

Deutsche Filmgeschichten

Deutsche Filmgeschichten

Historische Portraits

Herausgegeben von
Nicolai Hannig,
Anette Schlimm
und Kim Wünschmann



WALLSTEIN VERLAG

Für Margit Szöllösi-Janze

Inhalt

NICOLAI HANNIG, ANETTE SCHLIMM

UND KIM WÜNSCHMANN

Deutsche Filmgeschichte(n) im Portrait II

MAREN MÖHRING

Wege zu Kraft und Schönheit (1925)

Bewegte und bewegende Bilder 19

NORBERT FINZSCH

Metropolis (1927)

Die multiplen musikalischen Leben eines Meisterwerks . . . 26

MARTIN BAUMEISTER

Westfront 1918 (1930)

Im Schatten von Milestone und Remarque 33

WILFRIED RUDLOFF

Revolte im Erziehungshaus (1930)

Das Stück, der Film und die
zyklische Wiederkehr der Empörung 39

SIMONE DERIX

Mädchen in Uniform (1931)

Die Entdeckung der Homoerotik 47

WINFRIED SÜSS

Man braucht kein Geld (1932)

Kapitalismuskritik mit Heinz Rühmann 52

KIM WÜNSCHMANN

Abbruch der Synagoge (1938)

Bewegte Bilder der Zerstörung jüdischen Lebens
in München 58

OLAF STIEGLITZ

Olympia (1938)

Fallende Pferde, oder:

Tiere als strategische Unterhaltungsträger 64

REINHOLD REITH

Stromsparen/Kohlenklau (1943)

Propaganda in der Kriegswochenschau 69

MARTIN H. GEYER

Film ohne Titel (1948)

Das Leben im Ausnahmezustand als Komödie und Romanze 76

MASSIMO PERINELLI

1. April 2000 (1952)

Geschichtsverdrehung im Österreich-Film 84

JAN NEUBAUER

Ernst Thälmann. Sohn/Führer seiner Klasse (1954/55)

Der DEFA-Zweiteiler als kommunistische Familiengeschichte 93

CLAUDIA MOISEL

Sissi (1955)

Abschied vom Mythos oder *How to be French* 99

RALPH JESSEN

Die Halbstarken (1956)/

Berlin – Ecke Schönhauser ... (1957)

Jugend als Problem und Projektion 107

SABINE FREITAG

Das Wirtshaus im Spessart (1958)

Dunkler Wald und dunkle Vergangenheit 113

JULIA TISCHLER

Malaria (1962)

Chemie statt Dekolonisierung. 119

UTE SCHNEIDER

Der geteilte Himmel (1962)

Eine tragische Liebesgeschichte zwischen Ost und West . . . 124

HANS-PETER ULLMANN

Genosse Münchhausen (1962)

Wolfgang Neuss' »grandioses Kabarett« 131

NICOLAI HANNIG

Zur Sache, Schätzchen (1968)

Im Kino mit der Neuen Münchner Gruppe 137

MAGNUS ALTSCHÄFL

Jagdszenen aus Niederbayern (1969)

Dunkelbayern. 143

ALEXANDER NÜTZENADEL

Alice in den Städten (1974)

Heimatfragmente, urbane Landschaft und Mobilität 150

FELIX DE TAILLEZ

Faustrecht der Freiheit (1975)

Homosexuelle Lebensformen

und gesellschaftliches Machtgeflecht 155

PAUL BETTS

Solo Sunny (1980)

Individuality, Performance and the Quest

for an Alternative Life in the GDR 162

PETRA TERHOEVEN

Die bleierne Zeit (1981)

Von »großen Frauen der Weltgeschichte«? 167

NICHOLAS STARGARDT

Mephisto (1981)

From Flawed Novel to Sublime Film 175

HANS GÜNTER HOCKERTS

Die Weiße Rose (1982)

Wie ein Nachspann Justizgeschichte schrieb. 186

CHRISTOPH CORNELISSEN

Heimat (1984)

»Manchmal bedauere ich,
dass ich meinen Film ›Heimat‹ genannt habe« 197

CHRISTIANE KULLER

Vorspiel (1987)

Mit dem Rücken zur Leinwand 203

ANNEMONE CHRISTIANS-BERNSEE

SCHTONK! (1992)

Eine filmische Katharsis der Bonner Republik? 208

JULIANE HORNING

Der Schuh des Manitu (2001)

»Puder Rosa«-Rot-Grün. Männlichkeitsvorstellungen,
Sexualität und Gesellschaftspolitik 215

ANDREAS W. DAUM

Good Bye, Lenin! (2003)

Coping with Change – and the Future in the Counterfactual 221

JOST DÜLFFER

Der Untergang (2004)

Die Fiktion des authentischen Spielfilms. 228

ANETTE SCHLIMM

Full Metal Village (2006)

Ein Heimatfilm zwischen Jungvieh und Dixiklo. 236

BRITTA VON VOITHENBERG

Mord mit Aussicht (2008-2014)

Langeweile und kein Netz – ein Erfolgsrezept 242

THERESIA BAUER
Das weiße Band.
Eine deutsche Kindergeschichte (2009)
Überlegungen zur Figurenkonstellation
im Hinblick auf die soziale Lage 248

ANDREAS WIRSCHING
Barbara (2012)
Beredsamkeit durch Schweigen 259

EMANUEL V. STEINBACHER
Der Hauptmann (2017)
Gewaltstrukturen und Täterschaften
in Robert Schwentkes pervertierter Köpenickiade 265

BENEDIKT SEPP
Schlafschafe (2021)
Wie verfilmt man keine Verschwörung? 270

Nachwort 277

Personenregister 279

Filmregister 285

Nicolai Hannig, Anette Schlimm
und Kim Wünschmann

Deutsche Filmgeschichte(n) im Portrait

Ein Mord ist geschehen und die Polizei ermittelt. Während der Kriminalkommissar sich in der Gewissheit wähnt, den Fall schnell aufklären zu können, ist der, den er verdächtigt und verhaftet hat, in Wahrheit unschuldig. Der eigentliche Täter legt raffiniert eine falsche Fährte nach der nächsten, wird allerdings überführt, als ein externer Ermittler mit dem richtigen Riecher ihm auf die Schliche kommt. In dieser kurzen Handlungsbeschreibung steckt der Stoff für einen perfekten Krimi. Sie passt auf den von Regisseur Erich Engel in Babelsberg und Berlin gedrehten Film *Affäre Blum* (1948), der »zu den Klassikern des DEFA-Filmerbes« zählt.¹ Geschickt nutzte Engel in diesem Schwarz-Weiß-Streifen Kameraeinstellungen, Schnitte, Licht und Ton, um die Zuschauenden im Stil einer Detektivgeschichte mit immer neuen, teils unerwarteten Wendungen zu fesseln. Der Erfolg des Films gab ihm Recht. Das Publikum strömte in großer Zahl ins Kino.

