



## „Augusterlebnis reloaded“

Anmerkungen zur Gesellschaftsutopie in METROPOLIS/*Metropolis*<sup>1</sup>

Andre Kagelmann, Köln

Dieses Buch ist kein Gegenwartsbild.  
Dieses Buch ist kein Zukunftsbild.  
Dieses Buch spielt nirgendwo.  
Dieses Buch dient keiner Tendenz, keiner  
Klasse, keiner Partei.  
Dieses Buch ist ein Geschehen, das sich  
um eine Erkenntnis rankt:  
**Mittler zwischen Hirn und Händen  
muß die Volksgemeinschaft sein.**

Thea von Harbou

Mein Beitrag beginnt doppelt ungewöhnlich, da ich mich der Verfälschung eines Zitats schuldig mache und nicht dafür entschuldigen möchte. Natürlich ist in dem Motto des Medienverbundkunstwerks METROPOLIS/*Metropolis* nicht ausdrücklich von der Volksgemeinschaft als „Mittler zwischen Hirn und Händen“ die Rede, sondern vom Herz. Meine These ist allerdings die, dass mit dieser Allegorie von Hirn, Herz und Händen ein älteres Konzept der Roman- und Drehbuchautorin Thea von Harbou revitalisiert wird: Sie imaginierte bereits vor dem Ersten Weltkrieg die Aufhebung von Klassengrenzen in einer Volksgemeinschaft. Diese gesellschaftliche Transformation wird insbesondere im Film inszeniert, repräsentiert werden die ‚Klassen‘ durch die Figuren Groth (Arbeit) und Joh Fredersen (Kapital) (vgl. Eisenschitz 2010: 31).<sup>2</sup> Die ‚Erlöserfigur‘ Freder Fredersen bewirkt, ausgehend von der Initiative der ‚Prophetin‘ Maria, so etwas wie ein zweites ‚Augusterlebnis‘<sup>3</sup> in der Fiktion, das über den realen Burgfrieden hinausgeht. Am Ende einer falschen Zukunft entsteht eine reichlich unspezifische Volksgemeinschaft, in der die Klassengegensätze versöhnt werden, weil sich die Menschen als Blutsverwandte erkennen: „Seht, das sind eure Brü-

---

<sup>1</sup> Mit Kapitälchen kennzeichne ich den FILM, mit Kursive den *Roman*, den ich nach dem 17.-21. Tsd. der Ausg. von Scherl 1926 zitiere.

<sup>2</sup> Joh Fredersen ist der sogenannte Herrscher von Metropolis, er residiert im Neuen Turm Babel. Sein Sohn Freder vermittelt zusammen mit Maria zwischen den antagonistischen Parteien, wobei die Arbeiter wiederum von Groth, einer Art Chefingenieur, angeführt werden.

<sup>3</sup> Mit dem Begriff ‚Augusterlebnis‘ wird das Narrativ von der Begeisterung des deutschen Volkes zu Anfang des Ersten Weltkrieges bezeichnet (siehe Anmerkung 7).

der!“, hieß es 1926 in *Metropolis* (Harbou 1926: 15); 1913 klang das (in der Gedankenrede der Figur einer Lazarettschwester) unter Einbezug von Math. 12, 48 bei Harbou so: „Wer ist meine Mutter? Und wer sind meine Brüder?‘ Ihr, die ihr meine Brüder und meine Schmerzenskinder seid, die ihr mich Mutter und Schwester nennt, ich will euch nicht verlassen!“ (Harbou 1913: 234)

Diese thematische Konfiguration von METROPOLIS, die oftmals nur als Kitsch abgetan wurde, kann durch die literarische Kontextualisierung neu gelesen werden und entpuppt sich so als politisches Statement, das sich deutlich auf die anomische Gesellschaft<sup>4</sup> der Weimarer Republik bezieht. Mein Aufsatz konzentriert sich also auf die Sozialutopie im Kollektivkunstwerk METROPOLIS/*Metropolis* und auf deren inter- beziehungsweise intramedialen Bezugsrahmen. Dabei richtet sich mein Blick schwerpunktmäßig und im Gegensatz zur gängigen Praxis auf den Roman statt auf den Film, deren beide Entstehungsgeschichten ich zunächst skizzieren werde, um sie dann mit dem literarischen Œuvre Thea von Harbous zu kontextualisieren. Abschließend wird die oben angedeutete fiktionale Wiedervereinigung der deutschen Kriegsgesellschaft genauer ausgeführt.

