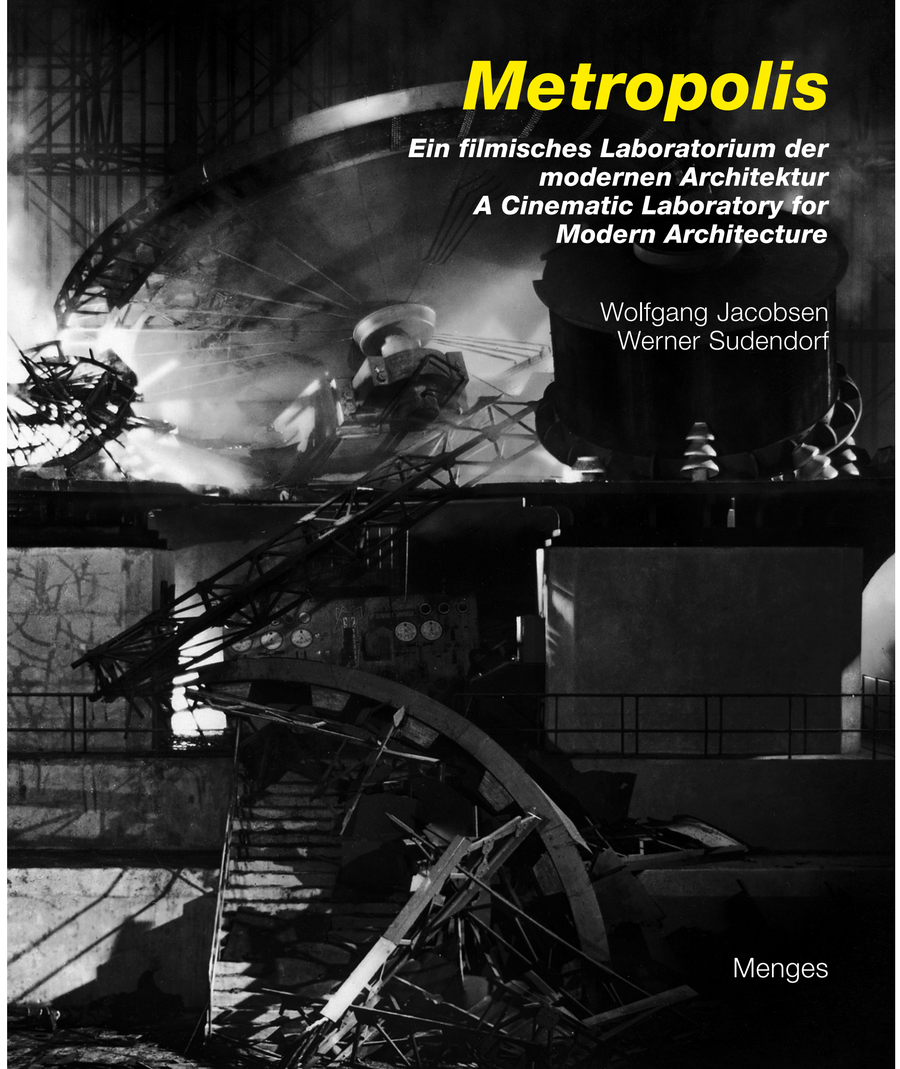
Wolfgang Jacobsen studied German and English literature, theory of drama and art history in Göttingen and Berlin; from 1982 to 1991 he was an editor at the Berlin International Film Festival; since 1991 he has been director of the Filmmuseum Berlin's publications department. After working for five years in the Carl Hanser Verlag Werner Sudendorf studied philosophy, journalism and theory of drama in Berlin. Since 1980 he has been director of the Filmmuseum Berlin's collections department.

»Anderthalb Jahre vorher flüsterte man sich schon zu, daß hier ein Wunderwerk der Filmtechnik im Entstehen sei. Und die Tatsachen übertreffen noch die höchstgespannten Erwartungen. Was hier in diesem deutschen Film zustande gebracht wurde, läßt alle amerikanischen Kameraleistungen weit hinter sich und ist in der Geschichte der Lichtspieltechnik ganz und gar einzig dastehend. Nicht nur, was die große Kunstfertigkeit anlangt: in vielen Szenen ist dieses Technische vollkommen in bildmusikalische, in bildsymphonische Elemente aufgelöst. Es gehorcht den feinsten Wünschen und Andeutungen der empfindlichsten Nerven eines so außerordentlichen Meisters der Bewegungskomposition, wie es Fritz Lang ist.« (Willy Haas, 1927)

»For a year and a half beforehand, there were rumors that what was being made here was a miracle of film technique. And the facts surpass even the greatest expectations. This German film has managed to do something that leaves all American camera achievements far behind it, and is totally unique in the history of cinematic technique. We're not talking about the high level of technical skill alone: In many scenes this technique is completely dissolved into visually musical, into visually symphonic elements. It obeys the subtlest wishes and suggestions of the most sensitive nerves of the extraordinary maestro of movement composition that Fritz Lang has proved to be.« (Willy Haas, 1927)

ISBN 3-930698-85-4
9 783930 698851

Jacobsen/Sudendorf **Metropolis** Menges



Metropolis

Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur
A Cinematic Laboratory for Modern Architecture

Wolfgang Jacobsen
Werner Sudendorf

Menges

Die Verbindung von Film und Architektur: das ist vor allem und immer noch *Metropolis*, der Film, den Fritz Lang 1925/26 in den Babelsberger Filmstudios gedreht hat, der den größten deutschen Filmkonzern, die Ufa, wegen seines immensen Aufwands in finanzielle Bedrängnis brachte, der im Januar 1927 dann eine glanzvolle Premiere in Berlin und seitdem einen beispiellosen Erfolg in der Welt hatte – und zum Sinnbild eines (film-)architektonischen Entwurfs der Zukunft wurde.

Metropolis repräsentiert international auf künstlerisch einzigartige und dabei ungewöhnlich populäre Weise nicht nur ein Stück der deutschen Filmkultur sowie die Filmkunst der Weimarer Republik, sondern birgt in sich auch eine der ersten ausformulierten Stadtphantasien des 20. Jahrhunderts. Fritz Lang ließ, angeregt durch eine Reise nach New York, in den Babelsberger Studios vor den Toren Berlins von seinem Architekten Erich Kettelhut eine Stadt der Zukunft bauen, deren Vision weit über die reale Skyscraper-Silhouette hinausgeht.

Luis Buñuel schrieb schon 1927 über den Film: »An die Stelle des Dekorateurs tritt hinfort und für immer der Architekt. Das Kino wird als treuer Interpret den kühnsten Träumen der Architektur dienen.« Bis heute ist der Turm zu Babel aus *Metropolis* ein Stück Stadtphantasie, das immer wieder Architekten jeder Couleur inspiriert hat. Auch die amerikanischen Stadtvisionen in Filmen der achtziger und neunziger Jahre, wie etwa im Kultfilm *Blade Runner*, sind ohne Langs *Metropolis* nicht denkbar. Nach wie vor gelten die Metropolis-Entwürfe als exponierte Beispiele eines Laboratoriums der filmischen und architektonischen Moderne.

Den Autoren standen im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek alle erhaltenen szenischen Architekturentwürfe, über 200 Arbeits-, Werk- und Szenenphotos sowie zahlreiche andere Dokumente, darunter die bislang unveröffentlichten Erinnerungen und Arbeitsberichte des Filmarchitekten, zur Verfügung. Darüber hinaus wurde ein Konvolut von über 300 bislang nicht veröffentlichten Photos aus dem Nachlaß eines deutschen Emigranten in Australien einbezogen.

Wolfgang Jacobsen studierte Germanistik, Anglistik, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte in Göttingen und Berlin; 1982–91 war er Redakteur bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin; seit 1991 leitet er die Abteilung Publikationen des Filmmuseums Berlin. Werner Sudendorf studierte nach einer fünfjährigen Tätigkeit als Verlagsbuchhändler im Carl Hanser Verlag Philosophie, Publizistik und Theaterwissenschaft in Berlin. Seit 1980 leitet er die Abteilung Sammlungen des Filmmuseums Berlin.

Metropolis

Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur
A Cinematic Laboratory for Modern Architecture

herausgegeben von
edited by
Wolfgang Jacobsen
Werner Sudendorf

mit Beiträgen von
with contributions by
Martin Koerber
Yvonne Rehhahn

Edition Axel Menges

© 2000 Edition Axel Menges, Stuttgart / London
ISBN 3-930698-85-4

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen, der elektronischen und digitalen Verbreitung.
All rights reserved, especially those of translation into other languages, of electronical and digital distribution.

Reproduktionen / Reproductions: Bild & Text Joachim Baun, Fellbach
Druck- und Bindearbeiten / Printing and binding: Szegedi Kossuth Nyomda KFT, Szeged

Übersetzung ins Englische / Translation into English: Ilze Klavina
Lektorat / Editorial supervision: Dorothea Duwe
Layoutkonzept und Schutzumschlag / Layout concept and dust jacket: Axel Menges
Layout: Volker Noth

Inhalt

6 Vorbemerkung
8 Wolfgang Jacobsen, Werner Sudendorf: *Metropolis*. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück
40 Von der Arbeit an *Metropolis*. Werkphotos
74 Martin Koerber: *Metropolis*. Eine Inhaltsangabe
84 *Metropolis*. Szenenphotos
208 Martin Koerber: Notizen zur Überlieferung des Films *Metropolis*
218 Anmerkungen
222 Chronik
226 Yvonne Rehhahn: Filmo-bibliographische Daten
238 Yvonne Rehhahn: Filmographische Daten
240 Photonachweise

Contents

7 Preliminary remarks
9 Wolfgang Jacobsen, Werner Sudendorf: *Metropolis*. Decades ahead – millennia behind
40 About work on *Metropolis*. Photos of the cast and crew at work
75 Martin Koerber: *Metropolis*. A summary
84 *Metropolis*. Scenery shots
209 Martin Koerber: Notes on the proliferation of the film *Metropolis*
219 Notes
223 Chronicle
227 Yvonne Rehhahn: Filmo-bibliographical data
239 Yvonne Rehhahn: Filmographical data
240 Photo index

Vorbemerkung

Die vollständige Fassung von *Metropolis* gilt als verloren. Unser Buch versucht nicht, die Originalfassung zu rekonstruieren. Keine der in dieser Publikation verwendeten Abbildungen stammt direkt aus dem Film. Es sind Photos, die der Standphotograph Horst von Harbou bei den Dreharbeiten aufnahm. Der Photoapparat hat in der Regel eine andere Position als die Filmkamera; auch die Haltung der Schauspieler auf den Photos kann gegenüber den Filmbildern variieren.

Ein Photobuch folgt eigenen Gesetzen, die nicht mit denen eines Films übereinstimmen. Zwar haben wir darauf geachtet, die Reihenfolge der Abbildungen dem Handlungsverlauf des Films anzugleichen, der Kenner aber wird einige Abweichungen wahrnehmen. Diese dienen der optischen Dramaturgie des Filmbuchs.

Der einleitende Essay sollte vor allem in seinen Bezügen zum »Alten Testament« nur mit den Fußnoten gelesen werden.

Für die freundliche Unterstützung danken wir den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Filmmuseums Berlin – Deutsche Kinemathek, Berlin: Rolf Aurich, Regina Hoffmann, Gabriele Jatho, Peter Latta, Peter Mänz, Hans Helmut Prinzler, Wolfgang Theis, Gerrit Thies. Für Kooperation und Hilfe gilt der Dank auch den Mitarbeitern des National Film and Sound Archive, Canberra: Ray Edmondson und Stephanie Boyle, Elizabeth Frost, Greg Lubrum. Gudruna Papak vom Goethe-Institut in Canberra verdanken wir eine Reise nach Canberra, mit der die Sichtung der Taussig-Collection möglich wurde. Das Australia Centre der Universität Potsdam half in der Projektphase mit seinen Kontakten. Im Deutschen Filmmuseum, Frankfurt/Main, unterstützte uns Hans Peter Reichmann, in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Christian Maryska, im Filmmuseum München half Klaus Volkmar auf kollegiale Weise. Für die freundliche Unterstützung danken wir auch der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

Darüber hinaus danken wir allen Rechteinhabern für die Erteilung der Abdruckrechte. Nicht immer konnten die Rechteinhaber ermittelt werden. Wir bitten Rechtsnachfolger, sich in diesen Fällen mit uns in Verbindung zu setzen.

Die Herausgeber

Preliminary remarks

The complete version of *Metropolis* is believed to have been lost. Our book does not attempt to reconstruct the original version. None of the illustrations used in this publication are taken directly from the film. We used photographs taken by the still photographer Horst von Harbou during the shooting. As a rule, the camera is positioned differently than the film camera; the positions of the actors, too, may vary from those in the film frames.

A book of photographs follows laws of its own that do not necessarily correspond with those of a film. Of course we made sure that the sequence of illustrations paralelled the course of the action of the film. However, those who know the film will notice a few deviations. These serve to heighten the visual drama of our book.