Als thematischer Einstieg in den vorliegenden Band eignet sich *Affäre Blum* besonders, weil es sich hier nicht nur um einen Spannung und Unterhaltung bietenden Krimi handelt, sondern auch um einen Film, der die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts auf eindruckliche Weise verhandelt, ja selbst durch seine Inhalte, Produktion und Rezeption Teil dieser Geschichte ist und als solcher auch Gegenstand filmgeschichtlicher Betrachtungen werden kann. Bereits über einen anfangs eingeblendeten Text beansprucht die Produktion historische Authentizität: »Sie sehen einen Film, dessen Handlung auf Tatsachen beruht. Die Affaire liegt über 20 Jahre zurück.« Angespielt wird hier auf den 1925/26 in einem Schwurgerichtsprozess gegen Rudolf Haas (im Film Jakob Blum) gipfelnden antisemitischen Justizskandal, in dem »der Magdeburger Landgerichtsrat Johannes Kölling als Untersuchungsrichter die Ermittlungen mit fanatischem Eifer allein auf den jüdischen und der Sozialdemokratie nahestehenden Fabrikanten« ausrichte-

te.² Von rechts-nationaler Seite wurde der aufsehenerregende Fall durch eine aggressive, auf Vorverurteilungen abzielende Medienkampagne angefeuert, die auch im Film durch den Auftritt zweier skrupellos-reaktionärer Zeitungsredakteure seine Repräsentation findet. Verantwortlich für die eingeblendeten hetzerischen Schlagzeilen wie »Jüdischer Großindustrieller unter Moderverdacht« oder »Ein Opfer jüdischer Finanzmanipulationen«, mit dem das Mordopfer, ein verschwundener und später tot aufgefundener Buchhalter, gemeint ist, sind diese beiden als gerissen und unsympathisch dargestellten Männer.

Ähnlich wie der zwei Jahre zuvor ebenfalls in der SBZ produzierte Trümmersfilm *Die Mörder sind unter uns* (1946) konfrontierte *Affäre Blum* das deutsche Tätervolk kurz nach Zusammenbruch und Niederlage mit dem Nationalsozialismus und der Frage, wie er an die Macht kommen und sein verbrecherisches Potential entfalten konnte.³ Verantwortliche Wegbereiter sind im Film die Vertreter von Justiz und Polizei, die der Demokratie ablehnend gegenüberstehen und über ihre Freikorpsvergangenheit mit dem ihnen klassenmäßig zwar unterlegenen Täter in einer »alten Regimentskameradschaft« verbunden sind. In der krisenhaften Weimarer Republik, in der Verschwörungserzählungen wie die berüchtigte Dolchstoßlegende das gesellschaftliche Klima vergifteten und die Feme-Selbstjustiz rechtsextremer Kreise sowie die außer Kontrolle geratene politische Gewalt die rechtsstaatliche Autorität aushebelten, lebten Angehörige der jüdischen Minorität wie Rudolf Haas oder Walther Rathenau, auf den der Film ebenfalls Bezug nimmt, besonders gefährlich. Haas, an den heute in Magdeburg ein Stolperstein erinnert, nahm sich im April 1933 das Leben. Sein Film-Alter-Ego, obwohl vom drohenden Justizmord gerettet, blickt in der Schlusszene beim feierlichen Diner seine ihn »auf neue, schöne Tage« zuprostende Frau ernst an und weiß: »Es ist noch nicht vorbei. Es fängt erst an.«

In *Affäre Blum* wird die Weimarer Republik zur Negativfolie für das im Aufbau befindliche neue sozialistische Deutschland, in dem alle damals als Feinde Verfolgten rehabilitiert werden: Juden, Sozialdemokraten, Kommunisten, Freimaurer. Bis heute, das zeigte zuletzt die Erfolgsserie *Babylon Berlin*, die ebenfalls Kriminalfälle und krisenerschütterte Politik verquickt, hat Weimar seine

Faszination nicht verloren. Diese erste Hochzeit filmischen Schaffens in Deutschland findet bis heute immer neue Inszenierungen auf der Leinwand.

In den vergangenen Jahren sind Filmgeschichte und allgemeine Geschichtswissenschaft immer weiter zusammengewachsen. Die engen interdisziplinären Bezüge zu den Film- und Literaturwissenschaften sowie den Cultural Studies ermöglichen es der Historiografie, ihren Blick auf die Geschichte im 20. Jahrhundert zu erweitern, ohne dabei die spezifische Perspektive der Geschichtswissenschaft aufgeben zu müssen. Denn die Einordnung in gesamtgesellschaftliche Strukturen und Debatten bleibt ein zentrales Anliegen – auch dieses Essaybands, der Filmgeschichte ganz explizit als allgemeine Geschichte untersuchen möchte.

Ausgelöst durch das Interesse an historischen Bildquellen sind auch audiovisuelle Quellen wie Fernseh- und Filmdokumente mittlerweile ein etablierter Forschungsgegenstand der Geschichtswissenschaft. Gleichwohl dominieren dabei noch immer bestimmte Filmgenres. Zu nennen ist hier zum Beispiel ein neuerer Band zum Nachkriegs- und Trümmerfilm des internationalen Kinos, der die spezifische Phase zwischen dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der zaghaften Stabilisierung der beiden deutschen Staaten in den 1950er Jahren aus der Perspektive des Films als internationale Geschichte begreift.⁴ Bereits seit längerem gelten Heimatfilme, auch im internationalen Kontext, als besonderer Zugang zur (westdeutschen) Geschichte nach 1945 und sind vor diesem Hintergrund breit erforscht worden.⁵ Die oben bereits erwähnte Weimarer Republik als die klassische und hoch experimentelle Epoche deutscher Filmproduktion war schon früh Gegenstand für kulturwissenschaftliche und historische Untersuchungen – ein Trend, der bis heute anhält.⁶

Filme des Nationalsozialismus erfahren weiterhin besondere Aufmerksamkeit in der Geschichtswissenschaft, werden aber zunehmend auch als multidimensionale Dokumente und nicht mehr nur als Propagandaerzeugnisse gelesen.⁷ Auch die Erforschung des DDR-Films hat in den letzten Jahren das Interesse von Historiker:innen auf sich gezogen.⁸ Dazu kommen Untersuchungen zur filmischen Infrastruktur, vor allem von Produktionsfirmen⁹ und Produktionsformen, sowie zur Kinokultur seit Beginn

des 20. Jahrhunderts.¹⁰ Jüngst hat sich Anja Laukötter in einer umfassenden Studie mit »Körperpolitik und Gefühlserziehung im Kino des 20. Jahrhunderts« auseinandergesetzt, und weitgehend unabhängig von klassischen Genres die Rolle von Filmen in der Sexualaufklärung beleuchtet.¹¹

Darüber hinaus kann die Filmgeschichte Erinnerungskulturen und Geschichtspolitik nachspüren, indem sie einen stärker geschichtskulturellen Ansatz verfolgt und auch das Genre des Dokumentarfilms integriert.¹² In diesem Zusammenhang stach bislang die Thematisierung des Holocaust beziehungsweise des Nationalsozialismus in unterschiedlichen Filmkulturen hervor. Von bewegten Bildern der Verfolgung und Vernichtung, die die Täter:innen selbst herstellten, über die von den Alliierten produzierten Dokumentarfilme aus den befreiten Konzentrationslagern bis hin zur bis heute stetig wachsenden Zahl an Spielfilmen zum Holocaust hat die Forschung diese besondere Gattung umfassend im Blick.¹³

Vor dem Hintergrund dieser vielfältigen Zugänge zum Film verfolgt dieses Buch einen breiten und zugleich integrativen Ansatz. Es skizziert in historischen Portraits deutscher Filme des 20. und 21. Jahrhunderts eine Gesellschaftsgeschichte, die nicht systematisch ein einzelnes Forschungsfeld erschließt, sondern das noch immer nicht ausgeschöpfte Potential von Filmgeschichte explorativ vermisst. Nicht nur das Programmkino, auch Unterhaltungs-, Dokumentar- und Werbefilme haben als Quellen für eine breit verstandene Gesellschaftsgeschichte eine große Aussagekraft. Filme machen das kollektive Imaginarium einer Gesellschaft sichtbar, transferieren also unsichtbare und oft unreflektierte Wahrnehmungen und Denkweisen in ein visuelles Medium. Andererseits verschieben sie permanent das, was sie aufnehmen und darstellen, denn Filmemacher:innen rearrangieren dieses Imaginarium, sie unterhalten, können aber auch irritieren und provozieren.

