

FILMBLATT ist die filmwissenschaftliche Zeitschrift von CineGraph Babelsberg. Schwerpunkt sowohl des Vereins als auch unserer Zeitschrift ist die Erforschung des deutschen Films. Das FILMBLATT dokumentiert die Aktivitäten von CineGraph Babelsberg und will darüberhinaus die Kommunikation unter den Filmforschern im In- und Ausland verbessern und den wissenschaftlichen Diskurs fördern.

Die erste Ausgabe von FILMBLATT erschien im Sommer 1996 mit unveröffentlichten Dokumenten zum Kinematograph Unter den Linden 21, dem ersten Berliner „Kino“ von 1896. Von 32 Seiten und einer Auflage von 150 Exemplaren steigerte sich das FILMBLATT auf zuletzt über 600 verteilte Exemplare. Die ersten fünf Jahrgänge wurden kostenlos abgegeben; diese Leistung können wir leider nur noch für eine Übergangsphase aufrechterhalten.

Die vorliegende Ausgabe von FILMBLATT ist die erste, die auch in den Verkauf gelangt. Wir würden uns sehr freuen, wenn unsere bisherigen Bezieher das FILMBLATT abonnieren könnten. Nur so ist der Weiterbestand der Zeitschrift in gedruckter Form gesichert. Ein Bestellschein liegt bei; Sie können aber auch gerne über E-Mail bestellen.

Wir bedanken uns bei der DEFA-Stiftung, die das FILMBLATT mit einer finanziellen Zuwendung unterstützt. Der Abdruck der Texte von Fritz Lang erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Thomas Sessler Verlags, Wien; der Briefe und Texte von Berthold Viertel mit freundlicher Genehmigung der Nachlassverwaltung Berthold Viertel, Marbach.

Berlin, den 31. Januar 2001

## **Impressum**

FILMBLATT. Herausgegeben von CineGraph Babelsberg e.V., Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung. Vorstand: Dr. Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Michael Wedel

**Redaktion:** Jeanpaul Goergen (Jeanpaul.Goergen@t-online.de), Michael Wedel (MiWedel@aol.com)

**Korrespondenten:** Egbert Barten (Niederlande), Francesco Bono (Italien), Horst Claus (Großbritannien), Chris Horak (USA)

**Anschrift:** FILMBLATT c/o Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin  
Tel.: 030 - 785 02 82; Fax: 030 - 78 89 68 50; E-Mail: jeanpaul.Goergen@t-online.de

**Abonnements:** FILMBLATT erscheint dreimal jährlich. Abonnement-Bestellungen nimmt die Redaktion entgegen.

Einzelheft: 8 Euro (= 15,60 DM)

Jahresabonnement Inland: 20 Euro (= 39,12 DM) / Student: 15 Euro (= 29,34 DM)

Jahresabonnement Ausland: 30 Euro (= 58,67 DM)

**Konto:** CineGraph Babelsberg, Nr. 13 22 56 18, Berliner Sparkasse BLZ 100 500 00

## „Lernen Sie diskutieren!“

### Amerikanische Reorientation-Filme (1949-1953)

FilmDokument 30, Kino Arsenal, 24. November 2000

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin, und dem Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin

Einführung: Jeanpaul Goergen

Unter dem programmatischen Label „Zeit im Film“ warben zwischen 1949 und 1952 kurze Dokumentarfilme und dokumentarisch angelegte Kurzspielfilme für eine demokratische Geisteshaltung in der amerikanischen Zone und der Bundesrepublik. Diese Filme wurden als Teil der Reeducation- und Reorientation-Politik vom Office of the High Commissioner for Germany (HICOG) bzw. in dessen Auftrag von neulizenzierten deutschen Firmen produziert; die kommerzielle Auswertung besorgte der „Allgemeine Filmverleih“. Der wichtigere nichtkommerzielle Vertrieb wurde zuerst durch mobile Vorführtrupps, ab 1952 vom „Filmdienst für Jugend und Volksbildung“, später vom „United States Information Service“ (USIS) übernommen.