The introductory essay should be read only with the footnotes, particularly where it relates to the »Old Testament«.

For their friendly support, we thank staff members of the Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek, Berlin: Rolf Aurich, Regina Hoffmann, Gabriele Jatho, Peter Latta, Peter Mänz, Hans Helmut Prinzler, Wolfgang Theis, Gerrit Thies. We are also grateful for the cooperation and help of the following staff members of the National Film and Sound Archive, Canberra: Ray Edmondson and Stephanie Boyle, Elizabeth Frost, Greg Lubrum. Thanks to Gudruna Papak of the Canberra Goethe Institute, whom we need to thank for a trip to Canberra that allowed us to examine the Taussig collection. During the project phase, the Australia Centre of Potsdam University provided us with contacts. We had the collegial support of Hans Peter Reichmann at the Deutsches Filmmuseum, Frankfurt/Main, of Christian Maryska at the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, and of Klaus Volkmar at the Filmmuseum München, Munich. We should also like to thank the staff of the Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden, for their friendly support.

In addition, we thank all holders of rights for granting us copyrights and rights of reproduction. It was not always possible to trace the holders of the rights. We ask that successors to these rights get in touch with us in such cases.

The editors

Wolfgang Jacobsen, Werner Sudendorf

***Metropolis*. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück**

Er sei, so erinnert sich Fritz Lang, Ende 1924 einen ganzen Tag lang in den Straßen Manhattans herumgelaufen: »Die Gebäude erschienen mir wie ein vertikaler Vorhang, schimmernd und sehr leicht, ein üppiger Bühnenhintergrund, an einem düsteren Himmel aufgehängt, um zu blenden, zu zerstreuen und zu hypnotisieren. Nachts vermittelte die Stadt ausschließlich den Eindruck zu leben: sie lebte, wie Illusionen leben. Ich wußte, daß ich über all diese Eindrücke einen Film machen mußte.«[1]

Film und Architektur: Bis heute ist etwa der »Neue Turm Babel« aus dem Film *Metropolis* ein Stück Stadtphantasie, das immer wieder Architekten jeder ästhetischen Couleur – von den zwanziger bis in die neunziger Jahre – eingestanden und unbewußt inspiriert hat. Obwohl natürlich auch die filmische Vision ganz und gar nicht unbeeinflußt war von der Architektur ihrer Zeit. Nach wie vor aber gelten die *Metropolis*-Entwürfe als exponierte Beispiele aus einem Laboratorium der filmischen und architektonischen Moderne, Sinnbilder eines (film-)architektonischen Entwurfs der Zukunft schlechthin.

Ein intensives Wechselspiel zwischen Film und Architektur beginnt mit diesem Film, das in seinen grandiosesten Momenten zu Filmarchitektur als eigenständiger Kunstform verschmilzt. Lang schuf mit seiner Drehbuchautorin Thea von Harbou und seinen Filmarchitekten, allen voran Erich Kettelhut, die Wolkenkratzergebirge einer in den Himmel wuchernden Stadt und konterkarierte sie mit dem Katakombengewirr einer zweiten Welt unter der Erde. Tag und Nacht, oben und unten, schwarz und weiß, schnell und langsam – Gegensätzlichkeiten werden neu definiert, einer architektonischen Chiffrierung unterworfen. Und dazwischen schiebt sich Kolportage und exotisches Milieu: vorweggenommene Postmoderne als Angebot zur Versöhnung zwischen den Gegensätzen und als architektonisches Aperçu zum Streit zwischen Tradition und Moderne. *Metropolis* ist Wirklichkeitsexperiment und Fassadenkultur gleichermaßen.

Amerika

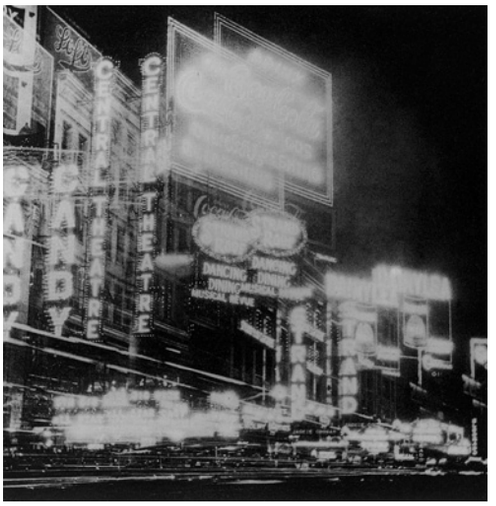
Am 9. Oktober 1924 fährt der Architekt Erich Mendelsohn im Auftrag des *Berliner Tageblatt* nach Amerika, um über die Architektur der »Neuen Welt« zu berichten. Auf demselben Schiff reisen der Filmproduzent Erich Pommer und der Filmregisseur Fritz Lang; sie wollen die Methoden der Filmproduktion in Amerika studieren. Es gibt Photos von dieser Reise, aber keines, das Fritz Lang und Erich Mendelsohn gemeinsam zeigt. Lang behauptet später, der erste Eindruck von New York habe ihn zu dem Film *Metropolis* inspiriert.

In der Kultivierung von Legenden, die sein Leben stilisierten, war Lang ein Meister. Wie wir heute wissen, war das Drehbuch schon ein halbes Jahr, bevor er die Reise in die USA antrat, abgeschlossen.[2] Vom Blick auf New York wird Lang Bestätigung und Anregung für das Konzept seiner Zukunftsstadt gewonnen haben.

In Mendelsohns Buch *Amerika*, das von El Lissitzky, dem sowjetischen Vertreter der architektonischen Moderne, als ein »dramatischer Film« interpretiert wurde, findet sich ein Photo, das Mendelsohn Fritz Lang zuschreibt: *Broadway*. Es zeigt gleißende Lichtstreifen, die aus der horizontalen Basis vorbeischnellender Autoscheinwerfer in die Vertikale der Reklametafeln wachsen. Die Reklameschilder wirken als pulsierende Fixsterne in tiefschwarzer Nacht; zu ihren Füßen rasen die Autos wie Kometenschweife. Licht zerreißt und strukturiert das Dunkel. Die dynamische Bewegung, der Rausch der Geschwindigkeit entsteht durch Doppel- und Überbelichtung. Gebaute Architektur ist hier nahezu unsichtbar, bestimmendes Sujet ist die Blendung der Sinne angesichts sich überschlagender, in hoher Geschwindigkeit sich aufbauender Eindrücke. Wie ein Film verschmilzt das Photo zwei aufeinanderfolgende Bilder zu dem Lebensgefühl des modernen Stadtmenschen im Bewegungs- und Lichterrausch. 1930 benutzt El Lissitzky Langs Broadway-Photo als Hintergrund für zwei »Läufer«-Bilder im Rahmen seiner Entwürfe für eine Sportanlage. Tempo, Kraft und athletische Beherrschung des Körpers stehen vor dem in vertikale Flächen zerteilten Hintergrund der modernen Stadt.[3]

Der Regisseur Lang dreht seinen Film *Metropolis* nach einem Drehbuch seiner Frau Thea von Harbou. »Metropolis«, so Harbou in ihrem später entstandenen Roman, »ist ein ruhelos brausendes Meer ... mit einer Brandung von Licht. ... In Kegel und Würfel zerlegt von den mähenden Sensen der Scheinwerfer, glühten die Häuser, schwebend getürmt, und Licht floß

1. Fritz Lang, *Broadway*, 1924.
2. El Lissitzky, *Läufer*, nach 1926.



1. Fritz Lang, *Broadway*, 1924.
2. El Lissitzky, *The Runners*, after 1926.

Wolfgang Jacobsen, Werner Sudendorf

Metropolis. Decades ahead – millennia behind

At the end of 1924, Fritz Lang remembers, he spent a whole day roaming through the streets of Manhattan: »The buildings seemed like a vertical curtain, shimmering and very light, a lavish backdrop hanging against a murky sky, dazzling, distracting, and hypnotizing. It was only at night that the city gave the impression that it was alive: alive the way illusions are alive. I knew that I had to make a film about all these impressions.«[1]

Film and architecture: Take something like the »New Tower of Babel« from the film *Metropolis* – to this day, it has always been an urban vision that has wittingly or unwittingly inspired architects of every aesthetic persuasion, from the nineteen twenties into the nineties. Of course, the architecture of the period when the film was made had most certainly influenced the cinematic vision. Now as before, however, the *Metropolis* designs are considered to be prominent examples from a laboratory of modernist cinema and architecture, symbols of a (cinematic) architectural design of the future per se.

This film marks the beginning of an intensive interplay between cinema and architecture. In its most grandiose moments the two fuse to become cinematic architecture, an independent art form. Together with his screenwriter Thea von Harbou and his film architects, headed by Erich Kettelhut, Lang created the skyscraper mountain ranges of a city shooting upward into the sky, and counterbalanced them with the catacomb maze of a second world under the ground. Day and night, up and down, black and white, fast and slow – opposites are redefined, subjected to an architectonic code. Cheap sensationalism and an exotic milieu intrude as well: an anticipation of postmodernism as a bid to reconcile opposites and as a witty architectonic contribution in the argument between tradition and modernity. *Metropolis* is experimentation with reality and false-front culture rolled into one.

America

On October 9, 1924 the architect Erich Mendelsohn leaves for America, commissioned to report on the architecture of the »New World« for the *Berliner Tageblatt*. Film producer Erich Pommer and film director Fritz Lang are travelling on the same boat; they want to study the methods of film production in America. There are photographs of this trip, but none that shows Fritz Lang and Erich Mendelsohn together. Later Lang insists his first impression of New York inspired him to make the film *Metropolis*.

Lang was a master at cultivating myths that stylized his life. As we know now, the screenplay had been completed half a year before he left for the US.[2] No doubt the sight of New York confirmed Lang in the concept of his city of the future and had a stimulating effect on his project.

In Mendelsohn's book *Amerika*, which was interpreted as a »dramatic film« by El Lissitzky, the Soviet representative of modernist architecture, there is a photograph which Mendelsohn ascribes to Fritz Lang: *Broadway*. It shows glistening streaks of light growing out of the horizontal base of car headlights shooting past, and rising along the vertical surfaces of neon signs. The neon signs look like pulsating fixed stars in jet-black night; at their feet, cars flash by like the tails of comets. Light rends and structures the darkness. The dynamic movement, the euphoria of speed is created by double and overexposure. Here architectural structures are almost invisible. The determining subject is the bedazzlement of the senses as impressions come thick and fast, build up at top speed. Like a film, the photograph fuses two successive images to recreate the way modern city dwellers experience life in a euphoria of movement and lights. In 1930, El Lissitzky uses Lang's Broadway photograph as a background for two »runner« pictures as part of his designs for a sports facility. Speed, strength, and athletic control over the body are placed against the background of the modern city, which is divided into vertical surfaces.[3]

The film director Lang makes his film *Metropolis* using a screenplay written by his wife Thea von Harbou. »Metropolis«, Harbou wrote in a later novel, »is a restlessly roaring ocean ... with a surf of light. ... Slashed into cones and cubes by the mowing scythes of searchlights, the houses glowed, soaring, towering, and light flowed down their flanks like rain. The streets lapped up the glowing brightness. They, too, glowed, and all that glided along them in an incessant stream threw cones of light before it.«[4]

an ihren Flanken herab wie Regen. Die Straßen leckten das glühende Leuchten auf und leuchteten selbst, und was auf ihnen hinglitt in unablässigem Strom, warf Lichtkegel vor sich her.«[4]

In Thea von Harbous Vision erhebt schon der Drache sein feuerspeiendes Haupt, mit glühenden Flanken und verschlingender Gier. Sie schildert den Schock der Moderne in den grellen Farben urzeitlichen Legendenspuks, in dem Maschinen von Hexenzauber angetrieben werden und eine teuflische Herrschaft ihr Unwesen treibt.