Filme, so ein zentrales Plädoyer des Bandes, sind historische Akteure eigenen Werts. Sie beeinflussen die Wahrnehmung von Staatlichkeit genauso wie von Familie, von wirtschaftlichem Handeln wie von Geschlechterverhältnissen, von Sexualität und dem Verständnis davon, was Stadt und was Land ist, um nur einige gesellschaftshistorische Felder zu nennen, die der Essayband aufgreift. Filme sind geprägt durch ihre jeweiligen sozialen, kulturel-

len Hintergründe, die auch in marginalisierten Schichten zu finden sind, oder aus der Position religiöser, ethnischer bzw. politisch bestimmter Minderheiten einen kritischen Blick auf die Gesamtgesellschaft werfen können.¹⁴

Als Quellen für die deutsche Geschichte weisen die im Folgenden untersuchten Filme auf die Vielgestaltigkeit des 20. und 21. Jahrhunderts hin. Von *Wege zu Kraft und Schönheit* (1925), einem Kulturfilm aus dem Kontext der Lebensreform, bis hin zum modernen Klassiker *Zur Sache, Schätzchen* (1968), von unbekannten Streifen wie *Westfront 1918* (1930) oder populären Kassenschlagern wie *Das Wirtshaus im Spessart* (1958) und *Der Schuh des Manitu* (2001) entstammen die porträtierten Produktionen einer Vielzahl von Gegenwarten, deren Teil sie waren und über die sie Auskunft zu geben vermögen. Diese Gegenwarten sind fundamental voneinander verschieden und verfügen doch über Querverbindungen, die sich oftmals erst im Medium Film zeigen. Auch die verschiedenen Genres, die der Band anspricht, sind untereinander verbunden, so dass die breite Palette der untersuchten Filme ein Panorama bietet, das die Vielfalt der Epoche zumindest anzudeuten vermag.

Das Buch vereinigt rund vierzig Essays zu deutschen Filmen des 20. und 21. Jahrhunderts. Es finden sich klassische Unterhaltungsfilme ebenso wie Dokumentationen, Kultur- und Fernsehfilme sowie Werbedlips. In den meisten der untersuchten Filme geht es nicht primär darum, wie das Medium Film Geschichte erzählt, möglicherweise abweichend von den Erkenntnissen der historischen Forschung. Es geht auch nicht darum, wie Historiker:innen Film als Medium des Transfers und der Wissenschaftskommunikation nutzen können – dazu verweisen wir auf Theoriedebatten, die bereits seit mehr als dreißig Jahren geführt werden.¹⁵ Vielmehr analysieren die Autor:innen die Filme als Quellen für ihre Entstehungszeit.

Dennoch sind die Essays nicht allein daran interessiert, historische Gegenwarten zu untersuchen. Filme funktionieren immer auch als Palimpsest. Sie tragen ihre eigene historische Tiefendimension. Ihnen sind Traditionsbezüge eingeschrieben, und die Geschichten, die sie erzählen, berichten von historischen Zeiten, Vergangenheiten, Gegenwarten und Zukünften. Diese Historizität

des Films verweist schließlich auch auf die vielfältigen Zeitregime des 20. Jahrhunderts, die in den folgenden Filmportraits eine wichtige Rolle spielen.

Die Filmauswahl dieses Buches erhebt keineswegs den Anspruch, einen Kanon historisch relevanter Filme zu präsentieren. Vielmehr geht der Band exemplarisch vor und spürt am Beispiel unterschiedlicher Produktionen und Themen dem Quellenwert deutscher Filme nach. Zudem bleiben die Filme in den einzelnen Essays nicht isoliert für sich stehen, sondern werden in unterschiedliche Kontexte eingebettet, die wiederum durch die Filme ganz neu interpretiert werden können. So verweist Christiane Kuller in ihrem Essay auf die Rolle, die Kinos und Filmvorführsäle als Begegnungsorte für Jugendliche in der DDR spielten, wo es wenig Räume für junge Menschen gab, die die »Erziehungsdiktatur« (Wierling) nicht bereits für sich reklamiert hatte.¹⁶ Einen ganz anderen Kontext spricht Benedikt Sepp in seinem Essay an, nämlich die Produktions- und Vermarktungsbedingungen der Fernsehsender in der Gegenwart, die angesichts von Beschleunigungserfahrungen gegenwärtiger Krisengesellschaften versuchen, so schnell wie möglich aktuelle Bezüge in fiktionalen Fernsehformaten aufzugreifen. Das Ergebnis ist ein Film wie *Schlafschafe* (2021), der die gesellschaftlichen Konflikte um Corona-Politik und Querdenker-Bewegung thematisiert. Claudia Moisel schließlich nimmt den Kostüm-Klassiker *Sissi* (1955) zum Anlass, um der Biographie und Wirkungsgeschichte der jugendlichen *Sissi*-Darstellerin Romy Schneider nachzuspüren, und verweist auf die Brüche in der transnationalen Beobachtung zwischen Österreich, Deutschland und Frankreich der fünfziger bis achtziger Jahre.

Filmgeschichte, so wird deutlich, ist keine neue Sparte oder Subdisziplin der Geschichtswissenschaft. Vielmehr bietet sie die Möglichkeit, breit verstandene Gesellschaftsgeschichte zu betreiben, die Filme als historische Quellen aufgreift, bei ihnen aber nicht stehenbleibt.

- 1 Günter Jordan, *Affäre B. Eine deutsche Geschichte*, in: Leuchtkraft. Journal der DEFA-Stiftung 3 (2020), S. 67-75, hier S. 74. *Affäre Blum*, Deutschland (SBZ), 1948, Regie: Erich Engel.
- 2 *Magdeburger Justiz in der Weimarer Republik*, in: Forum Justizgeschichte e. V. Vereinigung zur Erforschung und Darstellung der deutschen Rechts- und Justizgeschichte des 20. Jahrhunderts, online verfügbar unter: <https://web.archive.org/web/20161220103516/http://www.forumjustizgeschichte.de/Magdeburger-Jus.212.0.html> (Abruf: 14.10.2022). 1962 verfilmte der Autor des Drehbuchs von *Affäre Blum* die Geschichte noch einmal neu für das westdeutsche Fernsehen (SWF). Vgl. *Affäre Blum*, Die Krimi-Homepage: <http://krimiserien.heimat.eu/fernsehspiele/1962-affaereblum.htm> (Abruf: 14.10.2022).
- 3 *Die Mörder sind unter uns*, Deutschland (SBZ) 1946, Regie: Wolfgang Staudte.
- 4 Johannes Hürter/Tobias Hof (Hg.), *Verfilmte Trümmerlandschaften. Nachkriegserzählungen im internationalen Kino 1945-1949* (Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte), Berlin 2019.
- 5 Jürgen Heizmann (Hg.), *Heimatfilm international*, Stuttgart 2016; Alexandra Ludwig, *Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film*, Bielefeld 2014; Johannes von Moltke, *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*, Berkeley 2005; Margit Szöllösi-Janze, »Aussuchen und abschießen!« – der Heimatfilm der fünfziger Jahre als historische Quelle, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 44 (1993), S. 308-321.
- 6 Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. The Politics of Film Theory and Criticism*, Princeton 1947; Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*, 2000.
- 7 Immer noch aktuell: Karsten Witte, *Lachende Erben, Toller Tag*. Filmkomödie im Dritten Reich, Berlin 1995.
- 8 Beispielsweise: Daniela Berghahn, *Hollywood behind the wall. The cinema of East Germany*. Manchester 2005; Klaus-Dieter Felsmann, *Inszenierte Realität. DEFA-Spielfilme als Quelle zeitgeschichtlicher Deutung*. Berlin 2020. Vgl. auch das am Lehrstuhl für Zeitgeschichte der LMU München angesiedelte Teilprojekt »Der DEFA-Dokumentarfilm und seine Filmemacher:innen seit den 1980er Jahren«, das im Forschungsverbund »Das mediale Erbe der DDR. Akteure, Aneignung, Tradierung« von Sinja Gerdes bearbeitet wird.
- 9 Z. B. Philipp Stiasny/Jürgen Kasten/Frederik Lang (Hg.), *Ufa international. Ein deutscher Filmkonzern mit Ambitionen*, München 2021.
- 10 Der Zugriff über Lichtspielhäuser und Filmvorführsäle ermöglicht zudem einen regionalgeschichtlichen Zugang zur Filmgeschichte. Denn auch in Kleinstädten und im ländlichen Raum hielt die Kinokultur Einzug. Vgl. etwa Alexander Kentzia, *Kino in der Provinz. Das Beispiel Greifswald während des Zweiten Weltkrieges*, in: *Zeitgeschichte regional* 25 (2021), H. 2, S. 6-18, oder Nikola Stumpf, *Vom Ladenkino zur Eigenproduktion. Kommunale Kinogeschichte in Zeiten des Wirtschaftswunders am Beispiel der Lichtspielhäuser Watzenborn-Steinbergs (1945-1964)*, Baden-Baden 2019.