### **METROPOLIS und *Metropolis***

METROPOLIS ist seit der Wiederentdeckung verschollen geglaubter Szenen sowie der rekonstruierenden Annäherung an das Original (2010) wieder in den Fokus einer breiteren Öffentlichkeit gerückt. Während das ‚Wie‘ des filmischen Erzählens systematisch analysiert worden ist, begegnete man dem eklektizistischen ‚Was‘ völlig zu Recht von Anfang an nicht nur skeptisch (Buñuel, Kracauer, Wells), sondern auch desinteressiert. Zudem war die Forschung fast ausschließlich auf den Film und insbesondere auf Fritz Lang konzentriert. Der ‚restexpressionistische‘ Roman wurde vernachlässigt, wie überhaupt das literarische Schaffen Harbous in der Forschung kaum Beachtung gefunden hat.<sup>5</sup> Dies wiegt bei METROPOLIS/*Metropolis* deshalb besonders schwer, weil es sich um ein genuines ‚Hybridprodukt‘ handelt: Roman- und Drehbuchproduktion wurden von Thea von Harbou parallel vorangetrieben. Von einer Literaturverfilmung kann man also genauso wenig sprechen wie von einem Buch zum Film, beide Texte sowie der (ungeschnittene) Film enthalten sich im Kern vielmehr wechselseitig (wobei der Film die Handlung strafft).<sup>6</sup> Dieses damals neuartige Produktionskonzept wurde vom Ullstein-Verlag, dem *Metropolis* zunächst angeboten worden war, nicht akzeptiert. Ein Brief des Verlags an die Autorin gibt Auskunft über die grundsätzlichen Einwände gegen die Parallelisierung der Produktion und gegen die angebliche „Herkunft des Romans aus einer filmisch eingestellten Phantasie“:

---

<sup>4</sup> Mit dem Begriff „soll ein Zustand der Auflösung oder Entleerung sozialer Normen und eingespielter Verhaltensweisen bezeichnet werden“ (Schöning 2009, S. 130).

<sup>5</sup> Ich zähle die Drehbucharbeiten der Einfachheit halber zum filmischen Schaffen, obwohl man begrifflich präziser von Film- und Literaturprosa sprechen müsste.

<sup>6</sup> Wie exakt Harbou Filmszenen im Drehbuch imaginierte, kann man an ausgewählten Beispielen dem Band *Fritz Langs Metropolis* (2010) entnehmen.

Vielleicht ist eben die Aufgabe ein Thema einheitlich für Film, Journalabdruck und Buch zu konzipieren, unlösbar, und vielleicht wird es auf die Dauer als zweckmäßiger sich erweisen, das Romanhafte wieder in den Vordergrund und die Filmmöglichkeit erst an die zweite Stelle zu rücken. (Brief von Ullstein an Thea von Harbou v. 22.2.1926)

Mein Ansatz geht davon aus, dass Thea von Harbou eine solche Trennung niemals vollzogen hat und ihr literarisches und filmisches Schaffen eine künstlerische Einheit bilden. Daher werde ich in aller Kürze einen Überblick über ihr literarisches Œuvre geben und dabei v. a. auf die Idee der Volksgemeinschaft eingehen. Besondere Beachtung verdient in diesem Kontext der frühe Band *Die Masken des Todes. Sieben Geschichten in einer* (1915), weil Harbou in dieser zyklischen Rahmenerzählung bereits eine Keimzelle des Plots von *Metropolis* anlegte, die zwar im Roman präsent war, aber erst in der restaurierten Version auch filmisch erfahrbar wurde. Dieser intramediale Bezug ist zudem ein (wiederum intermedial transponierter) historischer Verweis, wird hinter der Figur des Harbou'schen Mönchs Desertus doch Girolamo Savonarola sichtbar (vgl. Sturm 2001: 120).

### **Das literarische Œuvre Thea von Harbous – ein Kurzüberblick**

Die Drehbuchautorin und Regisseurin Thea von Harbou (1888-1954) kam über die Schriftstellerei zum Film und über das Theater zur Literatur.<sup>7</sup> Als ‚höhere Tochter‘ aus dem sprichwörtlich gewordenen ‚verarmtem Adel‘ wurde sie früh mit den Künsten vertraut. 1905 debütierte sie mit dem Fortsetzungsroman *Wenn's Morgen wird* in der *Deutschen Romanzeitung*, dem waren schon verschiedene schriftstellerische Versuche vorausgegangen. Von 1906 bis 1914 war sie allerdings hauptberuflich an mehreren deutschen Theatern als Schauspielerin engagiert. 1910 erschien bei Cotta ihr Heimatroman *Die nach uns kommen*, mit dem sie sich als ernstzunehmende Schriftstellerin auf künstlerisch ansprechendem Niveau etablierte: Es ist bezeichnend für die kommerzielle und didaktische Ausrichtung ihrer späteren Prosa, dass sie den Weg, den sie mit diesem in starken Farben gezeichneten Werk beschritten hatte, in Richtung Marktgängigkeit wieder verließ. Und so veröffentlichte sie im Gedenkjahr der Völkerschlacht bei Leipzig die Novellensammlung *Der Krieg und die Frauen* (1913), mit der ihr der kommerzielle Durchbruch gelang: Das Werk verkaufte sich innerhalb kurzer Zeit 100.000 Mal. Der Clou der Novellen lag darin, dass sie die patriotische Rolle der deutschen Frau in einem kommenden Krieg in den Blick nahmen: Thea von Harbou erzählte von den Dienstpflichten der Frauen und insbesondere von den von ihnen zu erbringenden Opfern, die sie mit den Pflichten des Mannes verglich. Dabei stellte sie die patriotischen Leistungen von Männern und Frauen tendenziell auf eine Stufe. Insofern kann man festhalten, dass sie „das Textprojekt einer nationalen Initiation der deutschen Frau“ betrieben hat (Bruns 1995: 96). Das Außerordentliche des Novellenbandes lag nun nicht nur darin, dass die Autorin eine sozusagen prophetische Gabe bezüglich eines nahen Kriegsausbruchs bewiesen hatte; ein großer europäischer Krieg, insbesondere zwischen Frankreich und dem Deutschen Reich, war bekanntlich bereits lange vorher ‚in Sicht gewe-