Fritz Lang hat mehrfach erklärt, daß er den Film nicht für gelungen hielt. Ihn habe mehr die Technik interessiert, nicht so sehr der Inhalt. So mag Lang die Arbeit an *Metropolis* als ein Experimentierfeld für die Realisierung seiner visuellen Phantasien gesehen haben, zu denen Thea von Harbou den Handlungsrahmen erfand. Die Verantwortung für den Film als Ganzes, für seine Stärken wie für seine Schwächen, sah Lang aber immer bei sich selbst, dem Regisseur.[5]

Kritik: Aufwand und Programm

»Kennen Sie den Film *Metropolis*? – Wenn nicht, dann sehen Sie ihn sich mal an! Sonst glauben Sie das Folgende nicht.«[6]

Der Kritiker Hans Siemsen stellt in der *Weltbühne* die einfachste und polemischste aller Fragen. Wer sollte wohl *Metropolis* nicht kennen, jenen gigantischen Großfilm der Ufa, der Millionen Mark gekostet hatte, der mit Superlativen in der Werbung herausgestellt wurde, der das Nonplusultra des deutschen Films sein sollte. Welturaufführung, eine Wortschöpfung der Ufa-Filmreklame, am 10. Januar 1927 im Berliner Ufa-Palast am Zoo. »Der Einladung mit Bitte um Gesellschaftsanzug war fast allgemein Folge geleistet. Männer, die noch nie zuvor einen Querschlips vom Längsbinder hatten unterscheiden können, waren in feierliches Schwarzweiß gehüllt. Auf diese Weise entstand das vielbemerkte gesellschaftliche Bild des Abends.«[7] Dies notiert Hans Feld im *Film-Kurier*. Und Fred Hildenbrandt versucht in seiner Premierenkritik ein Resümee der Handlung: »In einer phantastischen Stadt Metropolis, gefügt aus Zukunftstürmen und Zukunftsstraßen, leben die Arbeiter unter der Erde und die Herren oben im Tageslicht. Tief in Maschinensälen stehen in uniformen Arbeitskleidern die modernen Sklaven an Schaltbrettern. Schichtwechsel und müder Trott, Erschöpfung, Dampf und Schweiß. Oben im Licht leben die Söhne der Herren, laufen im Stadion, haben ihren Klub und ihre Gärten, Gespielinnen werden ihnen dressiert. Der mächtigste der Herren ist Joh Fredersen und der schönste der Söhne sein eigener, Freder. Unten, noch unter der Arbeiterstadt, lebt ein geheimnisvolles, anonymes Mädchen, Maria, zu dem die Arbeiter nach der Schicht wallfahren, und die mit ihnen tröstend redet von einem Mittler, der kommen wird. Freder sieht dieses Mädchen im Garten der Söhne, den sie mit einer Schar Arbeiterkinder betritt, und von nun an sucht er sie, steigt in die Arbeiterstadt hinunter und sieht die Sklaven. Sieht eine Explosion, rast zum Vater, begreift die Welt nicht mehr und seinen Vater nicht mehr, kehrt zurück in die Tiefe, tauscht mit einem Arbeiter das Kleid und steht am Schaltbrett.« Der Film ist ein Konglomerat: Motive des Expressionismus, Motive der Neuen Sachlichkeit, triviale und sentimentale Schlenker, Zukunftsvisionen und rückwärtsgewandte Sehnsüchte. Fredersen erfährt von den Eskapaden seines Sohnes und verbündet sich mit dem Erfinder Rotwang, um den schwelenden Widerstandsgeist der Arbeiter im Keim zu ersticken. Rotwang will sich insgeheim an Fredersen rächen, denn dieser nahm ihm einstmals die Frau. Jetzt formt er Hel, Ebenbild jener Frau, die er an Fredersen verlor, und der er nun – auf dessen Geheiß – Züge Marias geben soll, die den Arbeitern als Trösterin zur Seite steht und in der Freder nicht nur eine Erlöserin, sondern auch seine reine Geliebte sieht. Noch einmal Fred Hildenbrandt: »Die Verwandlung geschieht, indessen die gute Maria gefangen in Rotwangs Haus sitzt, hetzt die böse Maria die Arbeiter zur Zerstörung der Maschinen. Die Maschinen bersten, und in die verlassene Stadt der Arbeiter bricht das Wasser. Oben kommen die Aufrührer zur Besinnung, erinnern sich an ihre Kinder, die nun ertrunken sein werden, und jagen jene Maria auf den Scheiterhaufen. Sie wissen nicht, daß es eine künstliche Maria ist, die echte hat indessen mit Freders Hilfe die Kinder gerettet, nach einem tollen Durcheinander, nach einem Kampf Rotwangs mit Freder findet Freder die echte Maria und zwingt seinen Vater, den Arbeitern die Hand zu geben, er ist der Mittler geworden.«[8]

Die Dreharbeiten hatten am 22. Mai 1925 begonnen und sich bis zum August 1926 hingezogen. Es wurde der letzte Film der Ufa-Großproduktionen, die der Produzent Erich Pommer betreute. Die Ufa befand sich Mitte der zwanziger Jahre in erheblichen finanziellen Schwierigkeiten. Der Film *Metropolis*, auf circa 1 1/2 Millionen Mark kalkuliert, kostete schließlich

In Thea von Harbou's vision the dragon already raises his head, spewing fire, with glowing flanks and devouring greed. She describes the shock of modernity in the lurid colors of haunting primeval legend, where machines are propelled by witchcraft, and a diabolical power strikes terror into people's hearts.

Fritz Lang stated several times that he did not feel the film had turned out to his liking. He said he had been more interested in the technology, not so much in the content. Thus, Lang may have seen the work on *Metropolis* as experimentation, a way of realizing his visual fantasies, for which Thea von Harbou invented a framework – the plot. However, Lang always felt he, the director, was responsible for the film as a whole, for its weaknesses as well as its strengths.[5]

Criticism: expense and agenda

»Do you know the film *Metropolis*? – If not, you've got to go see it! Or you won't believe what I'm going to say next.«[6]

The critic Hans Siemsen asks the simplest and most polemical of questions in his *Weltbühne* article. Is there anyone who doesn't know *Metropolis*, Ufa's (Universum-Film A.G.) gigantic movie extravaganza that is said to have cost millions of marks, that advertisements tout with superlatives, that is supposed to be the ne plus ultra in German cinema? The world premiere – a neologism coined by the Ufa film publicity department – takes place on January 10, 1927 in the Berlin Ufa-Palast am Zoo. »Almost everyone complied with the request, in the invitation, that formal dress be worn. Men who had never been able to tell a necktie from a bow tie were clothed in solemn black and white. This is what made the evening a much-noted social event«,[7] observes Hans Feld in the *Film-Kurier*. And Fred Hildenbrandt, in his review of the premiere, attempts to give a summary of the plot: »In an imaginary city Metropolis, an assemblage of futuristic towers and streets, the workers live underground and the masters live above in daylight. Deep down in halls full of machinery the modern slaves in uniform overalls stand at control panels. The end of a shift, the shuffle of tired feet, exhaustion, steam, and sweat. Above in the light live the sons of the masters, jog in the stadium, have their club and their gardens; playmates are trained for them. The most powerful of the masters is Joh Fredersen, and the handsomest of the sons is his own son Freder. Below, under the »City of the Workers« even, lives a mysterious, anonymous young girl, Maria, to whom the workers make their way when the shift is over. She comforts them and speaks of a mediator who will come. Freder sees this girl in the garden of the sons which she enters with a group of the workers' children. From now on he looks for her, descends into the workers' city and sees the slaves. He sees an explosion , rushes to his father, can no longer understand the world or his father, descends back into the depths, exchanges clothes with a worker, and stands at a control panel.« The film is a conglomeration: expressionist motifs, contemporary functionalist motifs, banal and sentimental detours, visions of the future, and backward-looking nostalgia. Fredersen hears of his son's escapades and allies himself with the inventor Rotwang in order to nip the workers' smoldering resistance in the bud. Rotwang secretly plans to take revenge on Fredersen for taking the woman he loved long ago. Now he creates Hel, the image of the woman he lost to Fredersen. Fredersen tells the inventor to give her the features of Maria, who sides with the workers and comforts them, and in whom Freder sees not only a redeemer, but also his pure beloved. To quote Fred Hildenbrandt again: »The transformation takes place. While the good Maria is a prisoner in Rotwang's house, the evil Maria incites the workers to destroy the machines. The machines break, and water gushes into the abandoned ›City of the Workers‹. Up above, the rebels come to their senses; they remember their children who must now be drowned, and they pursue the other Maria to the stake. They do not know that this is an artificial Maria. In the meantime, the real Maria has saved the children with the help of Freder. After a wild confusion, and after Rotwang's fight with Freder, Freder finds the real Maria and forces his father to shake hands with the workers. He has become the mediator.«[8]

Shooting began on May 22, 1925 and dragged out until August 1926. This film was to be the last of the Ufa's large-scale productions under the care of producer Erich Pommer. In the mid-twenties, the Ufa was in considerable financial difficulties. The film *Metropolis*, whose estimated budget had been approximately 1 1/2 million marks, ended up costing 6 million marks. As a result, Pommer was demoted. In *Metropolis*, the whole technological mastery of the Ufa's employees once more reaches a peak: there is an abundance of sets, special effects,

6 Millionen Mark. Die Entmachtung Pommers war die Folge. Noch einmal kulminiert in *Metropolis* die ganze technische Meisterschaft der Ufa-Mitarbeiter: der Reichtum der Architektur, der Tricks und der Kamera. Die Erwartungen bei Kritik und Publikum waren hoch. Der Film mußte ein Erfolg werden.

»Anderthalb Jahre vorher flüsterte man sich schon zu, daß hier ein Wunderwerk der Filmtechnik im Entstehen sei. Und die Tatsachen übertreffen noch die höchstgespannten Erwartungen. Was hier in diesem deutschen Film zustande gebracht wurde, läßt alle amerikanischen Kameraleistungen weit hinter sich und ist in der Geschichte der Lichtspieltechnik ganz und gar einzig dastehend. Nicht nur, was die große Kunstfertigkeit anlangt: in vielen Szenen ist dieses Technische vollkommen in bildmusikalische, in bildsymphonische Elemente aufgelöst. Es gehorcht den feinsten Wünschen und Andeutungen der empfindlichsten Nerven eines so außerordentlichen Meisters der Bewegungskomposition, wie es Fritz Lang ist.«[9]

Willy Haas, Kritiker der *Literarischen Welt*, ist um programmatische Klärung bemüht. Zwar weiß er die inszenatorischen Wunder des Films zu würdigen, seine Technizität, aber er entlarvt den Film auch als stillos – hyper-utopisch und biedermeierselig zugleich. Belletristische Unverfroren- und Unverbindlichkeit. »So etwas wie die Flucht der Maria durch die Katakomben, immerfort verfolgt von dem Scheinwerferlicht einer kleinen elektrischen Taschenlampe – eine Maus in der Falle eines winzigen gleitenden Lichtfleckes: oder so etwas wie die phantastisch die Leinwand hinaufgleitenden Irrlichter und Halbvisionen, die den Sturz zu Boden und das schwindende Bewußtsein des ohnmächtig niedersinkenden Freder visionär untermalen: das lohnte schon, hundert komplizierte Apparate für Wochen in Bewegung zu setzen. ... Wundervoll ... ist das leichte, spielerische Tempo der phantastischen Gesamtansichten von *Metropolis*, die weich in der Luft schwimmenden Aeroplane, die Autos, die über riesige stählerne Brückenbogen fast schwebend gleiten – das musik-gewordene Pianissimo einer bis zur lautlosen Diskretion aufgezüchteten Luxusindustrie.«

Der Schriftsteller Norbert Jacques, dessen Roman *Dr. Mabuse* Fritz Lang als Vorlage für einen anderen seiner Filme gedient hatte, ist einer der wenigen Rezensenten, die den Film fast euphorisch besprechen, gefangen von dessen technischen Wundern. »In den großen Teilen dieses Films ist die photographische Sprache gehandhabt als eine Weltenorgel, in einem gigantischen Ringen zwischen Licht und Schatten, Ruhe und Bewegung ... feindlichste Elemente, die sich in jedem Augenblick durchdringen und in den Schlachten der Kontraste aus den tausend ›Nein‹ des einen, nach den uralten Gesetzen tausend ›Ja‹ des andern machen. Es ist eine Sprache so unmittelbar wie Musik, gebaut wie ein gotischer Expressionismus, bewegt, daß ihre Stummheit aus der Leinwand zu schreien scheint, wie ein Element.«[10] *Metropolis* ist utopische Gegenwart und gegenwärtige Utopie gleichermaßen. Das erkennt auch Willy Haas: »Was durfte, mußte gefordert werden – wenn 36 000 Komparsen, 1100 Kahlköpfe, 750 Kinder, 100 Neger, 3500 Paar Schuhe, 75 Perücken, 50 phantastische Autos, 500 bis 600 Wolkenkratzer à 70 Etagen, ein paar tausend utopische Motore, 620 000 Meter Negativ- und 1300 000 Meter Positivfilm und vor allem, vor allem anderen, ein übermenschlich konzentriertes Regisseurgehirn für anderthalb Jahre mobilisiert werden mußten? Nicht viel – lachen Sie nicht ... . Bloß ein Motiv, das diesen Aufwand voraussetzt und verlangt.«[11]

Bloß ein Motiv – das ist auch der Tenor der meisten anderen Kritiken. Kaum Enthusiasmus nach der Uraufführung. Fred Hildenbrandt glossiert in seiner Premierenkritik die Gespräche der Kollegen bei Schwanneke, einem beliebten Treffpunkt der kritischen Intelligenz Berlins in der Rankestraße, wo er die »Ewigen Gärten der Fachmänner« ausmacht, den »Klub der immer Eingeweihten«, wo die Urteile »unter dem Blick der Fakire aus den Tischen in einer Sekunde palmenhoch wachsen«, wo »zwischen Witz und Ernst, zwischen Hohn und Gefühl, zwischen Hirn und Herz, zwischen Kenntnis und Instinkt alles besehen, betastet, gewendet, zerrieben und geschmeckt, verworfen und besungen« wird. »Was sagten sie denn über Metropolis? Sie sagten und sie sagten es nicht ohnehin, sondern sie sagten es begründet und mit Warum und Wieso: es sei ein gekünsteltes, kaltschnäuziges Machwerk mit herrlichen Photographien, mit verlogenem Ethos, mit beispielloser Technik, ein sentimentaler, anspruchsloser Kitsch, mit alten und neuen Tricks, schlechtem Spiel, mit qualvollen Texten, mit hohlen Symbolen und leerem Geschwätz, mit schiefem Realismus und schiefer Romantik zugleich, mit Unwahrhaftigkeiten im Stoff, mit Abhängigkeiten aus bekannter Literatur.«[12]

Die Zukunftsvision wird von der sentimentalen Liebesgeschichte überlagert, und die Lösung der Probleme gelingt – was manche Rezensenten ironisch vermerken – einfach mittels eines Händedrucks. Ernst Degner konstatiert im sozialdemokratischen *Vorwärts*, der Film sei »ein imponierender Triumph aller Filmtechniken, ein bewundernswertes Werk des Fleißes und der

and camera work. The critics and the audience had high expectations. The film had to be a success.