- 11 Anja Laukötter, *Sex – richtig! Körperpolitik und Gefühlserziehung im Kino des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 2021.
- 12 Frank Bösch, *Der Nationalsozialismus im Dokumentarfilm. Geschichtsschreibung im Fernsehen, 1950-1990*, in: Frank Bösch/Constantin Gschler (Hg.), *Public History. Darstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt a.M. u. a. 2009, S. 52-76.
- 13 Vgl. z.B. Karl Margy, *Das Konzentrationslager als Idylle. »Theresienstadt« – Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, in: *Auschwitz. Geschichte, Rezeption und Wirkung*, hg.v. Fritz Bauer Institut, Frankfurt a.M./New York 1996, S. 319-352; Anja Horstmann, *Das Nachleben der Bilder. Farbfilmmaterial aus dem Warschauer Ghetto von 1942 in Fernsehdokumentarfilmen*, in: Jörg Osterloh/Katharina Rauschenberger (Hg.), *Der Holocaust. Neue Studien zu Tathergängen, Reaktionen und Aufarbeitungen*, Frankfurt a.M./New York 2017, S. 227-241; Ulrike Weckel, *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*, Stuttgart 2012; Tobias Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*, Bielefeld 2011.
- 14 Ofer Ashkenazi, *Weimar Film and Modern Jewish Identity*, New York 2012.
- 15 Margit Szöllösi-Janze, »Ein Film ist schwer zu erklären, weil er leicht zu verstehen ist.« *Spielfilme als zeithistorische Quelle*, in: Hürter/Hof, *Trümmerlandschaften*, S. 14-30.
- 16 Dorothee Wierling, *Die Jugend als innerer Feind. Konflikte in der Erziehungsdiktatur der sechziger Jahre*. In: Hartmut Kaelble/Jürgen Kocka/Hartmut Zwahr (Hg.), *Sozialgeschichte der DDR*. Stuttgart u. a. 1994, S. 404-425.

Maren Möhring

Wege zu Kraft und Schönheit (1925)

Bewegte und bewegende Bilder

München 1925. In den Sendlingertorlichtspielen läuft der Ufa-Kulturfilm *Wege zu Kraft und Schönheit*. Die Vorführung des Films stößt auf Protest, insbesondere von katholischer Seite. In der Zeitschrift *Pädagogische Post* heißt es: »Die Parole kann nur lauten: ›Kein Katholik besucht den Film!‹«¹ Das Bayerische Staatsministerium des Innern beantragte sogar den Widerruf der Vorführerlaubnis, weil der Film angeblich die Nacktkultur verherrliche und das sittliche Empfinden untergrabe. Tatsächlich zeigte der Film Bilder nackter Menschen in bisher unbekanntem Ausmaß. Die Filmoberprüfstelle Berlin entschied, dass einige Szenen – vor allem aus der im alten Rom angesiedelten Bade-Sequenz – zu entfernen seien, befand ansonsten aber: »Für den normal empfindenden erwachsenen Beschauer ist bei unbefangener Betrachtung des Bildstreifens ein Anreiz in geschlechtlicher Hinsicht nicht gegeben.«² Wir haben es hier – im Gegensatz zur Geschmackszensur – mit einer sogenannten Wirkungszensur zu tun, der es um die Verhinderung unerwünschter psychologischer, sozialer oder auch körperlicher Effekte bei den Zuschauenden geht und die in präventiver Absicht erfolgt.³ In die Geschichte der Prävention lässt sich der Film aber auch im Hinblick auf seine gesundheitspolitische Agenda einordnen. Laut Nicholas Kaufmann, einem Schweizer Arzt, der bei der Ufa das Medizinische Filmarchiv mit aufbaute⁴ und die wissenschaftliche Beratung für den Film übernommen hatte, handelte es sich bei *Wege zu Kraft und Schönheit* um einen »Film im Dienste der Körperkultur«: Mit Hilfe dieses Werkes »verwandeln wir mit einem Schlag die ganze große Masse in Anhänger der Bewegung.«⁵ Der Begriff Bewegung wird hier in doppeldeutiger Weise verwendet: Es geht um Bewegung im Sinne des körperlichen Trainings, aber auch um die Körperkultur als Reformbewegung, die gegen die als negativ erachteten Auswir-

kungen von Urbanisierung und Industrialisierung auf den Körper antrat. Als besonders geeignetes Medium der Propagierung von Bewegung betrachtete (nicht nur) Kaufmann den Film, also bewegte Bilder.

Wege zu Kraft und Schönheit unter der Regie von Wilhelm Prager war einer der nicht nur national, sondern auch international sehr erfolgreichen Ufa-Kulturfilme. Dieses spezifisch deutsche Genre oszillierte zwischen Forschungs-, Lehr- und unterhaltendem Film, lässt sich als paradokumentarisch verstehen und ist in seiner Abgrenzung vom sogenannten Schmutz und Schund einem programmatischen (deutschen) Kulturbegriff verhaftet.⁶ Während die meisten Kulturfilme im Beiprogramm gezeigt wurden, gehörte *Wege zu Kraft und Schönheit* zu den ersten abendfüllenden Formaten des Genres.