<sup>7</sup> Vgl. zu Biografie und Œuvre ausführlich Kagelmann 2009.

sen'. Das für viele Zeitgenossen Faszinierende an *Der Krieg und die Frauen* lag v. a. darin, dass Harbou das heute umstrittene Augusterlebnis bzw. dessen Narrativ<sup>8</sup> vorweggenommen hatte. In der Novelle *Drei Tage Frist* heißt es beispielsweise:

Wie sie aus dem Haus und auf die Straße in die Stadt hineingekommen war, das wußte Brigitte nicht. Sie fühlte nur, daß ihre ungläubige, zweifelnde Seele danach dürstete, diesem Wunder nahe zu sein – diesem unfäßlichen, unsagbar schönen Wunder opferfreudiger Begeisterung...

Sie verstand es nicht, nein, sie wehrte sich dagegen, wollte es zergliedern und mit ruhiger Vernunft zerfetzen. Es gelang ihr nicht. Wie eine Woge alles überspült, was in ihre Nähe kommt, so riß der heilige Aufschwung dieser Stunde auch sie widerstandslos mit sich fort. Und sie ließ sich tragen von ihm und schaute, lauschte, als sei sie blind und taub geboren und nun auf einmal geheilt... (Harbou 1913: 34)

Bei Harbou transformiert der Krieg die divergenten Klassen des Kaiserreichs in eine Volksgemeinschaft. In dem Textausschnitt wird zudem deutlich, dass es sich nicht um eine Notgemeinschaft handelt, sondern um ein sehr positiv besetztes Konstrukt: Das (später so genannte) Augusterlebnis wird als eine Art Pfingstwunder inszeniert, das alle empfänglichen Menschen zu einer pseudoreligiösen Gemeinschaft, zu einer Art Kirche des Deutschland vereint; in Harbous Roman *Gold im Feuer* heißt es: „[E]in ernstes, gewaltiges und heiliges Fest feiert das deutsche Volk, das Fest der Pfingsten, da das ganze Volk einen neuen heiligen Geist empfing, den Geist der Vaterlandsliebe und der Treue“ (Harbou 1916: 46f.). In den Erzähltexten Thea von Harbous ist es daher üblich, das kriegsführende Deutschland als im Bunde mit Gott stehend zu beschreiben, und mit diesem Konstrukt bedient Harbou einen traditionellen Topos: „Die Verbindung von Patriotismus und Religion [...] ist freilich kein singuläres Phänomen; sie kann nicht nur im Ersten Weltkrieg beobachtet werden, sondern in nahezu allen bisherigen Kriegen, von denen wir literarische Zeugnisse besitzen“ (Vondung 1980: 65).

In der ‚deutschen vaterländischen Kirche‘ stehen nun auch deshalb alle beziehungsweise fast alle Deutschen zusammen, weil der Krieg als Verteidigungsfall inszeniert wird: Ein überfallenes Volk setzt sich in einem gerechten Krieg gegen ‚eine Welt von Feinden‘ zur Wehr. Diese so konstituierte Volksgemeinschaft ist der Nukleus aller erzählten Welten der Kriegsliteratur Thea von Harbous. Die religiös konnotierte Gemeinschaft erscheint als pathetisch überhöhte Lösung der sozialen Frage und wird als das Gesellschaftsmodell apostrophiert, das auch nach dem – selbstverständlich siegreich verlaufenden – Krieg Gültigkeit haben soll. Dabei gerät das gesellschaftliche Transformationsereignis auch zum individuellen Konversionserlebnis. So lässt Thea von Harbou in ihren Novellen zumeist Protagonistinnen auftreten, die zunächst als unpatriotisch oder pazifistisch zu charakterisieren sind (was beides im Erzählkosmos Harbous lange einer Art Todsünde gleichkommt). Der Regelfall der Kriegsprosa Harbous ist aber der, dass sich, initiiert durch ein rauschhaftes,

<sup>8</sup> Vgl. zur Diskussion um das Augusterlebnis ausführlich Verhey 2000: 9-27.

geradezu sinfonisches ‚nationales Erweckungserlebnis‘, ‚patriotisch Unmusikalische‘, wie man in Abwandlung eines Wortes von Jürgen Habermas sagen könnte, in begeisterte PatriotInnen wandeln. Persuasive Kraft entfalten diese Konversionen nicht nur durch ihren Überwältigungscharakter, sondern auch dadurch, dass die Bekehrten durch ihre neue ‚vaterländische Religion‘ zu sich selbst und zu ihrer Bestimmung im Leben finden: Sie sind sozusagen zu Hause angekommen; ähnlich wird es einige Jahre nach der Weltkriegsniederlage den ProtagonistInnen in METROPOLIS/*Metropolis* gehen.