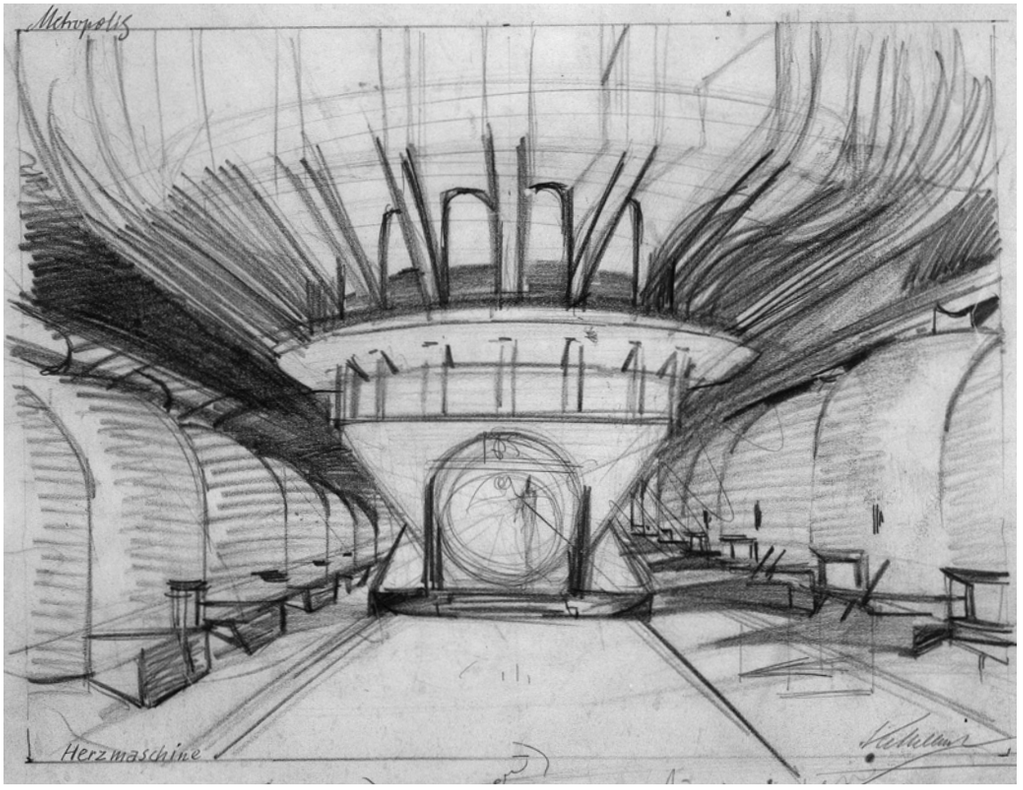
»For a year and a half beforehand, there were rumors that what was being made here was a miracle of film technique. And the facts surpass even the greatest expectations. This German film has managed to do something that leaves all American camera achievements far behind it, and is totally unique in the history of cinematic technique. We're not talking about the high level of technical skill alone: In many scenes this technique is completely dissolved into visually musical, into visually symphonic elements. It obeys the subtlest wishes and suggestions of the most sensitive nerves of the extraordinary maestro of movement composition that Fritz Lang has proved to be.«[9]

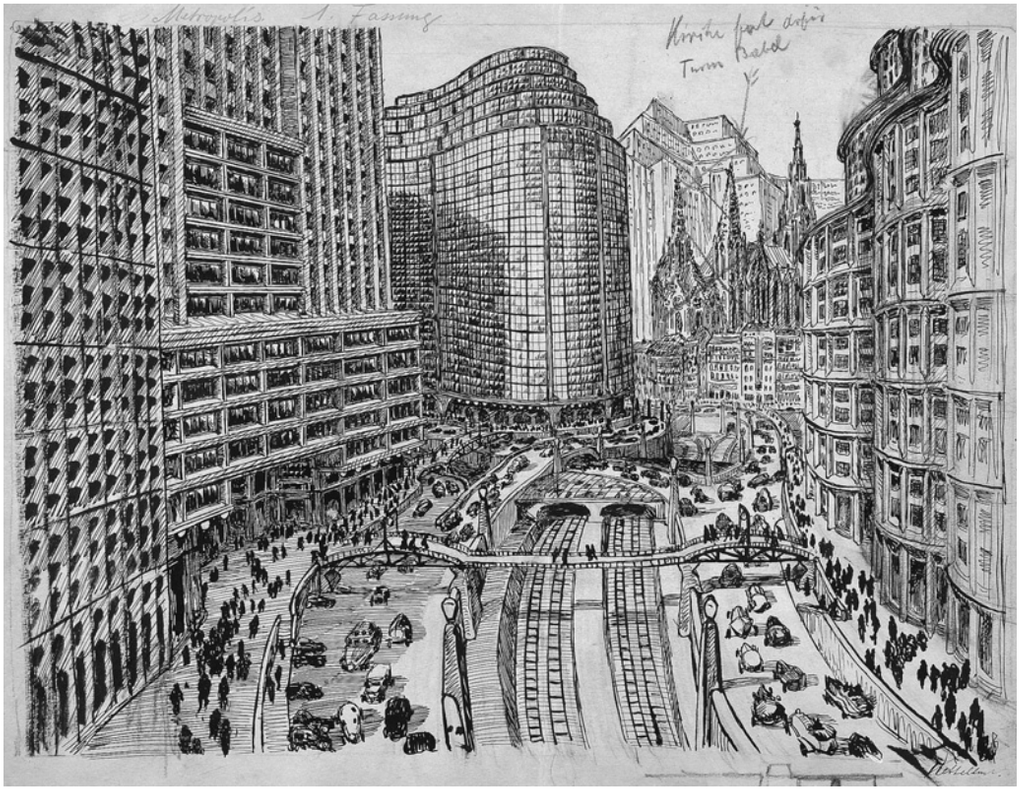
Willy Haas, the critic of the *Literarische Welt*, is trying to clarify the general drift of the film. It is true that he appreciates the film's brilliant directing, its technical aspects, but he also unmasks the film as lacking in style – hyperutopian and at the same time solidly bourgeois. Belletristic impudence and detachment. »Take Maria's flight through the catacombs, relentlessly pursued by the searchlight of a little flashlight – a mouse in the trap of a tiny gliding spot of light: or take the will-o'-the-wisps and half-visions that glide eerily up the screen, and provide a visionary underpinning for Freder's fall and loss of consciousness as he sinks to the ground in a faint: that alone would make it worth while setting a hundred complicated devices in motion for weeks on end. … Wonderful ... is the light, playful pace of the fantastic panoramic views of *Metropolis*, the airplanes gently floating in the air, the cars that glide, almost soaring, across the arches of giant steel bridges – turned to music, this is the pianissimo of a luxury industry evolved to the point of hushed discretion.«

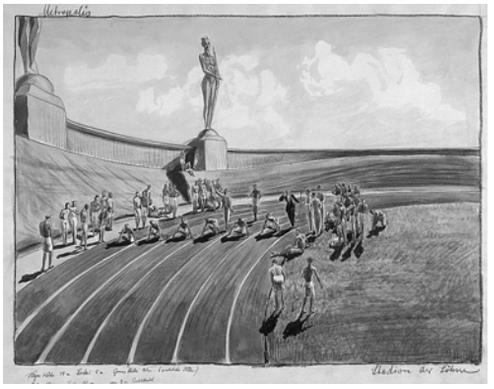
The writer Norbert Jacques, on whose novel *Dr. Mabuse* Fritz Lang modeled another of his films, is one of the few reviewers to discuss the film almost euphorically, taken in by its technical miracles. »In the important sections of this film, the photographic language is handled as an electronic organ, in a gigantic struggle between light and shadow, repose and motion ... the most inimical of elements that will interpenetrate at any moment and, in the battles of contrasts, make a thousand ayes of the one out of a thousand nays of the other according to age-old laws. It is a language as immediate as music, structured like a Gothic expressionism, animated, so that its mute silence seems to scream from the screen, like an elemental force.«[10] *Metropolis* is both a utopian presence and a present-day utopia. Willy Haas realizes this: »What could we, what should we have expected – seeing that 36,000 extras, 1100 baldheaded persons, 750 children, 100 blacks, 3500 pairs of shoes, 75 wigs, 50 fantastical cars, 500 to 600 skyscrapers, each of them 70 stories high, a couple of thousand utopian motors, 620,000 meters of negative and 1,300,000 meters of positive film, and above all, above everything else, a superhumanly concentrated film director's brain had to be mobilized for a year and a half? Not much – don't laugh ... . Just a reason why this huge expenditure is required and demanded.«[11]

Just a reason – that is also the tenor of most of the other reviews. There is hardly any enthusiasm following the premiere. Fred Hildenbrandt, in his review of the premiere, comments on the conversations of his colleagues at Schwanneke's, a favorite hangout of the critical intelligentsia of Berlin, in Rankestraße, where he locates the »Eternal Gardens of the Experts«, the »club of the permanently initiated«, where expert opinions »grow out of the tables as high as palm trees within one second under the gaze of the fakirs«, where »between jest and gravity, between mockery and emotion, between brain and heart, between knowledge and instinct everything is inspected, fingered, turned over, crumbled and tasted, dismissed and praised.« »Well, what did they say about Metropolis? They said – and they did not say it off the top of their heads, but substantiated what they said with whys and wherefores – they said it was an affected, insolent, shoddy piece of work with magnificent photographs, mendacious ethics, and an unparallelled technique; sentimental, lowbrow kitsch with old and new tricks, poor acting, torturous texts, hollow symbols and empty prattle; that both the realism and the romanticism were way off the mark; that the material contained untruths, that there were plagiarisms from well-known literature.«[12]

The vision of the future is overlaid by the sentimental love story, and the solution of the problems is made possible – a fact that was ironically noted by a number of reviewers – simply by means of a handshake. Ernst Degner makes the point in the social democratic *Vorwärts* that the film is an »imposing triumph of every film technique there is, the admirable result of hard work and dedication, but an intellectual flop«.[13] And Herbert Ihering uncompromisingly expresses his opinion in the Berliner Börsen-Courier: »A technological city of the future and a