Wie bei anderen Kulturfilmen mit medizinischer Thematik ist der Körper in *Wege zu Kraft und Schönheit* einerseits »stetes Objekt der Sorge und Krankheitsprävention«⁷; im Gegensatz zu den Aufklärungsfilmen über Geschlechtskrankheiten oder Tuberkulose aber wird er auch zum Gegenstand einer hochgradig ästhetisierenden Betrachtung, welche die Fähigkeiten und die Schönheit des Körpers feiert.⁸ *Wege zu Kraft und Schönheit* bietet ein buntes, teils additiv und beliebig wirkendes Panorama zeitgenössischer Formen des körperlichen Trainings: Von der Gymnastik über den Volks- und Ausdruckstanz hin zu diversen Sportarten wird dem Publikum die Vielfalt körperlicher Bewegungsformen vorgeführt.⁹ Bereits die zeitgenössische Kritik verglich diese Inszenierung mit einem »internationalen Zirkus, wo die Artisten ihre großen Nummern abziehen«. Der Revue-Charakter des Films wurde dabei nicht nur als unterhaltendes Element wahrgenommen, sondern auch als funktional im Sinne einer erleichterten Wahl der passenden körperlichen Betätigung: »Wer zwischen den [Gymnastik-]Systemen wählen will, sieht genug von jedem, um sich zu entscheiden.«¹⁰ In diesem Sinne ist *Wege zu Kraft und Schönheit* auch als expliziter »Werbefilm« für die Körperkultur interpretiert worden, der »die Lust zur Nacheiferung weckt«.¹¹ Wenn die *Berliner Illustrierte Zeitung* im März 1925 dem Film vor allem den Appell »Trainiere deinen Körper!« entnimmt,¹² dann lässt sich *Wege zu Kraft und Schönheit* in die Geschichte filmischer Trimm-Dich-Anleitungen

einreihen, die das Individuum als »präventives Selbst«¹³ adressieren und zur Arbeit an sich selbst auffordern. Diese Lesart möchte ich denjenigen Interpretationen zur Seite stellen, die *Wege zu Kraft und Schönheit* vor allem als nationalistisches Projekt zur Stärkung der »Volkskraft« verstehen. Es soll keineswegs in Abrede gestellt werden, dass der Sport im Film auch als Ersatz für die nach der deutschen Niederlage weggefallene Wehrpflicht fungiert; dass die (Re-)Inszenierung des germanischen »Königssprungs« (über sechs Pferde!) der rückversichernden Herstellung nationaler Identität dient oder dass der Film die »Fiktion einer natürlichen, anthropologischen Substanz, die der nationalen Gemeinschaft zugrundeliegt«, stützt und somit an einer »Nationalisierung der Körperkultur« partizipiert.¹⁴ Der biopolitische Nexus von gesundem Körper und regenerierter »Volkskraft« aber ist in *Wege zu Kraft und Schönheit* stark auf das Moment der Selbstverantwortung für die eigene Gesundheit gerichtet. Eine Lektüre, die den Film vor allem als Vorgeschichte nationalsozialistischer Körperpolitik versteht, übersieht die Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit des Gezeigten und tendiert zudem dazu, die Resonanzen mit aktuellen Gesundheitsregimen auszublenden, die auf Prävention und Eigenverantwortung aufbauen.¹⁵ In diesem Sinne verstehe ich *Wege zu Kraft und Schönheit* – im Sinne einer Geschichte der Gegenwart – als interessante Quelle für eine Genealogie heutiger Umgangsweisen mit dem (eigenen) Körper.

Auch wenn Christian Bonah und Anja Laukötter zuzustimmen ist, dass die visuelle Gesundheitsaufklärung im frühen 20. Jahrhundert stark paternalistische Züge trug, während seit dem Ende des 20. Jahrhunderts die individuelle (Konsum-)Wahl fokussiert wird,¹⁶ lassen sich doch bereits in *Wege zu Kraft und Schönheit* konsumgesellschaftlich gerahmte Wahloptionen finden – etwa zwischen verschiedenen Gymnastiksystemen, die als visuell vermitteltes Angebot einen großen Teil des Films ausmachen. Deutlich expliziter als heute ist die Aufforderung zur gesunden Lebensführung in Semantiken von Schuld eingebunden; diese auch heute keineswegs obsolete Form der Adressierung erfolgte in den 1920er Jahren auf wenig subtile Weise. So lassen uns die Zwischentitel des (Stumm-)Films sowie die damaligen Filmrezensionen wissen: »Es wird ihm [dem modernen Menschen] grell und hart gezeigt,

was er unterlassen hat – und in idealer, aber sichtbarer Formel winkt das Erreichbare. Wer diesen Film gesehen hat, weiß, was er seinen Kindern schuldig ist.«¹⁷ Oder noch drastischer: »Der Großstadtmensch, der Beamte, der Arbeiter, Menschen aller Berufsklassen begehen hier ein Verbrechen an sich selbst, indem sie ihren Körper verkommen lassen.«¹⁸ Gegen diese im Film selbst auch als »Sünde« klassifizierten Unterlassungen hilft nur eines: Training im Sinne einer permanent ausgeübten Selbstkontrolle. Gerade der Übungsgedanke aber und die propagierte Erreichbarkeit des Ideals stehen konträr zu biologistisch-rassistischen Konzepten von Kraft und Schönheit.¹⁹

Erläuterungen zum richtigen Körpertraining erfolgen im Film auf Textebene sowie durch direkte Ansprache des Publikums; diese für Dokumentarfilme üblichen Mittel werden visuell durch Röntgenaufnahmen einerseits, die vor allem Fehlhaltungen demonstrieren sollen, und Zeitlupenstudien andererseits ergänzt, welche die Muskelbewegungen im Detail zu erkennen geben. Beide Bildverfahren sind dabei als Authentisierungsstrategien des Gezeigten zu verstehen, unterscheiden sich aber in der Art und Weise, wie sie Körper in Szene setzen. Die Röntgenaufnahme fokussiert ein einzelnes Körperteil (die krumme Wirbelsäule), während die Zeitlupenaufnahme den Menschen in Bewegung zeigt und trotz der Auffächerung in einzelne Muskelbewegungen einen ganzheitlichen Blick auf den Körper suggeriert.

Sportliches Tempo und Verlangsamung qua Zeitlupe strukturieren den Film, wobei die Körperertüchtigung als gesunder und gesunderhaltender Rhythmus der Nervosität des modernen Stadtlebens auch bildästhetisch gegenübergestellt wird. Eine spezifische Zeitkonzeption liegt dem Film aber auch in anderer Hinsicht zugrunde: Die in *Wege zu Kraft und Schönheit* propagierte moderne Körperkultur wird visuell wie sprachlich als Wiedererweckung antiker Körperpflege dargestellt. Während in den ersten beiden Teilen des Films das antike Griechenland und die Weimarer Republik als These und Antithese gesetzt werden, kommt es ab dem dritten Teil zu einer (neuen) Synthese in Form der Wiedergeburt antiker Körperschönheit und -kraft in den 1920er Jahren.²⁰ Diese Wiedererweckung der Antike wird in einer Pygmalion-Szene, einer zum Leben erwachenden Venus-Statue, versinnbildlicht. Hier

wird der Wechsel von einer rein kontemplativen Betrachtung von Kunstwerken im Museum hin zu einer aktiven und aktivierenden ästhetischen Erfahrung inszeniert.²¹ Es geht darum, »die Kunst in das eigene Leben zu übersetzen«.²² Die bewegten Bilder sollen das Kinopublikum sensomotorisch affizieren. Denn *Wege zu Kraft und Schönheit* will nicht nur bewegte, sondern bewegende Bilder – »moving images«²³ – zeigen, die zu einer Verhaltensänderung führen: dem Ziel aller Gesundheitsaufklärung bis zum heutigen Tag. Während die lebendig werdende Statue das Heraustreten aus der Passivität zeigt, stellt sie zugleich eine Medienreflexion dar: den Übergang vom statischen Bildwerk zum bewegten Bild, dem Film selbst.