### **Savonarola und *Die Masken des Todes***

Während des Ersten Weltkrieges konzentrierte sich Thea von Harbou zwar wie gesehen auf das Verfassen von Kriegsliteratur, versuchte sich aber auch in anderen Bereichen: So veröffentlichte sie neben einem Kinderroman die zyklische Rahmenerzählung *Die Masken des Todes. Sieben Geschichten in einer* (1915). In diesem Werk führen, ausgehend von einem klassischen Warte Anlass, erzähltechnisch ansprechend motivierte Reflexionen über das Unbekannte und Unheimliche, über Tod und Sterben zu dem Beschluss einer Gruppe von Wanderern, einen Erzählerkreis zu diesen Themen zu bilden. Daraus resultieren sieben Binnenerzählungen, von denen *Die Eroberung von Orioli* bereits das wichtige Plotelement der Kreuzigung des Mönchs Desertus in *Metropolis* enthält. Bei der Erzählung handelt es sich um die in der Mitte des 15. Jahrhunderts situierte Geschichte einer religiösen Wahnvorstellung. Sie erinnert in ihrem Narrationsgestus an historische Erzählungen und ist durch eine Quellenfiktion auf der Ebene der Rahmenhandlung ‚authentifiziert‘: Dem fanatischen Dominikanermönch Fra Giuliano gelingt es mit seinem völlig irrationalen Opfertod, die Heimatstadt vor dem Kriegsherrn Lionardo dem Blonden zu retten. Das Opfer des Mönchs besteht darin, dass er in einer religiösen Hysterie, die im expressionistischen Gestus Bezug auf Genesis 32, 28 nimmt (vgl. *Metropolis*: 248), seine Kreuzigung zur Vergeltung der Sünden Oriolis initiiert:

Plötzlich begann in der Kirche die Orgel zu spielen. Gesang ertönte.  
Langsam und lautlos tat sich die Kirchentüre auf.  
Und wie vor etwas Unfaßbarem, Unbeschreiblichem wich die Menge nach beiden Seiten zurück, daß eine weite Gasse entstand...  
Durch diese Menschengasse, die Kirchentreppe herab, in feierlichem und langsamem Schreiten kamen die Mönche in breitem Zuge aus der Kirche hervor.  
Und über den Köpfen derer, die in der Mitte gingen, schwankte etwas...  
Etwas Niegeschautes...  
Ein Kreuz.  
Ein riesengroßes Kreuz aus schwarzem Holze.  
Und an diesem Kreuz aus schwarzem Holze hing ein Mensch; ein Mensch der noch lebte.  
Von seinen durchbohrten Händen und Füßen fiel in trägen Tropfen das Blut herab.  
Sein bleiches, häßliches Gesicht war weit zurückgebeugt. Seine Augen standen offen. Sie suchten mit einer wahnsinnigen Kraft des Glaubens und der Zuversicht den Himmel über Orioli... (Harbou 1915: 253f.)

Diese Passage steht teilweise wörtlich auch in *Metropolis*; neben den inhaltlichen Übereinstimmungen finden sich sprachliche Gemeinsamkeiten der beiden im *genus humile* gehaltenen Textabschnitte: Dies sind neben dem teilweise archaisierenden Sprachduktus ein parataktischer Satzbau und eine durch Anaphern geprägte rhetorische Struktur:<sup>9</sup>

Da wurden die Tore des Domes weit aufgetan. Da kam aus der Tiefe des Domes das Brausen der Orgel. Da mischte sich in den Vierklang der Erzengel-Glocken, in das Brausen der Orgel, in das Kreischen der Tänzer ein ehern einerschreitender, gewaltiger Chor.

Die Stunde des Mönches Desertus war gekommen.

Der Mönch Desertus führte die Seinen an.

Zu zwei und zwei schritten, die seine Jünger waren. Sie schritten auf nackten Füßen, in schwarzen Kutten. [...]

Der Mönch Desertus führte die Gotiker an.

Die Gotiker trugen ein schwarzes Kreuz vor sich her. [...]

Und an dem Kreuze hing der Mönch Desertus.

In dem Weißflammen-Gesicht die schwarzen Flammen der Augen waren auf den Zug der Tänzer gerichtet. (Harbou 1926: 238f.)

Der Mönch ist nun so etwas wie ein doppelter Wiedergänger, denn Thea von Harbou hat die Handlung nicht nur intratextuell transformiert (beziehungsweise bei sich selbst abgeschrieben), sondern ihre Figur auch historisch beziehungsweise intertextuell konturiert: Als Vorbild für den faszinierenden fanatisch-abgründigen Mönch diente eine in der Literatur um 1900 populäre historische Figur: Hinter Fra Giuliano aus *Die Masken des Todes* beziehungsweise hinter Desertus aus *METROPOLIS/Metropolis* steht sehr deutlich die historische Figur Girolamo Savonarola (1452-1498). Diese Parallele zum berühmten Dominikanermönch stellt schon George Sturm für *METROPOLIS* her, allerdings verweist er werkgeschichtlich auf Otto Ripperts *DIE PEST IN FLORENZ* aus dem Jahr 1919, dessen Drehbuch Fritz Lang schrieb (vgl. Sturm 2001: 120),<sup>10</sup> einen Film, der erst vier Jahre nach der Niederschrift von *Die Eroberung von Orioli* in die Kinos kam. Fritz Lang und Thea von Harbou haben sich also offenbar getrennt voneinander und bevor sie sich überhaupt kennengelernt haben mit dem Savonarola-Stoff auseinandergesetzt, den sie dann gemeinsam in *METROPOLIS* re-inszenierten.<sup>11</sup>