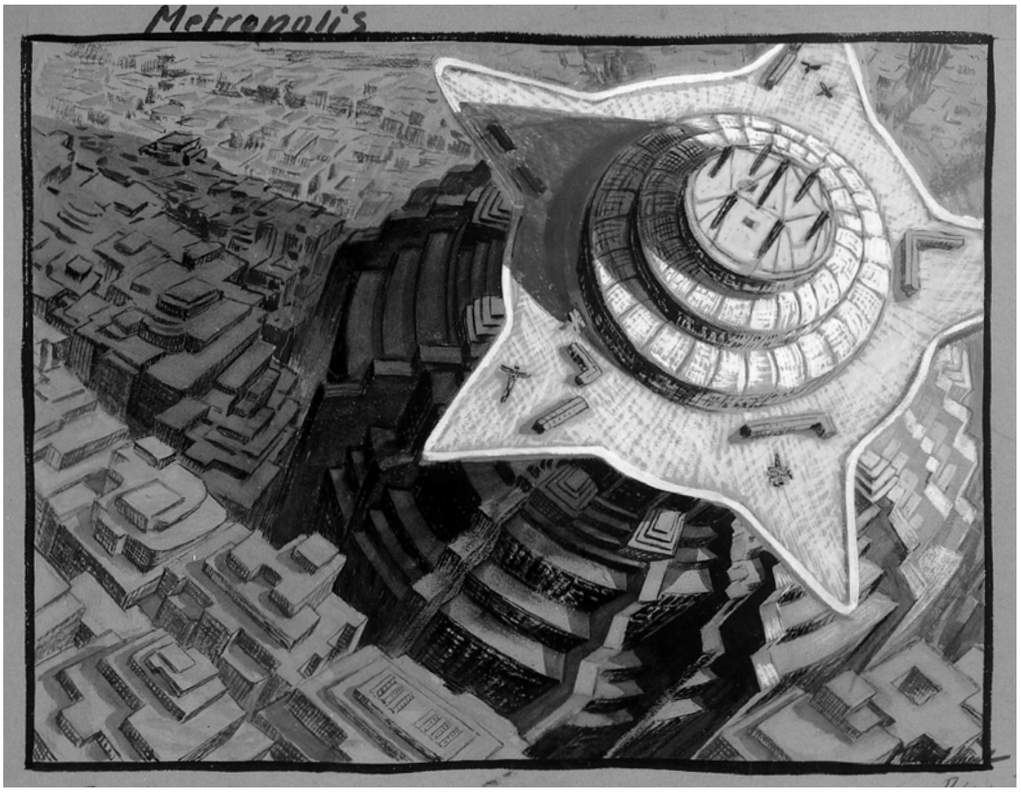

Metropolis
Herzmaschine

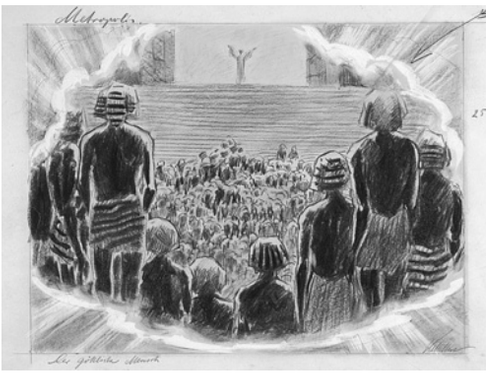

Metropolis N. Fassung


Metropolis

3. Erich Kettelhut, *Herzmaschine*, Architekturskizze.
4. Erich Kettelhut, *Stadt*, 1. Fassung, Architekturskizze.
5. Erich Kettelhut, *Stadion der Söhne*, Architekturskizze.
6. Erich Kettelhut, *Das Bad*, Architekturskizze.
7. Erich Kettelhut, *Der göttliche Mensch*, Architekturskizze.
8. Erich Kettelhut, *Turmbau zu Babel*, Architekturskizze.
9. Erich Kettelhut, *Stadt von oben mit Turm Babel*, Architekturskizze.

3. Erich Kettelhut, *Heart Machine*, architectural sketch.
4. Erich Kettelhut, *City*, 1st version, architectural sketch.
5. Erich Kettelhut, *Stadium of the Sons*, architectural sketch.
6. Erich Kettelhut, *The Bath*, architectural sketch.
7. Erich Kettelhut, *The Divine Human Being*, architectural sketch.
8. Erich Kettelhut, *The Tower of Babel*, architectural sketch.
9. Erich Kettelhut, *City from above with Tower of Babel*, architectural sketch.





Hingabe, aber ein Versagen im Geistigen.«[13] Und Herbert Ihering urteilt im *Berliner Börsen-Courier* kompromißlos: »Eine technische Zukunftsstadt und Gartenlaubenromantik; eine Maschinenwelt und lächerliche Einzelschicksale, soziale Weltgegensätze, und als Mittler zwischen ›Hirn und Hand das Herz‹, Georg Kaiser und Birch-Pfeiffer; ›Berge, Meere und Giganten‹ und eine legendenhafte Maria, Alfred Döblin und Thea von Harbou – das ist unmöglich.« Spöttisch fügt er hinzu: »Der Schluß, die tränenreiche Versöhnung der Arbeitgeber und Arbeitnehmer – entsetzlich.«[14]

Auch Rudolf Arnheim kommentiert im *Stachelschwein* spitz und pointiert den schwülstig-sozialen Gestus des Films: »Es ist ja eine alte Sache, daß sich das Herz im Film sehr vorteilhaft ausnimmt, nicht als Symbol des pulsierenden Lebens, der blutvollen Realität, sondern weil das Adjektivum ›herzig‹ davon abgeleitet werden kann, und weil die Sonne darin scheint. ... Einerseits das Extrem des Ingenieur-Amerikanismus, der allerdings weniger aus den Technischen Hochschulen als aus den Zukunftsromanen der Jungensbücher stammt: das glatte Antlitz der Erde endgültig durch Wolkenkratzer bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt, Lichtreklamen von wahrhaft apokalyptischer Leuchtkraft, wacker verstopfte Automobilstraßen, der Industrielle mit den stahlharten Sinnmuskeln und dem Finger auf dem Druckknopf. Andererseits das ganze staubfängerische Kunstgewerbe europäischen Gemütslebens. Sieht man diesen Zukunftsmenschen auf die Seele, so darf man sagen: die Welt ist genau dieselbe geblieben, bloß die Häusermode hat sich etwas geändert.«

Spießig findet Arnheim die soziale Vision. Kabarettistisch decouvriert er die Autorin: »Es zog Eine aus, das erlösende Wort der Zeit zu finden – in einem Roman, der sich gleichzeitig zur Verfilmung eignen sollte. Neckisch leuchtet ihr Bubiköpfchen aus dem Programmheft, und doch ist sie gefährlich. Denn sie pflanzt Sentimentalitäten auf einem Gebiet, wo sie ohnehin genügend wuchern und rücksichtslos ausgekrautet werden müßten, wenn es vorwärts gehen soll in der Welt. Mag die Courths- und Kleinmalerei weiter die sexuelle Sphäre kolorieren – vom Sozialismus halte man manikürte Finger fern.«[15]

Hellsichtig der Kommentar von Lisbeth Stern in den *Sozialistischen Monatsheften*: »Übrigens stößt man alle Augenblicke auf eine Art Kunststil, den man völkisch nennen könnte, und Fritz Lang hat etwas davon. Dahin gehören seine großen pathetischen Räume mit kleinen Menschen drinnen. Überhaupt die großen Kontraste, und vor allem diese Riesenformate, die von innen heraus nicht genügend lebendig gefüllt sind und uns daher leer lassen.«[16]

Formen

Die Polarität des Verhältnisses Technik – Natur bestimmte die kulturellen Debatten der zwanziger Jahre. Ausgelöst durch die Weltkriegserfahrungen brachen Traditionen ab, die Avantgarde faßte Fuß. Technikbegeisterung und Phantasien einer totalen Naturbeherrschung standen ersten Ansätzen einer Heimat- und Naturschutzbewegung gegenüber. »Und einmal, wenn die Flüsse und Ströme gebändigt sind und zementiert in ausgerechneten Kanälen laufen, wenn die Wälder nur noch als Kuriosität erhalten sind in winzigen Parzellen, wenn die Felder überflüssig und die Wiesen überflüssig und der Mensch aus den himmelhohen Türmen mit scharfen Blicken regiert, wenn die Dinge bis zur unerträglichen Grenze raffiniert gediehen sind, wenn der Dienst an anderen, sei er wie er wolle, nur eines Fingerdrucks bedarf, wenn die Phantasie des Menschen die mystische Schöpferkraft Gottes kühl überholt hat, dann kann es sein, daß der namenlose Ekel in jenen Menschen aufsteht gegen alles, was sie geschaffen, daß der Widerwillen aufsteht gegen sich selber. Und daß eine gigantische Revolution des verdorrten Gefühls einsetzt, eine Heimkehr zu den verlassenen Gärten des Herzens, eine besessene Sehnsucht nach den Irrgärten der Empfindungen.«[17] Fred Hildenbrandt beschwört hier, ganz im Einklang mit dem Pathos der Avantgarde, »eiskaltes, kristallklares, wunderbares Tempo«. Auch Langs und Harbous filmischer Entwurf birgt diese die Zeit bestimmende Gegensätzlichkeit und Ambivalenz: Aufbruch um jeden Preis und zögernder, auch zögerlicher Rückblick.

Amerika, industriell prosperierend, war das Land der technischen Verheißung. Inbegriff der neuen Massenproduktion, die sich ja auch in den Bildern des Films *Metropolis* widerspiegelt, waren die arbeitstechnischen Neuerungen Henry Fords: Vereinfachung und Standardisierung von Arbeitsabläufen, Stärkung des Maschinen-Know-hows und Reduzierung menschlicher Arbeitskraft. Lang und Harbou nehmen diese Utopien eines »weißen Sozialismus« auf, verharren aber in unentschlossener Balance, denn das Bild einer integralen, technisierten Welt, in der soziale Gegensätze aufgehoben scheinen, steht neben dem Entwurf einer zukünftigen Welt,

Ladies' Home Journal romance; a world of machines and the ludicrous life histories of individual characters; contrasts between social worlds, and ›the heart as a mediator between mind and hand‹; Georg Kaiser and Birch-Pfeiffer; ›mountains, oceans, and Titans‹ and a legendary Maria; Alfred Döblin and Thea von Harbou – an impossible combination.« Sarcastically he adds: »The end, a tearful reconciliation between the employers and employees – appalling.«[14]

Rudolf Arnheim in *Stachelschwein* also comments pointedly and pithily on the bombastic social message of the film: »It's an old story: a heart looks pretty good in a film – not as a symbol of pulsing life, of vivid reality, but because hearts are sweet, as in 'sweetheart', and because the sun shines in your heart ... At one extreme we have an engineer's idea of America. Of course, it is derived less from institutes of technology than from science fiction for boys: the smooth face of the planet disfigured past hope and beyond recognition by skyscrapers; neon signs of truly apocalyptic brightness; streets fairly jammed with cars; the industrialist, his muscles hard as steel, his finger on the pushbutton. At the other extreme, there is the whole dust-catching artsy-craftsy emotional life of the Europeans. If one looks into the hearts and minds of these people of the future, one might say: the world has stayed exactly the same. The only thing that's slightly changed is the fashion in houses.«

Arnheim finds the social vision bourgeois. In cabaret style he lays bare the author of the screenplay: »Once upon a time a woman set out to find the word everybody had been waiting for – in a novel that would at the same time work as a screenplay. Looking cute with her bobbed hair, she peeks out at us coquettishly from the program, and yet she is dangerous. For she plants mawkish sentiment in a field where there's already a profusion of it even without her assistance – sentiment that should be ruthlessly weeded out if there is to be progress in the world. Let lady writers keep on painting by the numbers in the sexual sphere à la Hedwig Courths-Maler – but I wish they'd keep their manicured fingers out of socialism.«[15]

Lisbeth Stern, in *Sozialistische Monatshefte*, comments shrewdly: »By the way, nowadays one keeps running into an artistic style that the National Socialists would call völkisch (=characteristic of the German race). There's a touch of that in Fritz Lang. That's where his huge pathos-filled spaces belong, with tiny human figures in them. This is true of his big contrasts in general, and particularly those gigantic formats that are not sufficiently filled with life from the inside, and therefore leave us empty.«[16]

Forms

The polarity of technology versus nature defined cultural debates in the twenties. As a consequence of world war experiences, traditions were disrupted, and the avant-garde gained a foothold. On the one hand there was enthusiasm for technology, and fantasies that the human race could totally control nature, while on the other hand the first signs of a regional and an environmental movement had appeared. »And one day, when the rivers and streams have been tamed and run down cemented exactly calculated canals, when forests have been preserved as a mere curiosity in tiny plots, when fields are superfluous, and meadows are superfluous, and sharp-eyed men reign from sky-high towers, when everything has been refined and perfected to the point where it is unbearable, when all it takes to serve others – no matter what that service involves – is pressing a button, when human imagination has coolly surpassed God's mystical creative power – then, perhaps, the unspeakable disgust of this new race will rise in revolt against all they have created, revulsion will rise against itself. And a gigantic revolution by shrivelled feelings may then set in, a return to the abandoned gardens of the heart, an obsessive nostalgia for the labyrinths of emotion.«[17] Fred Hildenbrandt here conjures up, with a pathos characteristic of the avant-garde, the film's »ice-cold, crystal clear, wonderful pace«. Lang's and Harbou's cinematic design, too, reveals the typical either-or thinking, the ambivalence of their time: change at any price, but also a hesitant, as well as irresolute, look backward.