Ob das Ziel des Films, das Publikum zu mehr körperlicher Bewegung zu motivieren, erfolgreich war – zeitgenössisch ist von steigenden Anmeldezahlen bei Sport- und Gymnastikkursen die Rede²⁴ –, ist schwer zu sagen. Zudem mag der Film die Zuschauenden auch in anderer als geplanter Hinsicht affiziert haben, wie die eingangs thematisierte Sorge um seine entsittlichende Wirkung zeigt. Denn trotz des gesundheitsaufklärerischen Paternalismus, der belehrenden Zwischentitel und der in naturnahen, vermeintlich entsexualisierten Settings inszenierten nackten Körper lässt sich die Rezeption bewegter und bewegender Bilder vielleicht kanalisieren, aber letztlich nicht vorgeben.

- 1 Grundsätzliches zu dem Film *Wege zu Kraft und Schönheit*, in: Pädagogische Post 4/39 (1925), S. 520-521, hier S. 521.
- 2 Niederschrift über die Verhandlung über den Antrag der Bayerischen Regierung auf Widerruf der Zulassung des Bildstreifens »Wege zu Kraft und Schönheit« der Firma Universum-Film A.G., Berlin, den 26. September 1925, S. 4, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb542z.pdf> (Abruf: 14.11.2022). Das Badische und Hessische Ministerium des Innern schlossen sich dem Antrag (partiell) an. Zudem stellte die Fraktion des Zentrums im Preußischen Landtag eine Kleine Anfrage bezüglich des Films.
- 3 Vgl. Ursula von Keitz, Die Disziplinierung der Bilder. Der dokumentarische Film und seine Zensoren, in: Klaus Kreimeier u. a. (Hg.), Geschichte des do-

- kumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2: Weimarer Republik 1918-1933, Stuttgart 2005, S. 284-300, hier S. 288.
- 4 Vgl. Klaus Kreimeier, Ein deutsches Paradigma. Die Kulturgeschichtsabteilung der Ufa, in: Ders. u.a. (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films, Bd. 2, S. 67-86, hier S. 77.
 - 5 Nicholas Kaufmann, Der Film im Dienste der Körperkultur, in: Die Körperkultur im Film, Erstes Filmheft (Sonderheft der Schönheit) 1925, S. 2.
 - 6 Als »distinctly German variation on the documentary film« charakterisiert der Film Britta Herdegen, 16. März 1925: *Wege zu Kraft und Schönheit* Educates Audiences in the Art of Nudity, in: Jennifer M. Kapczynski/Michael D. Richardson (Hg.), A New History of German Cinema, Rochester 2014, S. 153-159, hier S. 153.
 - 7 Keitz, Disziplinierung, S. 293.
 - 8 Mit dieser »Idealisierung der Körperbewegung« sticht *Wege zu Kraft und Schönheit* aus der Menge gesundheitsaufklärerischer Filme heraus. Anja Laukötter, Politik im Kino. Eine Emotions- und Wissenschaftsgeschichte des Sexualaufklärungsfilms im 20. Jahrhundert, Habilitationsschrift HU Berlin 2018, S. 143.
 - 9 Daher gilt der Film als einzigartige »historische Dokumentation von Gymnastik, Tanz und Körperkultur« der Weimarer Republik. Hajo Bernett, *Wege zu Kraft und Schönheit*. Ein Ufa-Kulturfilm von 1925, in: Jürgen Dieckert/Karl-Heinz Leist (Hg.), Auf der Suche nach Theorie-Praxis-Modellen im Sport. Festschrift zum 65. Geburtstag von Prof. Dr. Otto Hanebuth, Schorn-dorf 1976, S. 22-32, hier S. 22.
 - 10 *Wege zu Kraft und Schönheit*, in: Reichsfilmbblatt vom 21.3.1925, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb542k.pdf> (Abruf: 14.11.2022).
 - 11 Vgl. Siegfried Kracauer, *Wege zu Kraft und Schönheit*, in: Frankfurter Zeitung (Stadt-Blatt), 21. Mai 1925.
 - 12 Berliner Illustrierte Zeitung, 20.3.1925, zit. nach Klaus Kreimeier, Prekäre Moderne. Der Ufa-Film *Wege zu Kraft und Schönheit*, in: Ders., Prekäre Moderne. Essays zur Kino- und Filmgeschichte, Marburg 2008, S. 159-168, hier S. 161.
 - 13 Martin Lengwiler/Jeanette Madarász (Hg.), Das präventive Selbst. Eine Kulturgeschichte moderner Gesundheitspolitik, Bielefeld 2010.
 - 14 Vgl. Bernett, *Wege*, S. 25; Michael Cowan, *Cult of the Will. Nervousness and German Modernity*, University Park 2008, S. 164; Inge Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft. Körper und Tanzkulturen in der Moderne*, München 2000, S. 250; Kai Nowak, *Projektionen der Moral. Filmskandale in der Weimarer Republik*, Göttingen 2015, S. 159.
 - 15 Zur Bedeutung von Selbstkontrolle in den Gesundheitsregimen der BRD wie der DDR, siehe Stefan Offermann/Pierre Pfütsch, *Gesundheitsaufklärung als citizenship project*. Die staatliche Anleitung zu gesunder Ernährung in BRD und DDR in den 1970er Jahren, in: *Medizin, Gesellschaft und Geschichte* 38 (2020), S. 13-42.
 - 16 Christian Bonah/Anja Laukötter, *Visual Media and the Healthy Self in the*

- 20th Century: an Introduction, in: Dies. (Hg.), *Body, Capital, and Screens. Visual Media and the Healthy Self in the 20th Century*, Amsterdam 2020, S. 13-39, hier S. 24.
- 17 Wege zu Kraft und Schönheit, in: *LichtBildBühne* Nr. 23, 17.3.1925.
- 18 Körperkultur, in: *Reichsfilmbblatt* Nr. 14 vom 14.4.1925. Diese Vernachlässigung geschieht, so ein anderer Rezensent, »nicht aus Not, sondern aus Leichtsinn und Dummheit«. Albert Paul Conrad, *Menschliche Körperschönheit im Film*, in: *Die Körperkultur im Film*, S. 16-21, hier S. 18.
- 19 Die ideale Körperbewegung ist dabei hochgradig gegendert: Frauenkörper bewegen sich mit Anmut, Männerkörper demonstrieren vor allem Kraft; der Titel des Films zementiert in diesem Sinne die binäre Geschlechterordnung.
- 20 Vgl. Theodore F. Rippey, *The Body in Time. Wilhelm Prager's Wege zu Kraft und Schönheit (1925)*, in: Christian Rogowski (Hg.), *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, Rochester 2010, S. 182-197, hier S. 190.
- 21 Cowan spricht in diesem Zusammenhang von einer »interessent« aesthetic experience«; Cowan, *Cult*, S. 159.
- 22 Maren Möhring, *Körper-Renaissancen. Die (fotografische) Wiederbelebung antiker Ideale in der Körperkultur des frühen 20. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Mediengeschichte* 2010: *Renaissancen*, S. 139-151.
- 23 Emmanuel Alloa/Chiara Cappelletto (Hg.), *Dynamis of the Image. Moving Images in a Global World*, Berlin 2020.
- 24 Vgl. Bennett, *Wege*, S. 27.

Norbert Finzsch

Metropolis (1927)

Die multiplen musikalischen Leben eines Meisterwerks

Metropolis ist ein deutsches expressionistisches Science-Fiction-Drama aus dem Jahr 1927 unter der Regie von Fritz Lang, geschrieben von Thea von Harbou in Zusammenarbeit mit Lang nach von Harbous gleichnamigem Roman aus dem Jahr 1925. Der Stummfilm gilt als Pionier des Science-Fiction-Films und gehört zu den ersten abendfüllenden Produktionen dieses Genres.