Die Filme der Produktion „Zeit im Film“ (Zeitfilme) sind, kurzgefasst, Werbefilme für die Demokratie. Künstlerische Meisterwerke sind nicht dabei: die Filme sind meist uninspiriert inszeniert und didaktisch hölzern und plakativ. Es dominiert das Wort und der Off-Kommentar (die Filme sind alle nachsynchronisiert); eindringliche Bildfindungen sind die Ausnahme. Vorgestellt werden in der Regel Alltagssituationen, in denen Bürger sich zur Wahrung ihrer Interessen in Arbeitsgemeinschaften zusammenschließen und die Lösung ihrer Probleme kooperativ angehen. Eigeninitiative, Diskussionen, Vertrauen und Zuversicht, Weiterbildung, internationale Verständigung, Denken im globalen Maßstab, deutsch-amerikanische Freundschaft sowie Anti-Kommunismus sind einige der zentralen Werte, die in diesen Filmen angesprochen werden.

Die Themen umspannen Diskussionstechniken, Volkshochschulen, Freizeitgestaltung, Blutspenden, Verkehrserziehung, Wiederaufbau, Marshall-Plan-Hilfe, Flüchtlings- und Wohnungsproblematik, Polizei, Justiz sowie den Ost-West-Gegensatz. Aus den etwa 80 in den Vertrieb gelangten Zeitfilmen wurden sieben Filme ausgewählt, die als typisch für die plakativ formulierten Handlungs- und Verhaltensanleitungen gelten können und die zudem konzeptionelle Veränderungen im Zeitverlauf von 1949 bis 1951 dokumentieren.

*Ein Experiment* (1949), von der Münchner Audax-Film „auf Vorschlag der amerikanischen Militärregierung“ (Die neue Filmwoche, Nr. 12, 26.3.1949) hergestellt, dokumentiert deutsch-amerikanische Verständigung am Beispiel des Studentenwerks München. „Lerne die Menschen anderer Nationen achten und verstehen!“ sagt der Kommentar. Es ist einer der wenigen Zeitfilme, die nicht nur die nationalsozialistische Vergangenheit, sondern auch den Widerstand direkt ansprechen. Der Film zeigt jenes Treppenhaus im weitgehend zerstörten Hauptgebäude der Münchner Universität, von dem aus die Geschwister Scholl ihre Flugblätter verteilten. Der Neuaufbau der Universität erfolgt im „Geist der Humanität und des Fortschritts“ und richtet sich gegen den „Geist der Zerstörung und Gewalt“. Besonders betont werden die Selbstverwaltung der Studenten sowie ihren Zukunftsoptimismus.

Von einem abstrakten Pazifismus aus untersucht *Marschieren, Marschieren* (1949) die deutsche Geschichte. „Das viele Marschieren hat uns kein Glück gebracht“, heißt es im Film, der die deutsche Katastrophe ins Allgemeine wendet: „Wo immer Menschen marschieren, ist dies das ... ENDE.“ Statt des Marschierens empfiehlt der Film das Wandern als positives Erlebnis und ruft hierzu die bekannten schönen Kulturfilm-Bilder unberührter deutscher Landschaften auf: eine bemerkenswerte Verschiebung und Verdrängung.

Ursachenforschung findet in diesem und in allen anderen Filmen von „Zeit im Film“ nicht statt – der Blick wird stattdessen konsequent nach vorne gerichtet, auf das Erlernen und Neu-Lernen demokratischer Verhaltensweisen. Die Demokratie wird aber nur selten durch ihre Organisationsprinzipien wie freie Wahlen und Gewaltenteilung vorgestellt; Demokratie beschränkt sich auf die aktive Teilnahme des Bürgers an der Gestaltung seiner unmittelbaren Umgebung und auf eine veränderte Form der Meinungsbildung. Diskutieren wird so als eine neue Geisteshaltung angesprochen, deren Grundregeln wie z.B. Toleranz man etwa in einer Marbacher Bildungsstätte lernen kann. Es geht darum, jeweils alle Seiten eines Problems zu beleuchten, so dass jeder einzelne sich seine Meinung bilden kann: „Viele Ansichten hören und viele Menschen zur Mitarbeit heranziehen.“ *Und was meinen Sie dazu* von 1950 stellt (in der offenbar für Ausbildung und Schulung bestimmten Langfassung - die Kurzfassung ist nicht erhalten) diese Grundregeln des Diskutierens ausführlich vor, nicht ohne sie an deutsche Traditionen wie das Marburger Religionsgespräch 1529 anzubinden.