America, industrially prosperous, was the Promised Land of technology. The epitome of the new mass production, which is of course also reflected in the images of the film *Metropolis*, were Henry Ford's innovative working techniques: simplification and standardization of work routines, boosting mechanical know-how, and cutting back on the human labor force. Lang and Harbou take up these utopian visions of a »white socialism«, but they remain sitting on the fence, for the picture of an integral, mechanized world in which social differences seem to have been abolished appears side by side with the blueprint of a future world that seems to

die eine hierarchische Struktur festzuschreiben scheint. »Wenn jemand von der wachsenden Macht der Maschine und der Industrie spricht, entsteht leicht das Bild einer kalten, metallischen Welt, in der die Bäume, die Blumen, die Vögel, die Wiesen von großen Fabriken verdrängt sind, einer Welt, die aus eisernen und menschlichen Maschinen besteht. Eine solche Vorstellung teile ich nicht. ... Ich meine, wir haben schon allzuviel getan, die Annehmlichkeiten des Lebens durch den Glauben zu verscheuchen, es bestehe ein Gegensatz zwischen Leben und der Erzeugung der Mittel zum Leben. ... Kraft und Maschine, Geld und Güter sind nur insofern nützlich, als sie zur Lebensfreiheit beitragen. Sie sind lediglich Mittel zu einem Zweck. Ich zum Beispiel betrachte die Maschinen, die meinen Namen tragen, nicht als bloße Maschinen. Wären sie das, so würde ich etwas anderes unternehmen. Für mich sind sie der konkrete Beweis einer Geschäftstheorie, die, wie ich hoffe, mehr als eine Geschäftstheorie ist – nämlich eine Theorie, die darauf abzielt, diese Welt zu einem erfreulichen Tummelplatz des Lebens zu machen.«[18]

Der Mensch als willenloser Sklave der Maschine, so zeigen ihn Szenen des Films, einer weitgehend anonymen Herrschaft technisch-industrieller Apparate unterworfen – insoweit birgt Metropolis auch einen Kern der Zivilisationskritik, die Aldous Huxley 1932 in seiner Vision einer *Schönen Neue Welt* entwirft.

Vom russischen Konstruktivismus beeinflußt, griff bis Mitte der zwanziger Jahre eine Ästhetik des Maschinenkults um sich, fand Ausdruck etwa in der Malerei Fernand Légers, in den Bauten der Bauhausbewegung oder auch – in eher kritischer Sicht – in dem »utopischen Kollektivdrama« *R.U.R.* von Karel Čapek oder in Ernst Tollers Schauspiel *Die Maschinenstürmer*, in dem Ereignisse in einer englischen Fabrik in frühkapitalistischer Zeit dargestellt werden und – wie in *Metropolis* – in den Augen der Arbeiter die Maschine menschliche Gestalt annimmt. Die Technik entzaubert die Welt. Rationalisierung und Verapparatung sind Schlagworte der Zeit. Transport und Kommmunikation waren die Bereiche, deren technische Entwicklung den rapidesten Verlauf nahmen. Automobilbau und Luftfahrt expandierten, vor allem aber setzte die Entwicklung und Verbreitung des Rundfunks neue Standards. Der Flughafen Tempelhofer Feld wird im Oktober 1923 eingeweiht, im Dezember 1924 öffnet die erste Deutsche Funkausstellung in Berlin ihre Pforten, die Eröffnung des Deutschen Museums in München, dem bis dahin größten Technik-Museum der Welt, wird im Mai 1925 gefeiert, im April 1926 gelingt die erste drahtlose Bildübertragung von Berlin nach Wien, und der Funkturm in Berlin wird im Oktober des Jahres eingeweiht. Zwei Wissenschaftskonzepte prallen nach 1920 aufeinander: Beide grenzen sich zwar vom Wissenschaftspathos der Vorkriegszeit ab, stehen dennoch aber in deutlichem Widerspruch zueinander. Max Webers liberaler Rationalismus von der »Entzauberung der Welt« trifft auf den antihumanistischen Dezisionismus Carl Schmitts, der »Entzauberung« und Verzauberung dialektisch verschränkt und die Aufgabe der Zeit in politischer Weltbeherrschung sieht, die Wissenschaft vereinnahmend und sie auf ein mythologisches Weltverständnis einschwörend. Manches in Langs und Harbous Film entpuppt sich nicht so sehr als Sciencefiction, sondern als direkter Reflex auf politische und kulturelle Zeitströmungen.

Architektur

Der Glaube an den »neuen Menschen« im technischen Zeitalter verband sich mit der Forderung nach einer adäquaten modernen Architektur; mehr noch, es ging in den zwanziger Jahren um ein grundsätzlich »neues bauen«. Dieses neue architektonische Selbstverständnis beinhaltete eine Absage an Historismus und Traditionalismus, an Jugendstil und Expressionismus. Nicht Oberflächenreize spielten länger eine Rolle, sondern das Wesen des Bauens sollte von innen heraus neu definiert werden. Sachliche Einfachheit und Schlichtheit bildeten Grundmotive. Einfache Formen, rechte Winkel, geschlossene Flächen, schmucklose Blöcke, auch schwungvoll gekurvt, waren Kennzeichnen dieser neuen Architektur. Neue Werkstoffe, Stahl und Stahlbeton, fanden Eingang in das Bauen. Le Corbusier postulierte, man müsse das Haus wie eine Wohnmaschine auffassen oder wie einen Gebrauchsgegenstand. Auch hier war Amerika Vorbild. In *Metropolis* finden sich Reflexe auf diese architektonischen Entwicklungen.

Die Diskussion um Sinn und Zweck des Hochhauses akzentuierte die architektonischen Visionen, war Ausgangspunkt auch zweier großer Wettbewerbe Anfang der zwanziger Jahre für ein Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße in Berlin – unter den Vorschlägen fanden sich so gegensätzliche Entwürfe wie der Glaswolkenkratzer von Ludwig Mies van der Rohe oder

10. Ludwig Mies van der Rohe, Entwurf für ein Hochhaus in der Friedrichstraße, Berlin, 1921.

10. Ludwig Mies van der Rohe, project for a skyscraper in Friedrichstraße, Berlin, 1921.

establish a hierarchic structure. »When one speaks of increasing power, machinery, and industry there comes up a picture of a cold, metallic sort of world in which great factories will drive away the trees, the flowers, the birds, and the green fields. And that then we shall have a world composed of metal machines and human machines. With all of that I do not agree. … I think that we have already done too much toward banishing the pleasant things from life by thinking that there is some opposition between living and providing the means of living. … Power and machinery, money and goods, are useful as they set us free to live. They are but means to an end. For instance, I do not consider the machines which bear my name simply as machines. If that was all there was to it, I would do something else. I take them as concrete evidence of the working out of a theory of business which I hope is something more than a theory of business – a theory that looks toward making this world a better place in which to live.«[18]

Human beings as the slaves of machines, without a will of their own: That is how they are shown in certain scenes of the film, subject to the mostly anonymous rule of mechanical industrial devices – in this respect *Metropolis*, too, contains a kernel of the same criticism of our civilization as that expressed in Aldous Huxley's 1932 vision of a *Brave New World*.

Influenced by Russian constructivism, a machine-cult aesthetic proliferated until the mid-twenties, and was expressed in the work of artists such as Fernand Léger, in the buildings of the Bauhaus movement, or – from a somewhat critical perspective – in Karel Čapek's »utopian collective drama« *R.U.R.* or in Ernst Toller's play *Die Maschinenstürmer* (*The Luddites*), which portrays events in an English factory in the early capitalist period and in which – as in *Metropolis* – the machine takes on a human form in the eyes of the workers. Technology demystifies the world. Rationalization and mechanization are the catchwords of the day. Transportation and communication are the areas whose technical development makes the greatest strides. The production of automobiles and aviation expand, but the development and increasing popularity of radio in particular sets new standards. The Tempelhofer Feld airport is officially opened in October 1923; in December of 1924 the first German Radio Exhibition opens its doors; the inauguration of the Deutsches Museum in Munich (the world's largest museum of technology up to that point) takes place in May 1925; in April 1926 the first wireless transmission of a picture, from Berlin to Vienna, is successfully carried out; and the Berlin Funkturm (Radio Tower) is inaugurated in October of the same year. After 1920, two scientific concepts collide head-on: While both are distinctly different from the pathos-filled faith in science characteristic of the prewar period, they are clearly in conflict with each other. Max Weber's liberal rationalism with its »demystification of the world« encounters the antihumanist decisionism of Carl Schmitt, which dialectically intertwines »demystification« and enchantment and sees the mission of the time as being political domination of the world, embracing science, and expecting from it a mythological understanding of the world. Many things in Lang's and Harbou's film turn out to be not so much science fiction than a direct reflection of political and cultural trends of the period.

Architecture

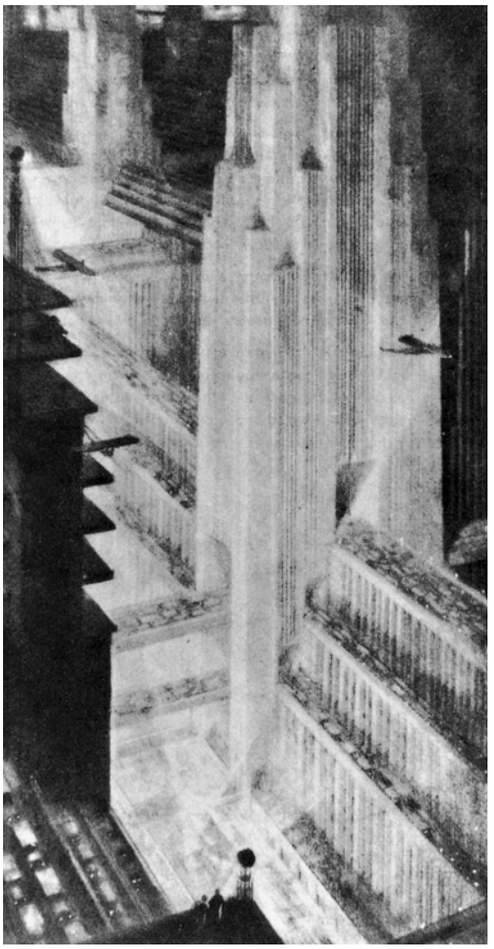
The belief in a »new mankind« in the technological age was linked with the demand for an appropriate modern architecture; not only that, but the twenties were interested in a fundamentally new and different way of building. This generation's new perspective on architecture rejected historicism and traditionalism, Art Nouveau, and expressionism. Superficial charms were no longer important: Architecture must be redefined from the ground up. Practical, no-frills simplicity was one of the basic premises. Simple forms, right angles, closed surfaces, unadorned cubes, sometimes with sweeping curves, were the characteristics of this new architecture. New materials, steel and reinforced concrete, were used in construction. Le Corbusier postulated that a house should be regarded as a machine for living or as a functional object. Here, too, the model was America. In *Metropolis*, there are reflections of these architectural developments.

Discussion about the meaning and purpose of high-rises emphasized architectonic visions, and was the point of departure of two big competitions in the early twenties for a multistory building near Bahnhof Friedrichstraße station in Berlin – submissions included blueprints as radically different as the glass skyscraper of Ludwig Mies van der Rohe and the high-rise blueprints of Hugo Häring, Hans Poelzig, and Martin Elsaesser – and for the headquarters of the

Hochhaus-Entwürfe von Hugo Häring, Hans Poelzig und Martin Elsaesser – und für das Verwaltungsgebäude der *Chicago Tribune*: Übungsfelder der modernen Architektur und in ihrem Ausdruck nicht unähnlich der Skyscraper-City, die in *Metropolis* gestaltet ist. Das Hochaus ist für viele Architekten das »konstruktive Hauptereignis« – wie Le Corbusier formulierte. Seine Entwicklung und Propagierung ermöglichte auch den Entwurf einer »vertikalen Gartenstadt«, von Le Corbusier 1922 in seiner Vision einer »Stadt für heute 3 Millionen Einwohner« (»Ville contemporaine«) vorgestellt, ein Bekenntnis zur Großstadtballung, zu Hochhäusern als »Wohnmaschinen«, eingebettet in Parks und Freiflächen. Die hypertrophe Übersteigerung, als Denkmodell entwickelt, findet sich in dem »Plan Voisin« für die Innenstadt von Paris aus dem Jahr 1925. 1926 entwarf der Berliner Architekt Ludwig Hilberseimer eine Hochhausstadt unter Trennung aller Funktionen und der totalen Ausblendung von Mensch und Natur, eine Pervertierung des Grundsatzes von Walter Gropius, der Einheit von Kunst und Technik.[19]