Die Desertus-Episode jedenfalls, die bisher nur im Roman ‚zu sehen war‘, ist in der restaurierten Fassung von *METROPOLIS* auch wieder auf der Leinwand zugänglich, allerdings im Vergleich zur Buchversion stark verkürzt: In zwei Einstellungen fantasiert der febrile Freder Fredersen von dem ‚Hassprediger‘ Desertus im gotischen Dom; der Mönch erscheint ihm in der Maske des Schmalen (Fritz Rasp). Die Vision ist einerseits im Kontext der an

<sup>9</sup> Vgl. zu *Die Masken des Todes* ausführlich Kagelmann 2009: 51-57.

<sup>10</sup> Vgl. zu dem verschollenen Film Sturm 2001: 112-120.

<sup>11</sup> Hier liegt m. E. der Hinweis auf Thomas Manns Theaterstück *Fiorenza* (1906) sehr nahe, das von dem Widerstreit des Bußpredigers mit den Medici erzählt. In diesem Kontext muss auch Manns Erzählung *Gladius Dei* aus dem Jahr 1902 angeführt werden; die Werke könnten Lang und Harbou bekannt gewesen sein. Vgl. zu Savonarola und seiner literarischen Transformation ausführlich Forasseco 2008. Siehe dazu auch den Hinweis auf Edgar Allen Poe bei Eisenschitz 2008: 29.

die Apokalypse angelehnten Transformation der ‚großen Hure‘ Metropolis zu sehen (vgl. dazu auch Sturm 2001: 120). Andererseits wird durch den Mönch das kühle ‚Führerkonstrukt‘ Joh Fredersen um die widersprüchliche Eigenschaft „des übermenschlichen Charismas des die Massen bezaubernden Führers“ (Forasseco 2008: X, bezogen auf Savonarola) ergänzt.

Dieser bisher kaum beachtete oder anders erklärte historische beziehungsweise intratextuelle/intermediale historische Verweis ist als ein weiterer Mosaikstein im sehr weiten intermedialen Bezugsrahmen von *Metropolis* zu sehen, der insgesamt von biblischen Bezügen dominiert wird.<sup>12</sup> Es ist frappierend, wie intensiv sich Harbou und Lang an Literatur und Kunst orientiert haben und mit hohem technischen und finanziellen Aufwand Bilder von ‚der einen auf die andere Leinwand‘ transferierten. Insofern ist METROPOLIS nicht nur als Medienverbundkunstwerk, sondern auch als eine Art intermediales Konglomerat zu bezeichnen. Aus diesem Charakter erwächst die Polyvalenz vor allem des Films und die Möglichkeit, eigentlich einfache Plotelemente literatur- oder kunstgeschichtlich konturiert neu zu interpretieren. In diesem Sinne sieht Gustav Frank beispielsweise *Kobes*, die „Hugo Stinnes-Novelle“ Heinrich Manns von 1925, als „Schlüsseltext für Thea von Harbous Roman und Fritz Langs Film *Metropolis*“ (Frank 2002: 280). Durch solcherlei intermediale Kontaktvermutungen und die daraus resultierenden Bedeutungsverzweigungen, so muss man allerdings einschränken, erklärt sich auch der Eindruck, eigentlich gar keinen konsistenten Plot mehr vor Augen zu haben.

Naheliegender scheint mir hingegen der Verweis auf Johann Wolfgang von Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* (1809), in dessen zweitem Kapitel die Nebenfigur des „Herrn Mittler“ auftritt, den ich für den Namenspaten des ‚Mittlers von Metropolis‘ halte: In dem Moment, da Freder durch den Anblick der ‚Schutzmantelmaria und ihrer Kinderschar‘ verzückt wird, bekennt er sich nicht nur zum neuen Glauben der Vereinigung von Hirn und Händen, sondern wird auch von der ‚Prophetin‘ Maria auf den neuen und sprechenden Namen Mittler ‚getauft‘. Neben den namentlichen Mittler Freder tritt allerdings, das macht auch die Struktur der doppelten Grenzüberschreitungen deutlich (s. u.), Maria als komplementäre Mittlerin: „Du“, sprach der Mann zu den Lippen des Mädchens, ‚du bist in Wahrheit die große Mittlerin“ (Harbou 1926: 86). Hinzuzufügen ist, dass sich die Idee einer ‚Mittlerin‘ (wenn auch anders konnotiert) im Werk Thea von Harbous bereits in dem Roman *Das Haus ohne Tür und Fenster* aus dem Jahr 1920 findet (vgl. Harbou 1920: 254).

---

<sup>12</sup> Müller und Hetebruegge haben intermediale Verweise beispielsweise für den Bereich der bildenden Kunst aufgezeigt und u. a. Bezüge in METROPOLIS zu Boschs Triptychon *Der Garten der Lüste*, Bruegels *Turmbau zu Babel* und Dürers *Die Apokalypse* hergestellt (vgl. Müller/Hetebruegge 2006: 192, 198). Siehe zu einigen weiteren intermedialen Verweisen Eisenschitz 2010: 28.