Die zeitgenössische Kritik störte jedoch die lange Laufzeit des Films. Daher wurde der Film nach der deutschen Erstaufführung erheblich gekürzt. Seit den 1970er Jahren unternahm man zahlreiche Versuche, den Film zu restaurieren. Im Jahr 2001 wurde bei den Berliner Filmfestspielen eine neue Rekonstruktion von *Metropolis* gezeigt. Im Jahr 2008 wurde in einem Museum in Argentinien eine beschädigte Kopie von Langs Originalfassung des Films gefunden. Nach einem langwierigen Restaurierungsprozess, für den zusätzliches Material aus einer neuseeländischen Filmkopie benötigt wurde, wurde der Film zu 95 Prozent restauriert. Am 12. Februar 2010 zeigte ARTE als Premiere die längste restaurierte Fassung des Films, zugleich konnten Zuschauer:innen den Film auf der 60. Berlinale bewundern. *Metropolis* gilt heute weithin als einer der größten und einflussreichsten Filme aller Zeiten und belegte in der Kritikerumfrage von *Sight & Sound* 2012 den 35. Platz. 2001 wurde er als erster Film in das UNESCO-Register »Memory of the World« aufgenommen. Im Folgenden soll das Hauptaugenmerk jedoch auf der Filmmusik zu diesem Film liegen, da diese eine ganz eigene Geschichte hat. Filmmusik ist ein unterschätzter Teil der cineastischen Regie- und Aufführungspraxis, und *Metropolis* weist eine große Bandbreite eigens für diesen Film komponierter Musik auf, die sowohl diegetische als auch nicht-diegetische Momente enthält.

Originalmusik

Der Komponist der Originalmusik, Gottfried Huppertz, war vor allem für seine Filmmusik zu deutschen expressionistischen Filmen bekannt. Er arbeitete mehrfach mit dem Regisseur Fritz Lang zusammen. Huppertz studierte an der Musikhochschule in Köln und arbeitete während des Ersten Weltkriegs in Coburg, wo er 1910 als Sänger und Schauspieler debütierte. 1920 ging er als Opernsänger nach Berlin an das Theater am Nollendorfplatz. Seine erste Filmmusik komponierte Huppertz für Langs Film *Die Nibelungen* (1924).

Gottfried Huppertz komponierte die Filmmusik von *Metropolis* für ein großes Orchester. Er ließ sich von Richard Wagner und Richard Strauss inspirieren und kombinierte einen klassischen Orchesterstil mit leichten modernistischen Anklängen, um die riesige Industriestadt mit ihren Arbeitern darzustellen. In der Originalpartitur finden sich Zitate aus Claude Joseph Rouget de Lisle's »La Marseillaise« und dem gregorianischen Choral »Dies Irae«, wobei Letzterer auf die apokalyptische Bildsprache des Films abgestimmt ist. Huppertz' Musik spielte während der Produktion des Films eine wichtige Rolle; der Komponist spielte an Langs Set oft am Klavier, um die Darsteller zu begleiten. Huppertz' Partitur begleitete den Film nur einmal, und zwar bei der Uraufführung.

Adaptionen

Spätestens gegen Mitte des 20. Jahrhunderts wurden Filme mit elektronischer Musik untermalt. Bahnbrechend war hier vor allem der Film *Forbidden Planet* (1956) mit der Musik von Bebe und Louis Barron. Gerade für Stummfilme schien sich die Adaption mit elektronischer Musik anzubieten. Der Akt der Umgestaltung von Stummfilmen mit elektronischer Musik entspricht den Grundsätzen dessen, was Paul D. Miller, auch bekannt als DJ Spooky, ein US-amerikanischer elektronischer und experimenteller Hip-Hop-Musiker, als »Rhythmuswissenschaft« bezeichnet. Miller beschreibt die endlose Retextualisierung als eine zentrale kompositorische Strategie moderner Musik.¹ Kombiniert man die-

sen musikalischen Rekontextualisierungsprozess mit dem Kontext des Stummfilms, entstehen neue Ideen über die Beziehung zwischen Kunst und Technologie.

Trotz des großen Potentials elektronischer Musik für Stummfilmvorführungen stößt die Praxis der Kombination der beiden auf Widerstand. Der Filmkritik David Gasten schrieb, dass der bei weitem stärkste Streitpunkt innerhalb der Stummfilmgemeinde das Phänomen der Vertonung von Stummfilmen mit elektronischen, Rock- und Avantgarde-Musikstilen betrifft. Viele Stummfilmenthusiasten, vor allem die der älteren Generationen, hielten dies für ein Sakrileg.² Ein anderer Filmkritiker, David Edelstein, beschreibt zum Beispiel, wie Giorgio Moroders Rockmusik zu *Metropolis* von 1984 ihn nach einer halben Stunde schäumend vor Wut aus dem Kino trieb.³

Gasten nennt zwei Gründe, warum Stummfilmen in der Regel moderne Musik hinzugefügt wird: Der eine ist, dass manche Leute sehen wollen, wie zeitgenössische Klänge das Filmbild aufwerten. Der italienische Komponist Roberto Musci, der die Musik für den Stummfilm *Der Golem* (1915) komponiert hat, sagte über seine modernen Soundtracks, die Kontraste zwischen alten Bildern und elektronischen und experimentellen Klängen würde die ursprüngliche Erzählweise wiederaufleben lassen. Der zweite Grund ist die Hoffnung, ein modernerer Soundtrack würde den Stummfilm einem neueren, jüngeren Publikum näherbringen.

Medientheoretiker:innen weisen zunehmend auf eine technologisch bedingte Generationskluft hin, die moderne Teenager von ihren Eltern und Großeltern trennt. In *Growing Up Digital* beschreibt Don Tapscott die »Netzgeneration« als von Natur aus »interaktiv«. Diese Generation wolle Nutzer:in sein, nicht nur Zuschauer:in oder Zuhörer:in, so Tapscott. In seinem Buch *Screenagers* vertritt Douglas Rushkoff die Ansicht, die moderne Populärkultur rufe bei ihrem jüngeren Publikum neue Sinnesmuster hervor. MTV im Besonderen, so argumentiert er, erfordere die Entwicklung einer neuen Sprache – einer Sprache des Chaos. Er stellt fest, die moderne Jugend hätte in der Tat eine kürzere Aufmerksamkeitsspanne, diese aber führe gleichzeitig zu neuen kognitiven Fähigkeiten.⁴

Eine wichtige Fähigkeit, die Jugendliche beim elektronischen Medienkonsum entwickelt hätten, sei die, visuelle Informationen sehr schnell zu verarbeiten. Ein Fernsehbild, für das ein Erwachsener zehn Sekunden brauche, um es aufzunehmen, könne von einem Kind in einer Sekunde verarbeitet werden. Dies sei eine neue Sprache der visuellen Information, die ebenso von der Beziehung zwischen verschiedenen Bildern innerhalb von Bildern abhängen wie von dem, was wir allgemein als Inhalt verstehen. Sie hebe die zeitlichen Beschränkungen des linearen Denkens auf, um eine rasche Verbreitung von Ideen und Daten sowie eine aktivere Beteiligung des Betrachters zu ermöglichen, damit dieser sie zusammensetzen und selbst Schlussfolgerungen ziehen könne. Diese Entwicklung deute auf einen evolutionären Sprung in der Fähigkeit die Aufmerksamkeit hin, über lange Zeiträume der Diskontinuität aufrechtzuerhalten, entweder zwischen den Zyklen des Kanalsurfens oder von Sitzung zu Sitzung.⁵

Infolge solcher Unterschiede sehen jüngere Zuschauer in der Regel keinen Zusammenhang, wenn verschiedene Audio- und visuelle Reize nebeneinander stehen. Stattdessen erschaffen sie ihre eigene Einheit und Bedeutung aus diesem scheinbaren Chaos. Rushkoffs Ideen setzen letztlich voraus, dass die schnelle Verarbeitung von Bildern ein »Evolutionssprung« sei.⁶ Wenn das jüngere Publikum eine neue Wahrnehmungsfähigkeit entwickelt hat, um sich an eine sich verändernde Medienumgebung anzupassen, dann ist es nur natürlich, dass es ältere Rezeptionsgewohnheiten als veraltet ansieht. Die in diesem Artikel behandelten Kompositionen einer modernen Filmmusik für *Metropolis* konzentrieren sich deshalb auf die elektronischen und digitalen Adaptionen. Die zahlreichen Orchester- und Klassikadaptionen habe ich bewusst ausgelassen.