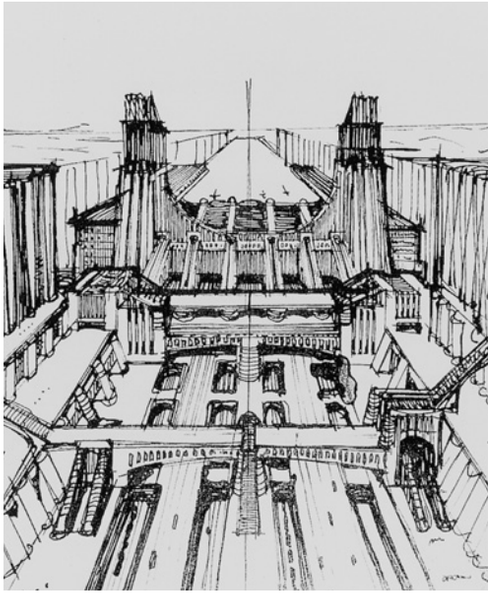
Die Stadtarchitektur der Zeit liefert die ikonographische Grundlage für die Architektur in Filmen. Nicht zufällig gehen die Entwicklung des Films und seiner kinematographischen Möglichkeiten zeitlich einher mit dem ersten Hochhausboom um 1900 in Chicago und in New York. Die Aufnahmen amerikanischer Photographen wie Alfred Stieglitz und Paul Strand oder die Bilder von Edward Hopper und Georgia O'Keefe geben diesen »Aufbruch« künstlerisch wieder. Auch Architekturmaler wie Hugh Ferris, Harvey Wiley Corbett, Harrison Wiley und Francisco Mujica haben ihren Anteil an der Glorifizierung des Wolkenkratzers; ihre visionäre Kraft formulierte den American Dream als Utopie einer in den Himmel strebenden Metropolis. In Hugh Ferris' Buch *The Metropolis of Tomorrow*, 1929 erschienen, finden diese architektonischen Supervisionen ihren abstrakten, auch konkret gegenständlichen, verwegen und ohne Maß überhöhten Ausdruck. Bezugsgröße sind dabei auch die Rekonstruktionsversuche antiker Städte – wie Babylon und Rom. Die Utopie der Stadt von morgen beinhaltet so auch ein Stück Archäologie. Bereits die antiken und griechischen Mythen enthalten Visionen gen Himmel strebender Bauten. Die himmlische Jakobsleiter und der babylonische Turm sind sprichwörtlich geworden. Imaginierte utopisierte Räume und Bauwerke sind Leitbilder, setzen das Zukünftige vom Gegenwärtigen ab. »Auch der babylonische Stufenturm wollte ein Abbild des Himmels sein, des Himmelsbergs, wie er in seinen sieben Planetenstufen emporsteigt.«[20]

Die Architektur in *Metropolis* ist ein Konglomerat von Stilen, uneinheitlich und unausgewogen, positiv und negativ gleichermaßen besetzt: Tradition und Moderne, Starre und Bewegung, heidnisch und christlich definiert. Aber dieser Akzent des Disparaten macht andererseits die verblüffende Schlüssigkeit des architektonischen Gesamtentwurfs aus. Die moderne Form steht neben traditionellen Modellen, das Gegenwärtige findet Platz neben dem Märchenhaften. Der das Stadtbild bestimmende Wolkenkratzer ist negativer Mythos, aber er ist auch über sich hinausweisendes utopisches Versprechen. Zwei Seiten einer Architektur offenbaren sich. Das Hochhaus, gemeint als Bild gegenwärtiger Aufklärung nach einem Konzept atheistischer Technizität, ist ohne die gegenaufklärerische Architektur des gotischen Doms, dessen bauliche Erregung christlich-mythologisch aufgeladen ist, nicht denkbar. Nicht umsonst findet die Versöhnung der sozial gegensätzlichen Welten auf den Stufen vor dem Portal des Doms statt: Man verspricht sich einen Bund für's Leben. Diese Inszenierung meint auch – ganz im Sinne des eigentlich projektierten Schlusses des Films, nach dem Freder und Maria die Erde in Richtung eines anderen Planeten verlassen sollten – einen »Exodus«.[21] »Der Architekturtraum einer besseren Welt hat religionsgeschichtlich als Flußbett und Mündung ägyptisch die Sonnenanbetung, biblisch-prophetisch den Exodus – eben heraus aus dem Ägypten der bisherigen Welt.«[22] Meint die Versöhnungsvision Langs und Harbous hier also ein Zurück, Besinnung auf Tradition wider die Moderne? Die Bilder bleiben indifferent; sie behaupten etwas, was sie nicht meinen wollen. Das Arbeitszimmer Joh Fredersens, im Tower über der Stadt, technologisch hochgerüstet und wie ein Musterzimmer des Bauhauses ausgestattet, findet eine Entsprechung in der Alchimistenklause Rotwangs, ebenerdig und unterirdisch, Arbeitslabor des obsessiven Wissenschaftlers. Als stünden die »Carceri«-Visionen Piranesis unkommentiert neben den futuristischen Entwürfen der *Città nuova* Antonio Sant'Elias. Und die Kubenhäuser der »Unterstadt«, die eine reine Schlafstadt ist, zeigen Elemente der neuen Sachlichkeit. Sie wirken wie Hochhäuser, die nicht in den Himmel wachsen, sondern in die Erde hinein, »Earthscraper«; unterirdische Schutzräume – ähnlich den ausgehobenen Schützengräben des Ersten Weltkriegs, die miteinander verbunden ein eigenes Straßen- und Wegenetz bildeten, eine unterirdische, Rettung bietende Stadtanlage. Diese Stadtarchitektur, die im Licht und im Dunkel sich gleichermaßen etabliert, die Räume im Himmel und unter der Erde sucht, erinnert entfernt auch an die Idealstadt, die der französische Architekt Ledoux im 18. Jahrhundert entwarf. Eine



11. Harvey Wiley Corbett, *Die Stadt der Zukunft: eine innovative Lösung für das Verkehrsproblem*, 1913.
12. Hugh Ferris, *Hochstraßen*, 1929.
13. Antonio Sant'Elia, *Bahnhof und Flugplatz*, 1914.

11. Harvey Wiley Corbett, *The City of the Future: an Innovative Solution to the Traffic Problem*, 1913.
12. Hugh Ferris, *Overhead Traffic-Ways*, 1929.
13. Antonio Sant'Elia, *Railroad Station and Aerodrome*, 1914.



Chicago Tribune: projects on which modern architecture cut its eye teeth, looking not unlike the skyscraper city created in *Metropolis*. For many architects, the high-rise is the »high point of construction«, as Le Corbusier put it. Its development and increasing popularity also made possible the design of a »vertical garden city« introduced by Le Corbusier in 1922 in his vision for »a city now numbering 3 million inhabitants« (»Ville contemporaine«), where he declared himself in support of urban concentration, of high-rises as »machines for living«, embedded in parks and open spaces. This hypertrophied exaggeration, developed as a working hypothesis, is part of the »Plan Voisin« for the central city of Paris (1925). In 1926, the Berlin architect Ludwig Hilberseimer designed a high-rise city where all functions were separated, and human beings and nature were totally left out of the picture, a perversion of Walter Gropius's principle that art and technology should form an integrated whole.[19]

The urban architecture of the period provides the iconograpic basis for the architecture in films. Not coincidentally, the development of the film and its cinematographic potential are synchronous with the high-rise boom in Chicago and New York around 1900. The pictures of American photographers like Alfred Stieglitz and Paul Strand or the paintings of Edward Hopper and Georgia O'Keeffe portray this »new beginning« in artistic terms. Architecture painters like Hugh Ferris, Harvey Wiley Corbett, Harrison Wiley, and Francisco Mujica also do their part to glorify the skyscraper; their visionary power formulated the American Dream as a utopia of a metropolis soaring into the sky. In Hugh Ferris's book *The Metropolis of Tomorrow*, which appeared in 1929, the architectonic super-visions find their expression – abstract but also concrete and objective, daring and disproportionately exaggerated. Here, the standard for comparison is the attempts at reconstructing the cities of antiquity – like Babylon and Rome. The utopia of the city of tomorrow thus also includes an archeological component. If we go back to the myths of antiquity and of Greece, we already find visions of structures that rise into the heavens. Jacob's ladder and the tower of Babel have become proverbial. Imaginary utopianized spaces and buildings are exemplary, they set off what is to come against what exists in the present. »The Babylonian ziggurat, too, was intended to be a representation of heaven, of the mountain of heaven as it rises in its seven planetary stages.«[20]

The architecture in *Metropolis* is a conglomeration of styles, without uniformity and balance, scored positively as well as negatively: tradition and modernity, rigidity and movement, paganism and Christianity exist side by side here. On the other hand, however, this accent on the disparate is what makes the overall architectonic design so amazingly valid. The modern form stands next to traditional models, present-day reality finds its place next to something out of fairy-tales. The skyscraper that determines the character of the cityscape is a negative myth, but it is also a utopian promise that points to something beyond it. Two sides of an architecture are manifested here. The high-rise, intended as an image of present-day enlightenment in accordance with a concept of atheist technicity, cannot be imagined without the counterenlightenment architecture of the Gothic cathedral, whose structural tension has its origins in Christianity and mythology. There is a good reason why, in *Metropolis*, the reconciliation of socially opposite worlds takes place on the steps in front of the portal of the cathedral: There is a promise of a life-long union. This staging also represents an »exodus« – completely in accordance with the film ending that had actually been planned, where Freder and Maria would have left the earth headed for another planet.[21] »In the history of religion the architecture dream of a better world goes back to the sun worship of the ancient Egyptians, while its Biblical and prophetic roots are the Exodus – again, from the Egypt of the world as we have known it so far.«[22] Does this mean, then, that Lang's and Harbou's vision of reconciliation is a regression, a contemplation of tradition as opposed to modernity? The images are neutral; they state something they do not intend to say. Joh Fredersen's study, in the tower above the city, equipped with the latest technology and furnished like an exemplary room in the Bauhaus, has its counterpart in Rotwang's alchemist's den, at ground level and under the ground, the lab of the obsessive scientist. It's like juxtaposing Piranesi's *Carceri* visions and the futuristic designs of Antonio Sant' Elia's *Città nuova* without a comment. And the cube houses of the subterranean city – a city for sleeping only – show elements of the New Objectivity (Neue Sachlichkeit). They feel like high-rises that do not grow into the sky, but down into the earth, »earthscrapers«; subterranean protective spaces – like the trenches dug by the soldiers in World War I which, linked with each other, formed their own network of roads and pathways, an underground city complex that offered safety. This urban architecture, grounded equally firmly in the light and in the darkness, which seeks spaces in the sky and under the ground, is also vaguely reminiscent of the ideal city envisaged by the 18th-century French architect Le-

Stadt, die keinen Kern haben sollte, sondern sich flächig ausbreitete, nicht die Vertikale anstrebte, wie sie die Stadtanlage von *Metropolis* zeigt: Nach Berufsgruppen aufgeteilte Arbeits- und Wohnzentren sollten durch Grünflächen miteinander verbunden werden. Neben einem sogenannten »Haus des Kaufmanns« etwa skizzierte Ledoux ein »Haus der Leidenschaften«; denkbar wäre in diesen Kategorien auch ein »Stadion der Söhne« oder die »Ewigen Gärten«. Es ergibt sich eine vom Gedanken des Kollektivismus und einem Ordnungsgefüge geprägte Utopie, inspiriert von den Ideen der Französischen Revolution. Nicht fern von diesen Entwürfen sind auch die Bilder einer Reformstadt für Fabrikarbeiter, wie sie Karl Grune in seinem Film *Die Brüder Schellenberg* (1926) zeigt, in seiner sozialen und architektonischen Utopie ein Referenzfilm für *Metropolis*. Ungezähmte Natur reflektieren die Katakomben dieser Kellerstadt. Der kirchliche Raum, den sie aufnehmen, ist architektonisch nicht domestiziert, ist eher ein Dschungel aus quasi religiösen Reliquien. Der Garten Eden ist verloren. Metropolis, die Stadt als Welt, ist auch ein falsches Versprechen.

14, 15. *The City of Light* während des Aufbaus und während der Vorführung, Weltausstellung New York 1939.
16. Lichtburg, Berlin, 1930.
17. Plakat der Folies-Bergère, Paris.

14, 15. *The City of Light* during construction and during exhibition, New York World's Fair 1939.
16. Lichtburg, Berlin, 1930.
17. Poster of the Folies-Bergère, Paris.

Licht

Die Städte des 20. Jahrhunderts sind aus Licht geboren. Ihre Architektur wird durch Lichter strukturiert, unterstützt und überhöht. Lichtreklamen integrieren sich in die Architektur. Das Neon, Anfang des Jahrhunderts entdeckt, wird zum Baustoff wie Stein und Beton; Städte haben eine Tag- und eine Nachtseite. In der Kinoarchitektur, wie etwa in Berlin beim Titania-Palast oder bei der Lichtburg, vereinigen sich Bau- und Filmkunst. Aber: »Wie kein anderes Gebilde des 20. Jahrhunderts verkörperte das nächtliche Manhattan die Ersetzung der Natur durch die Technik, die Schöpfung einer technischen Kunstnatur, eines künstlichen Kosmos, der ähnliche Empfindungen der Erhabenheit, der Größe oder auch des Schauers hervorrief wie in früheren Zeiten der wirkliche Sternenhimmel, das Meer und das Hochgebirge.«[23]

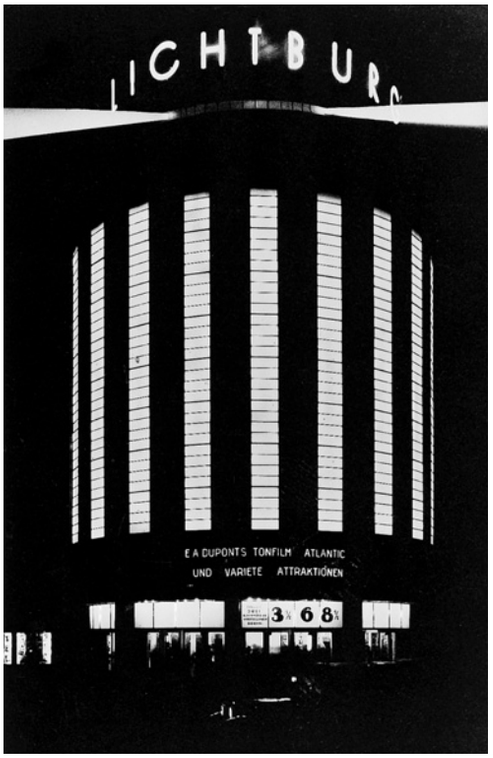
Auch *Metropolis* nutzt das Spiel mit dem Licht, das die Nacht zum Tag macht. Erich Kettelhuts Skizze *Der Neue Turm Babel* bezieht ihren Reiz aus der Illumination. Die erleuchteten Fensterhöhlen fixieren das Licht, streuen es aber auch über die Szenerie. Steingewordener Ballast erhält so eine filigranere Struktur. Die schwarz gelassenen ›Ohrmuscheln‹ der Gebäudekrone hören in die Stadt, fangen das Licht ein wie Satellitenschüsseln Signale aus dem All.