*Jedermann ein Fußgänger* (1950) handelt nur vordergründig von den Verkehrsproblemen in Stuttgart. Denn (Verkehrs-)Probleme kann man nur dann lösen, wenn man sie von den verschiedensten Standpunkten aus beurteilt. Dazu ist es nötig, dass jeder einzelne „zum Wohle aller“ mitarbeitet. „Trotzdem muss jeder einzelne mithelfen, dann könnte es auch wieder so kommen: Ich befehle! Würde Ihnen das so wieder gefallen? Aber wohl kaum. Wo bliebe denn da unsere bürgerliche Freiheit? Keine Freiheit ohne Mitarbeit!“

In solchen und ähnlichen Formulierungen blitzt gelegentlich die Erinnerung an die Nazi-Diktatur auf, die zwar als Folie immer präsent ist, aber nie ausdrücklich thematisiert wird – das trifft auch für den Holocaust zu.

In *Es hat geklingelt* (1951) wird ein Musterschulzimmer erklärt, um sowohl die Unterrichtsmethoden als auch die Lerninhalte der Schule von Morgen zu erläutern. Ziel sei es, die Eigenschaften des freien Bürgers zu entwickeln: „Vertrauen in sich selbst, Achtung vor dem Nächsten!“

Einen „Urlaub im Volkshochschulheim“ zeigt *Ferien vom Alltag* (1950), erschwinglich auch für einfache Arbeiter. Vorgestellt werden Ferienkurse wie Zeichnen, Landschaftskunde und Musik in einem Landheim der Volkshochschulen in Pelham (Oberbayern). Auch hier ist weniger die konkrete Arbeit im Landheim wichtig, als vielmehr die allgemeine Zielsetzung, „an sich selbst [zu] arbeiten und Zutrauen [zu] gewinnen“. Eine Kursteilnehmerin stellt resigniert fest: „Wir können nichts ändern“ und erhält ein „Doch, wir müssen vor allem wieder lernen, dass wir es können!“ zur Antwort. Und so lautet denn auch das Fazit des Hauptdarstellers, eines jungen Bäckers: „Wir lernten einander zu verstehen und miteinander auszukommen. (...) Ich selbst habe gelernt, dass man sich anstrengen muss, um Zugang zu finden - zu den Menschen, zu den Büchern.“ Viele Zeitfilme beschäftigen sich mit Fragen der Aus- und Weiterbildung: kein Wunder, bildete doch die Jugend die Hauptzielgruppe der Reeducation und Reorientation. Viele Zeitfilme machen vor allem den Zuschauern Mut, ihre Lethargie zu überwinden und die Probleme aktiv anzugehen.

1951 entsteht einer der seltenen Filme, der auch die Funktionsweise von Demokratie erläutert, mehr aber noch gegen die weitverbreitete Ohne-mich-Haltung argumentiert. *Der leere Stuhl* stellt Parteien, Gewerkschaften und Rundfunk als Institutionen der demokratischen Willensbildung vor und plädiert dafür, dass Otto Normalbürger „seinen Stuhl“ nicht leer lassen soll, denn nur so könne seine Stimme auch gehört und berücksichtigt werden.