## Die Ver-Mittlung der Volksgemeinschaft

Am Ende von METROPOLIS sind die Klassengegensätze durch den Handschlag von Groth und Joh Fredersen versöhnt, und das Böse ist – in den Figurationen der falschen Maria und des *mad scientist* Rotwang – spektakulär vom Leben zum Tod befördert.<sup>13</sup> Das klassische Happy End – aus der Dystopie ist eine Utopie geworden (vgl. Eisenschitz 2010: 32) – wird an einem symbolträchtigen Ort inszeniert, nämlich vor dem gotischen Dom. Dieses Bauwerk ist, vergleichbar dem Haus Rotwangs, eigentlich ein Fremdkörper in der vertikalen Struktur der Stadt, bleibt aber aufgrund terroristischer Drohungen der Sekte der sogenannten Gotiker auch von Joh Fredersen unangetastet (vgl. Harbou 1926: 22f). Symbolisch steht der Dom nun erstens für den quasi-religiösen Charakter der gesellschaftlichen Transformation zur Volksgemeinschaft und er verkörpert zweitens das ‚Deutsche an sich‘.

## Zurück zur Volksgemeinschaft

Wie gezeigt, hat die Idee der Volksgemeinschaft schon in Thea von Harbous Weltkriegsprosa eine große Bedeutung: Das Konstrukt nährt sich aus Auffassungen von der „Volksgemeinschaft, die Klassengrenzen und -distanzen übergreifend und überwindend“ (Nipperdey 1998: 121) gedacht wurde. Der begrifflich stets unspezifisch bleibende Vereinigungsprozess war bei Harbou das Resultat einer quasi-religiösen gesellschaftlichen Transformation im Zuge eines an das Pfingstwunder angelehnten Augusterlebnisses. Der Dom verkörpert nun – in Verbindung mit der Mariensymbolik – diesen quasi-religiösen Aspekt. In METROPOLIS/*Metropolis* wird meines Erachtens durch den Vermittlungsakt von Maria und Freder diese vereinigte Kriegsgemeinschaft wieder hergestellt, die „keiner Tendenz, keiner Klasse, keiner Partei“ dient, wie es im Motto heißt. Dabei wird der Pfingstcharakter des ‚Augusterlebnisses‘ bezeichnenderweise nach dem verlorenen Krieg gegen einen expliziten Aufruf der Sintflut eingetauscht (vgl. Harbou 1926: 216f.). Diese Ver-Mittlung mündet in einen per Handschlag besiegelten neuen Bund zwischen der urchristlichen Arbeitergemeinde und ihrem ‚Ersatzkaiser‘; die soziale Frage ist, eingekleidet in eine pseudoreligiöse Symbolik, gelöst.<sup>14</sup> Dabei treten, wieder in Analogie zur Weltkriegsprosa, an die Stelle der äußeren Feinde der innere Feind Rotwang und sein Geschöpf,<sup>15</sup> welche die Menschen in einen neuen und nun siegreichen ‚Verteidigungskrieg‘ zwingen. Insofern handelt es sich bei METROPOLIS, entgegen einem bekannten Wort von Fritz Lang, eben doch um einen „gesellschaftlich bewussten Film“.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Für alle Figuren gilt, dass es sich um repräsentative Typen handelt, nicht um Charaktere.

<sup>14</sup> Siehe dazu schon Arnheim 1978: 184-186. Müller/Hetebruegge sprechen m. E. weniger plausibel von „Respiritualisierung“ (Müller/Hetebruegge 2006: 198).

<sup>15</sup> Die Maschinenmaria ist deutlich an E. T. A Hoffmanns Olympia aus *Der Sandmann* angelehnt: „Meine Damen und Herren,“ sagte der Mann höflich, „ich habe die Ehre, Ihnen meine Tochter vorzustellen!“ (Harbou 1926: 164)

<sup>16</sup> „Ich war damals nicht so politisch bewußt, wie ich es heute bin. Man kann keinen gesellschaftlich bewußten Film machen, indem man sagt, der Mittler zwischen Hand und Hirn sei das Herz“ (Fritz Lang. Zit. n. Harbou 1978: 5).



Betrachtet man die Karriere Thea von Harbous im Nationalsozialismus und auch die Verwendung des Begriffs der Volksgemeinschaft durch die Nationalsozialisten,<sup>17</sup> so muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass das Konstrukt der Volksgemeinschaft vor 1933 viel ambivalenter ausgelegt worden ist, als es nach dem Nationalsozialismus scheint:

Stets blieb die fundamentale Differenz zwischen rechter und linker ‚Volksgemeinschafts‘-Vorstellung erhalten – je nachdem, ob ‚Volk‘ als ‚transzendent‘ (völkisch beziehungsweise mythisch) oder ‚demokratisch‘ (integrativ), ob ‚Gemeinschaft‘ in erster Linie ‚affektuell‘-anthropologisch, bündisch, kollektivistisch oder solidarisch, ob ‚Volksgemeinschaft‘ als deterministisch-rassische ‚Bluts-‘ oder Abstammungsgemeinschaft oder voluntaristisch-demokratische Bekenntnisgemeinschaft verstanden wurde. (Mai 1994: 594)<sup>18</sup>