Seit 1927 haben sich immer wieder Komponist:innen an *Metropolis* versucht. Stummfilmmusik war im Gegensatz zur Filmmusik des Tonfilms »frei«, d.h. sie konnte durch verschiedene Musikstücke ersetzt werden. Lediglich die *Cues* der Regisseure gaben eine Orientierung, welche Musik in einer bestimmten Szene gespielt werden sollte. Auffällig ist die Häufigkeit von Neukompositionen nach 1990, was wohl mit der wachsenden Popularität der Videoclips und der großen Verbreitung von Synthesizern zusammenhängt.

1975 lieferte die BBC eine elektronische Filmmusik, die von William Fitzwater und Hugh Davies komponiert wurde. Kritiker:innen sahen in ihr jedoch die schlechteste Fassung einer Filmmusik, die es je für *Metropolis* gegeben hat. 1978 schuf der australische Komponist Chris Neal eine synthesesizerlastige Instrumentalfassung mit dem Titel »Metropolis 1980«.⁷ 1984 restaurierte und produzierte Giorgio Moroder die 80-minütige Neuveröffentlichung des Films mit einem Pop-Soundtrack, den er selbst geschrieben und mit zahlreichen Popstars eingespielt hatte. Kritiker:innen sahen dieses Experiment als gescheitert an, da die Musik den Rhythmus des Films und seine Handlung kaum unterstützte.⁸ Im Jahr 2000 schuf Jeff Mills eine Techno-Partitur für *Metropolis*, die auch als Album veröffentlicht wurde.⁹ Die australische Band *The New Pollutants* führte ihre Filmmusik »Metropolis Rescore« seit 2005 auf Festivals live auf und hat die restaurierte 2010er-Version des Films für die Premiere auf dem Adelaide Film Festival 2011 neu vertont.¹⁰ Ich halte diese Komposition für die gelungenste aller Neukompositionen.

Im Jahr 2012 begann der Schweizer Musiker Dieter Moebius mit der Komposition einer Filmmusik für *Metropolis*. Zu diesem Zweck produzierte er vorab arrangierte Tracks und Samples, kombiniert mit Live-Improvisationen. Das Projekt wurde 2016 posthum unter dem Titel »Musik für Metropolis« veröffentlicht.¹¹ Das elektronische Musikprojekt *Metavari* aus Fort Wayne, Indiana hat *Metropolis* für den Art House Theater Day 2016 neu vertont. Die Komposition ist melodisch konventionell, aber mit hohem technischen Aufwand gemacht.¹² Im Jahr 2017 führte die Londoner Post-Industrial-Gruppe *Factory Floor* ihren eigenen Soundtrack im Londoner Science Museum als Teil ihrer Roboterausstellung auf. Im Oktober 2018 wurde ein Album mit ihrer Komposition für den Film unter dem Titel »Soundtrack to a Film« veröffentlicht.¹³ 2018 komponierte und spielte die New Yorker Flötistin Yael Acher Mordiano eine neue Partitur für eine Vorführung der Restaurierung von 2010 im United Palace in Upper Manhattan.¹⁴ Im Jahr 2019 komponierte der Organist Nils Henrik Asheim eine experimentelle Orgel-Partitur und führte sie live auf. Die Orgel wurde digital modifiziert, um eine futuristische Klanglandschaft für den Film zu schaffen.¹⁵

Die elektronischen Varianten der Filmmusik für *Metropolis* konnten mit Ausnahme von Moroders Softpop-Version nie eine größere Zuhörerschaft erreichen. Dies liegt zum einen an der cineastischen Sperrigkeit des Films mit seiner komplizierten Handlung und seiner oftmals unklaren politischen Botschaft, zum anderen aber auch daran, dass die Kontinuität der Filmhandlung ein Aufbrechen in kurze »Nummern« mit begrenzter Dauer unterläuft. Es hätte eines parallel zur Filmhandlung verlaufenden musikalischen Kommentars bedurft, so wie er in *Forbidden Planet* vorlag, um die Neukompositionen zu einem Erfolg werden zu lassen. Dieses Prinzip wiederum widersprach der Vermarktung auf dem Platten- bzw. CD-Markt. Fritz Langs *Metropolis* dürfte damit einer der Filme mit den diversesten Filmmusiken in der Geschichte des Kinos sein. Ob das avisierte junge Publikum auf diese Weise Interesse am Meisterwerk Langs findet, ist eine offene Frage.

- 1 Paul D. Miller, *Rhythm Science*, Cambridge 2004, S. 4-5, S. 20.
- 2 David Casten, »An Introduction to Modern Music in the Silent Film«, in: The Pola Negri Appreciation Site, <https://polanegrio.tripod.com/music_in_silent_films_intro.htm> (Abruf: 6.3.2022).
- 3 David Edelstein, The Timely Return of Fritz Lang's *Metropolis*, One of the Greatest Ballets Ever Put on Film, <<https://slate.com/culture/2002/09/the-timely-return-of-fritz-lang-s-metropolis.html>> (Abruf: 6.3.2022).
- 4 Douglas Rushkoff, *Screenagers. Lessons in Chaos from Digital Kids*, Cresskill 2006, S. 36.
- 5 Ebd., S. 38-39.
- 6 Zitiert in Lance Strate, *Echoes and Reflections. On Media Ecology as a Field of Study*, Cresskill 2006, S. 17.
- 7 Chris Neal and Friends, *Metropolis 1980*, in: YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=U6mAtepKmAM>> (Abruf: 6.3.2022).
- 8 Giorgio Moroder, *Metropolis*, in: YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=CD-2I2BoSEg>> (Abruf: 6.3.2022).
- 9 Jeff Mills, *Metropolis*, in: YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=468ZrkAiCO4>> (Abruf: 6.3.2022).

- 10 The New Pollutants, Metropolis, in: YouTube, <https://thenewpollutants.bandcamp.com/album/metropolis-rescore> (Abruf: 6.3.2022).
- 11 Dieter Moebius, Musik für Metropolis, in: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=9AWLqFVpDuc> (Abruf: 6.3.2022).
- 12 Metavari, Metropolis, in: Metavari, <https://buy.metavari.com/album/metropolis> (Abruf: 6.3.2022).
- 13 Factory Floor, Metropolis, in: YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=Nf6L_jUhs1s (Abruf: 6.3.2022).
- 14 Yael Acher Modiano, Metropolis, in: Facebook, <https://www.facebook.com/watch/?v=418622314977796> (Abruf: 6.3.2022).
- 15 Nils Henrik Asheim, Metropolis, in: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=sb7EWZYXz44> (Abruf: 6.3.2022).