**Vorzügliche Aufnahme  
und Buchungserfolge**


schon bei den Interessenten-Vorführungen  
in Berlin, Düsseldorf, Frankfurt/M.,  
Hamburg, München und Stuttgart  
der

**ZEITFILME**

DISKUSSION ÜBERFLÜSSIG?  
DEINE ZWEITE CHANCE  
EIN VORSCHLAG ZUR GÜTE  
DER BÜRGERMEISTER HATTE EINE IDEE  
EINE KLEINSTADT HILFT SICH SELBST  
DER FALL STROBL

des

**ALLGEMEINEN  
FILMVERLEIH**



Filmblätter, Berlin, Nr. 51/52, 22.12.1950

*Ein Experiment* (1949)

Ein Dokumentarfilm des Studentenwerkes München, hergestellt unter der Zulassungs-Nr. MG/IS/FP/41 / Produktion: Audax-Film, Ernst Niederreither, München / Drehbuch und künstlerische Leitung: Rudolf Krohne, unter Assistenz von Walter Koch / Musik: Gustav Adolf Schlemm / Kamera: Alfons Lusteck / Aufnahmeleitung: Fred Richter / Darsteller: Die Studenten

Format: 35mm, s/w, Ton, 271 m (= 10')

*Marschieren! Marschieren!* (1949)

Produktion: Renaissance-Film GmbH, Berlin / Auftraggeber: Zeit im Film / Verleih: Allgemeiner Filmverleih (Afi), München / Regie: Dr. Gerhard Born / Kamera: K. von Rautenfeldt / Musik: Walter Sieber

Format: 35mm, s/w, Ton, 202 m (= 8')

Uraufführung: April 1949, Berlin (Neue Skala, im Vorprogramm zu *Das Boot der Verdammten*)

*Und was meinen Sie dazu?* (1950)

Produktion: Zeit im Film, München / Verleih: Allgemeiner Filmverleih (Afi), München / Regie: Eva Kroll / Kamera: Erich Küchler / Drehbuch: Günter Hoffmann / Musik: Bert Grund / Schnitt: H. Fischer

Format: 35mm, s/w, Ton, 594 m (= 22') / fsk-Nr.: 2260

*Jedermann ein Fußgänger* (1950)

Produktion: Hochland-Film GmbH, München / Verleih: Allgemeiner Filmverleih (Afi), München / Regie: Willi Prager / Kamera: Ernst Hess / Drehbuch: Hans-Ottmar Fiedler / Musik: Hans Ebert

Format: 35mm, s/w, Ton, 342 m (= 13') / fsk-Nr.: 2272

*Es hat geklingelt* (1951)

Produktion: Wolfgang Becker, München, für Zeit im Film / Verleih: Allgemeiner Filmverleih (Afi), München / Regie: Wolfgang Becker / Kamera: Paul Grupp / Drehbuch: Dr. Heinz Schwarzmann, Per Schwenzen / Musik: Herbert Jarozyk / Darsteller: Werner Lieven, Fred Kallmann, Heinrich Berg (Der Lehrer), Walter Hillbring (Der Schuldiener)

Format: 35mm, s/w, Ton, 376 m (= 14') / fsk-Nr.: 2753

*Ferien vom Alltag* (1950)

Produktion: Zeit im Film, München / Verleih: Allgemeiner Filmverleih (Afi), München / Regie: Johannes Lüdke / Kamera: Ernst Kalinke / Musik: Werner Bochmann

Format: 35mm, s/w, Ton, 489 m (= 18') / fsk-Nr.: 2530

*Der leere Stuhl* (1951)

Produktion: Zeit im Film, München / Verleih: Allgemeiner Filmverleih (Afi), München / Regie: Johannes Lüdke / Kamera: Erich Küchler / Drehbuch: Gerhard Grindel, Günther Hoffmann / Musik: Herbert Jarozyk / Ton: Hans Endrulat / Schnitt: Inge Teigeler