Bei Harbou ist freilich immer eindeutig, dass sie einer autoritären und monarchisch geprägten Staatsform das Wort redet, die sie sich eben durch den ‚pseudoreligiösen Patriotismus‘ zusammengehalten denkt und die sich als chauvinistischer und dezidierter Gegenentwurf zur Weimarer Republik verstehen lässt. Allerdings liegen hier zwar Merkmalsgleichheiten mit der späteren nationalsozialistischen Volksgemeinschaft vor, doch sind die Vorstellungen nicht identisch. Insbesondere ist Harbous Konzept nicht rassistisch begründet; dies muss auch im Kontext der Kritik Kracauers angeführt werden (vgl. Kracauer 1993: 158f.; vgl. dazu auch Eisenschitz 2010: 31).

### **‚Vom Wesen deutscher Filmkunst‘**

Der Plot von METROPOLIS/*Metropolis* kann musterhaft strukturalistisch analysiert werden:<sup>19</sup> Das diegetische Feld ist topologisch in die Gegensatzpaare hoch und tief unterteilt, die semantisch konnotiert (Reichtum vs. Armut, Macht vs. Ohnmacht) und topografisch konkretisiert werden (der Neue Turm Babel und die Arbeiterstadt). Beide Teilräume sind schroff voneinander abgegrenzt, so schroff sogar, dass man dies als Konstruktionsfehler der diegetischen Welt bezeichnen kann, schließlich bleibt unklar, wer ‚die Mitte‘ der 50 Millionen Stadt noch bevölkert (vgl. Harbou 1926: 254; Keiner 1991: 94). Die eigentlich impermeable Grenze zwischen den komplementären Teilräumen wird nun von den zwei Heldenfiguren des Romans überschritten: So wie die ‚Marienfigur‘<sup>20</sup> mit den Arbeiterkindern in den Club der Söhne vordringt, überschreitet Freder die Grenze zur Arbeiterwelt und durch den Identitätstausch auch zur Proletarierexistenz. Die Grenzüberschreitung Marias initiiert diejenige Frederes, der sich nicht nur auf den ersten Blick in Maria verliebt, sondern auch sofort von ihrem Gesellschaftsvereinigungsprojekt überzeugt ist: Es handelt sich, man denke an die Kriegsliteratur, um eine Konversion ‚auf den ersten Blick‘. Das Ergebnis dieser bei-

<sup>17</sup> Vgl. dazu ausführlich Kagelmann 2009: 23-33.

<sup>18</sup> Vgl. zum Konzept der Volksgemeinschaft bei Harbou und ihren Werthaltungen ausführlich Kagelmann 2009: 142-175.

<sup>19</sup> Vgl. zum Konzept Lotmans Martinez/Scheffel 2003: 140-144. Müller/Hetebruegge bezeichnen METROPOLIS als „Architekturfilm[.]“ (Müller/Hetebruegge 2006: 188).

<sup>20</sup> „Das herbe Antlitz der Jungfrau. Das süße Antlitz der Mutter“ (Harbou 1926: 15).

den revolutionären Grenzüberschreitungen ist eine neue alte Ordnung, für die wiederum symbolisch der Dom steht, der sich als Fremdkörper nicht in die Struktur der Stadt einfügt. Diese Kirche, die schon in der Exposition des Romans Erwähnung findet, kann als architektonische Verkörperung des Deutschtums verstanden werden, schließlich ist die Kathedrale „doch seit Goethes Aufsatz *Von deutscher Baukunst* das berühmteste Beispiel nationaler Identität“ (Müller/Hetebruegge 2006: 193).

### **Resümee**

Die hier vorgeschlagene Lesart von METROPOLIS/*Metropolis* als sozialer Dystopie, die in eine Utopie umschlägt, indem sie von der Wiedervereinigung der deutschen Kriegsgesellschaft erzählt, rekurriert auf den werkgeschichtlichen Kontext Thea von Harbous, der als maßgeblich kriegsliterarisch grundiert zu bezeichnen ist: Hier nimmt die Idee der patriotisch überhöhten Volksgemeinschaft erstmals eine literarische Gestalt an, die sich durch ihr ganzes Œuvre und Leben ziehen wird und auch in METROPOLIS/*Metropolis* nachweisbar ist. Generalisierend kann gesagt werden, dass Harbou dank ihrer Sozialisation sehr gut mit den literarischen und überhaupt künstlerischen Traditionslinien vertraut war und sich diese auf unterschiedliche Art und Weise in ihren Werken manifestieren, und zwar vom bloßen medientransformierenden Zitat bis zur semantischen Anverwandlung beziehungsweise Umdeutung. Im Produktionsteam mit Fritz Lang (und den weiteren MitarbeiterInnen) konnten so sehr vielschichtige und mannigfaltige Bedeutungsräume konstruiert werden, die sich aus einem sehr weiten kulturellen Spektrum speisen. Insofern ist dieser Aufsatz auch als ein Plädoyer dafür zu verstehen, die Prosaarbeiten Thea von Harbous systematisch mit in die Analysen ihrer Filme einzubeziehen.