Film und Elektrizität mischen sich zu einer gemeinsamen Baumasse. So wie auch Elektrizität und Femininität im Verständnis des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts sich vereinigen. Die Maschinen-Maria aus *Metropolis*, der animierte Roboter, der aus Lichtringen geboren wird, die um den Korpus schwirren und tanzen, hat eine Vorläuferin in der amerikanischen Tänzerin Loie Fuller, die ihren künstlerischen Auftritt mit Mitteln des Lichts inszenierte, mit Lichterfolgen, die sich bis zu Verfärbungen und klaren Farben verlaufen.

Topographie

Metropolis ist ein Steinbruch von Ideen, Anspielungen, Visionen und Ängsten, ohne Zentrum und daher wirbelnd in einem chaotischen Kraftfeld aus Baukunst, Alchimie und Sexualität. Erich Kettelhut, einer der drei Architekten des Films, gab der Stadt mit einem gotischen Kirchbau – nach dem Vorbild des Kölner Doms – ein Zentrum, einen Ruhepunkt und spirituellen Halt. An die Stelle des Doms setzte Lang den »Neuen Turm Babel«, Haus und Herrschaftzentrale von Joh Fredersen, Erbauer und Herr von Metropolis.

Unergründlich ist die Geographie dieser Stadt. Autos fahren, doch niemand weiß wohin, Flugzeuge kreisen zwischen, aber nicht über den Gebäuden. Der Dom mit einem großen Vorplatz liegt unweit des Vergnügungshauses Yoshiwara, die Straße ist über eine abwärts führende Treppe aus der offensichtlich höher liegenden Maschinenhalle zu erreichen; vom Hause eines Freundes gelangt Freder schlendernd und in Gedanken versunken zu dem Haus des Erfinders Rotwang, das wiederum in einer eigenen Halle zu liegen scheint. Aus einem Rundraum des Erfinderhauses führt ein Weg direkt in die tausendjährigen Katakomben, die sich noch unterhalb der Tiefbahnen befinden, die selber unterhalb der »Unterstadt« der Arbeiter angelegt sind. Diese aber ist nur durch Aufzüge mit der Maschinenhalle verbunden. Die »Ewigen Gärten« betritt Maria mit einer Gruppe von Kindern; doch wie, über welche wundersamen Wege, gelangt sie dorthin? Freder folgt ihr, öffnet eine Tür und betritt – wieder durch eine simple Tür – die Maschinenhalle. Umsonst ist jeder Orientierungsversuch. Denn diese Gebäude sind nicht



doux. He visualized a city that was to have no center but would spread out on a two-dimensional plane, not try to rise vertically upward, as the city of *Metropolis* does: There were to be work and residential centers linked by green belts. Next to what he called the »house of a merchant«, say, Ledoux sketched a »house of the passions«; along the same lines, we might also imagine a »stadium of the sons« or the »Eternal Gardens«. The result is a utopia influenced by the thought of collectivism and by an ordered structure inspired by the ideas of the French revolution. Not far removed from these drafts are the images of a reformed city for factory workers that Karl Grune shows in his 1926 film *Die Brüder Schellenberg*, a point of reference for *Metropolis* because it, too, is a social and architectonic utopia. The catacombs of this »Lower City« reflect untamed nature. The ecclesiastical space they include is not architecturally tamed, but more like a jungle of quasi-religious relics. The Garden of Eden is lost. Metropolis, the city as a world, is a false promise as well.

Light

The cities of the 20th century are born of light. Their architecture is structured, supported, and banked by lights. Neon signs are integrated in the architecture: Neon, discovered at the beginning of the century, becomes a construction material like stone and concrete; cities have a day and a night side. In the architecture of movie theaters, say the Titania-Palast or the Lichtburg in Berlin, architecture and cinematic art come together. And yet: »Like no other creation of the 20th century, Manhattan by night embodied nature replaced by technology. Manhattan was artificial, technological nature, an artificial cosmos that evoked the same feelings of solemnity, grandeur, or awe as the real firmament, the ocean, and mountain ranges had in earlier times.«[23]

Metropolis, too, makes use of the play with light that turns night into day. Erich Kettelhut's sketch »The New Tower of Babel« gets its charm from illumination. The illuminated window openings make fast the light, but also scatter it over the scenery. Ballast that has turned to stone is thus given a structure that is more like filigree. The »auricles« of the buildings – ears that have been left black – listen to the city, catch the light the way satellite dishes catch signals from space.

Film and electricity are combined into one building material, just as electricity and femininity fuse in the thinking of the late 19th and beginning 20th century. The machine Maria in Metropolis, an animated robot that is born of circles of light that whirr and dance around its figure, has a precursor in the American dancer Loie Fuller, who staged her artistic appearance using lights – series of lights involving color changes and clear colors.

Topography

Metropolis is a treasure trove of ideas, allusions, visions, and fears, without a center, hence whirling in a chaotic field of force, a mixture of architecture, alchemy, and sexuality. Erich Kettelhut, one of the film's three architects, gave the city a center, a resting-point, and spiritual stability – a Gothic church modelled on the Cologne cathedral. Lang replaced the cathedral with the »New Tower of Babel«, the house and seat of power of Joh Fredersen, the builder and master of Metropolis.

Unfathomable is the only word to describe the geography of this city. Cars ride by, but nobody knows where they are going. Planes circulate between, but not above the buildings. The cathedral with its large square is not far from the house of pleasure Yoshiwara, and the street can be reached by going down a staircase from the hall of the machines, obviously located on higher ground; from the house of a friend, strolling casually and lost in thought, Freder reaches the house of the inventor Rotwang, which seems to be located in a separate hall. From a circular room in the inventor's house, there is a direct way into the thousand-year-old catacombs. These are under the subterranean railroad tracks, which have themselves been placed below the lower »City of the Workers«. The workers' city, however, is connected with the hall of the machines only by elevators. Maria, together with a group of children, enters the »Eternal Gardens«; yet how, by what wondrous passageways, does she get there? Freder follows her, opens a door, and – again through a simple door – enters the hall of the machines. All attempts at orientation are useless. For these buildings are not realistic, they do not consti-

real, bilden keine Stadt, sondern stehen als Wegzeichen für verschiedene Zeiten und Dramen der Menschheitsgeschichte, für gesellschaftliche Klassen und literarische Figuren, für Sünde und Buße, Krankheit und körperliche Leistung, erotisches Spiel und inzestuöse Verwirrung. Es gibt nahezu keinen Ort, der nicht zum Alptraum wird. Eine unwirtlichere Stadt kann es nicht geben. Jedes Haus eine eigene Welt, jeder Raum ein eigenes Bild. Als Freder am Haus des Erfinders vorbeigeht, hört er aus dem Inneren die Hilferufe Marias. Er stürzt in das Haus, in dem die Türen sich wie von selbst öffnen und hinter ihm zufallen. Schließlich sitzt er gefangen in einem Rundraum mit vielen Ein- und Ausgängen, von denen sich keiner öffnen läßt, ausgeliefert der Willkür des Magiers.[24]

In diesen topographischen Wirrwarr fügt Lang den Schein einer Ordnung ein. Es gibt »Die »Stadt der Söhne«, im Architekturentwurf erhalten und im Film auch benannt, darin aber nicht mehr überliefert. Die »Stadt der Söhne« liegt in Licht und Sonne und ist deutlich das Gegenbild zur Arbeiterstadt. Die Schachtelung ist vielfältiger, nicht in dunkler Armut verschlossen, gleichwohl ist sie ein für den Unbefugten unzugänglicher Machtblock. Das Drehbuch bezeichnet sie als »schattenlos«. Zur »Stadt der Söhne« gehört ein »Stadion der Söhne«, das vielen späteren Kritikern als ein Vorschein faschistischer Architektur gilt. In seiner einschüchternden Monumentalität, die Menschen zu Punkten verkleinert, hat es im Pathos von Größe und Wucht tatsächlich frappierende Ähnlichkeit mit dem 1934–36 erbauten Olympia-Stadion von Berlin. Was ihm jedoch fehlt, ist das Ziel jedes Imponiergehabes, die zweckorientierte Funktion einer auf Überwältigung setzenden Architektur. »Keine Zuschauer-Reihen« bestimmt lapidar das Drehbuch. Das »Stadion der Söhne« kann aber statt eines Vorgriffs auf den Faschismus durchaus auch als eine Imagination baulicher Errungenschaften des Sozialismus gedacht sein. Statt der die Stadionmauer krönenden Figuren war ursprünglich nur eine »hohe Figur im Sinne Archipenkos« geplant. Und ein »Stadion der Weltjugend«, das es in der Hauptstadt der DDR einmal ebenso gab wie das »Haus des Lehrers«, birgt in seinem Namen überraschend ähnliche Konnotationen von anbrechendem Tag, Kraft und Unbeschwertheit.[25]

Metropolis war – neben vielem anderen – auch der Film, mit dem die Ufa das von ihr in Lizenz erworbene Spiegeltrick-Verfahren des Kameramanns Eugen Schüfftan erstmals in der Vielfalt seiner Möglichkeiten präsentierte. Die architektonischen Phantasien mußten nach dem Schüfftan-Verfahren nur noch als kleines Modell gebaut werden. Dann konnte man sie mit Realszenen so kombinieren, daß die Sequenzen den Eindruck vermittelten, als bewegten sich die Menschen in realen Bauten. Natürlich aber hat sich Fritz Lang von der Technik nicht die bildliche Vision diktieren lassen.

Der Straßenverkehr, der über große, die Hochhäuser verbindende Brücken geführt wird, vermittelt nur ein scheinbares Bild zukünftiger Verkehrsordnung. Auch in den Straßenschluchten hat das Auto seine unergründlichen Wege, und nur bei Freders Fahrt zum »Neuen Turm Babel«, der Machtzentrale seines Vaters, leuchtet auf den Brücken ein optisches Zeichen auf, das einen Standort anzeigt. Die wenigen eindrucksvollen Zeichen von gelungener Organisation des Stadtlebens bilden eine visuelle Dominante, die das eigentlich herrschende Chaos verdrängt, welches sich im als Furioso benannten Teil dann Bahn bricht. Tief unter der Erde liegt ein abgeschlossener Innenraum aus vier ornamentlosen Kasernenquadern: die Arbeiterstadt. Kein Tageslicht, keine Sonne kann diese Häuser erreichen. Nur statisches Licht, dessen Quelle im Dunkel bleibt, hellt die Quader auf und bildet ein geometrisches, an die Bilder von Lyonel Feininger erinnerndes Muster. Dieses wiederholt sich im Fliesendekor der Maschinenhalle und wird in der Wohnung Freders, in den Grauwerten verfließend, zu modernem Tapetenschmuck. An den Eingängen der Häuser sind Nummern angebracht, nicht die Namen der Arbeiter: Zeichen von Individualitätsverlust und Austauschbarkeit. Triste Uniformität des Außen ersetzt den Blick in die Innenräume.

Die Kasernen führen auf einen weiten Platz, dessen Zentrum von einer großen Glocke in Form einer überdimensionierten Weckerklingel gebildet wird. Der Platz ist kein Forum, kein Versammlungsort, sondern ein Sammelplatz für Notfälle. Das Fundament des Sockels bildet in abgeschrägten Linien die Form des Turms von Babylon nach.

Unter der Arbeiterstadt liegen die Katakomben; rohe Stollengänge führen in eine tief gelegene Halle, in deren Wänden Skelette und Totenköpfe, Ablagerungen der Zeit, ruhen. Tod und Erlösung, Sammlung und Ergebenheit wird hier von Maria vor einem rohen Altartisch gepredigt, der von unterschiedlich großen Holzkreuzen umgeben ist. Dies ist der Raum der Hoffnungsverkündung, aber auch, als der entfernteste Punkt überhaupt, ein Raum der Hoffnungslosigkeit; Endpunkt und Anfang der Zivilisation. Freder nimmt, als er Maria in diesem Raum sieht, die Kappe von seinem Kopf und fällt auf die Knie, während die Arbeiter sitzen oder ste-