\*\*\*

### **Über den Autor**

Andre Kagelmann, Jahrgang 1976, ist Lecturer am Institut für Deutsche Sprache und Literatur II der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln. Seine Forschungsschwerpunkte sind Kriegsliteratur, Kinder- und Jugendliteratur sowie Film(-Didaktik).

### **Filme**

DIE PEST IN FLORENZ (Deutschland 1919, Otto Rippert)

METROPOLIS (Deutschland 1926, Fritz Lang)

## Literatur

- Arnheim, Rudolf (1979): Kritiken und Aufsätze zum Film. Hg. von Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Fischer.
- Brief von Ullstein an Thea von Harbou v. 22.2.1926. Standort: Ullstein Archiv, Berlin (Verlagsunterlagen des Ullstein Verlages).
- Bruns, Karin (1995): Kinomythen 1920-1945: Die Filmentwürfe der Thea von Harbou. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Eisenschitz, Bernard (2010): Wege und Umwege zu METROPOLIS. In: Deutsche Kinemathek (Hg.): Fritz Langs METROPOLIS. München: Belleville, S. 13-33.
- Forasacco, Denis (2008): Girolamo Savonarola in der deutschen Dichtung um 1900. Zwischen fiktivem Archetypus und Projektionsfigur der Krise. Hamburg: Kovač.
- Frank, Gustav (2005): Turm Babel – Kathedrale – Andreide: Poetologische Denk-Gebäude/-Figuren im METROPOLIS-Komplex von Thea von Harbou und Fritz Lang. In: Thomas Betz/Franziska Mayer (Hg.): Abweichende Lebensläufe. Festschrift für Volker Hoffmann. Bd. 2. München: Kieser, S. 445-478.
- Deutsche Kinemathek (Hg., 2010): Fritz Langs Metropolis. München: belleville.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1958) [1809]: Die Wahlverwandtschaften. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 6. Romane u. Novellen. Erster Band. Hamburg: Wegner. S. 242-490.
- Harbou, Thea von (1905): Wenn's Morgen wird. Roman. In: Deutsche Roman-Zeitung (Berlin) Nr. 9-15.
- Harbou, Thea von (1910): Die nach uns kommen. Roman. Stuttgart, Berlin: Cotta 1910.
- Harbou, Thea von (1913): Der Krieg und die Frauen. Novellen. Stuttgart, Berlin: Cotta.
- Harbou, Thea von (1915): Die Masken des Todes. Sieben Geschichten in einer. Stuttgart, Berlin: Cotta.
- Harbou, Thea von (1916): Gold im Feuer. Erzählung für junge Mädchen. Stuttgart: Levy und Müller.
- Harbou, Thea von (1920): Das Haus ohne Tür und Fenster. Roman. Berlin: Ullstein.
- Harbou, Thea von (1926): Metropolis. Roman. 17.-21. Tsd. Berlin: Scherl.
- Harbou, Thea von (1978): Metropolis. Roman. Berlin, Frankfurt am Main: Ullstein.
- Kagelmann, Andre (2009): Der Krieg und die Frau. Thea von Harbous Erzählwerk zum Ersten Weltkrieg. Kassel: Media Net-Edition.
- Keiner, Reinhold (1991): Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933. Hildesheim u. a.: Olms.
- Kracauer, Siegfried (1993): Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Landfester, Ulrike (14.9.2011): Goethe, Johann Wolfgang von: Die Wahlverwandtschaften. In: Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009. Zitiert nach: Kindlers Literatur Lexikon Online: [www.kll-online.de](http://www.kll-online.de).

Mai, Gunther (1994): „Verteidigungskrieg“ und „Volksgemeinschaft“. Staatliche Selbstbehauptung, nationale Solidarität und soziale Befreiung in Deutschland in der Zeit des Ersten Weltkrieges (1900-1925). In: Wolfgang Michalka (Hg): Der Erste Weltkrieg. Wirkung, Wahrnehmung, Analyse. München u. a.: Piper, S. 583-602.

Mann, Thomas (1906): Fiorenza: Berlin: Fischer.

Mann, Thomas (2004) [1902]: Gladius Dei. In ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 2.1: Frühe Erzählungen 1893-1912. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 222-242.

Müller, Jürgen/Hetebruegge, Joern (2006): „Metropolis“ als Menetekel der Moderne. In: Winfried Nerdinger (Hg.): Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur. München: Pustet, S. 187-199.

Nipperdey, Thomas (1998): Deutsche Geschichte 1866-1918. Bd. 1: Arbeitswelt und Bürgergeist. München: Beck.

Schöning, Matthias (2009): Versprengte Gemeinschaft. Kriegsroman und intellektuelle Mobilmachung in Deutschland 1914-33. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Sturm, Georges (2001): Die Circe, der Pfau und das Halbblut. Die Filme von Fritz Lang 1916-1921. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Verhey, Jeffrey (2000): Einleitung. In ders.: Der ‚Geist von 1914‘ und die Erfindung der Volksgemeinschaft. Hamburg: Hamburger Edition, S. 9-27.