Format: 35mm, s/w, Ton, 416 m (= 16') / fsk-Nr.: 3443

Alle Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv

## „Es zählt, was das Auge trifft“

Fritz Lang im Porträt

FilmDokument 31, Kino Arsenal, 29. Dezember 2000

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin

Einführung: Michael Wedel

Neben Friedrich Lufts und Guido Schüttes *Künstlerporträt: Fritz Lang* (1959), Erwin Leisers *Zum Beispiel Fritz Lang* (1968) und Klaus Kreimeiers *Drei Sendungen über Fritz Lang* (1. Der Ästhet und die Wirklichkeit, 2. Der Idealist und die Zivilisation, 3. Der Bürger und die politische Macht, 1971) dokumentieren die beiden Filmporträts von Peter Fleischmann und Werner Dütsch einige der Schwierigkeiten, die die Begegnung mit Werk und Person Fritz Langs der westdeutschen Nachkriegsöffentlichkeit bereitete. Während die Protagonisten der französischen Nouvelle Vague dem Filmästheten und -emigranten Fritz Lang in ihren Artikeln und Filmen huldigten, vollzog sich die filmische Annäherung der jungen Generation deutscher Filmemacher in den sechziger und siebziger Jahren weitaus behutsamer und weniger vorbehaltlos.

In *Begegnung mit Fritz Lang* (1963) nähert sich Peter Fleischmann seinem Gegenüber während der Dreharbeiten zu Jean-Luc Godards *Le Mépris* über den doppelten Umweg der Lang-Bewunderung Godards und Alain Robbe-Grilllets sowie der fiktiven Figur ‚Fritz Lang‘, die Lang in Godards Film verkörpert. Im Stil einer Reportage befragt Fleischmann Lang über dessen Beziehung zu den Filmen Godards und der Nouvelle Vague, zum Verhältnis zu den Produzenten und den notwendigen Voraussetzungen zur Schaffung eines in sich geschlossenen Werkes. Ausschnitte aus *Der müde Tod* und *Die Nibelungen* illustrieren den Unterschied zwischen Langs wie auf dem Reißbrett entworfenen architektonischen Studio-Visionen (in denen „der Zufall keinen Platz hat“) und der improvisatorischen Arbeitsweise Godards on location in Capri.

Der Film bezieht sich ausführlich auf Langs deutsche Filme der Zeit vor 1933, erwähnt seine Arbeit in Frankreich und den USA, nicht aber seine jüngsten westdeutschen Produktionen *Der Tiger von Eschnapur / Das indische Grabmal* (1958/59) und *Die tausend Augen des Dr. Mabuse* (1960).

Identifikationsmoment ist der Brückenschlag zwischen der deutschen Filmavantgarde der zwanziger und der französischen der sechziger Jahre. Auch dies wohl kein Zufall, auch Fleischmanns Figur ein Fritz Lang mit Anführungszeichen, zwischen denen die für Arthur Brauners CCC-Film hergestellten Genrestücke des Spätwerks keinen Platz haben. Für den jungen Enno Patalas, der sich in den beiden folgenden Jahrzehnten wie kein zweiter um die Sicherung und Verbreitung der Filme Langs verdient gemacht hat, trug *Der Tiger*

von *Eschnapur* das Stigma des ‚alten Kinos‘, das die Unterzeichner des Oberhausener Manifests 1962 kollektiv für tot erklären sollten: „Langs deutsches Comeback wirkt wie das eines Veteranen, der dreißig Jahre kein Filmstudio besucht, kein Drehbuch in der Hand gehabt und keinen Film gesehen hat: dramaturgisches Ungeschick, künstlerische Indifferenz und schlechter Geschmack vereinen sich in ihm wie sonst nur bei Veit Harlan.“ (Filmkritik, Nr. 3, 1959, S.69)

Ähnlich scharf fiel die Ablehnung des Filmkritikers Rino Sanders über *Das indische Grabmal* aus, der sich bei dieser Gelegenheit veranlasst sah, Lang vorab seinen ganz persönlichen Totenschein auszustellen: „Hier ruht Fritz Lang, einst Schöpfer so gewichtiger Filme wie *Metropolis* und *M* (...) Er stellte jetzt das *Indische Grabmal* her. Es ist sein eigenes.“ (Die Welt, 7.3.1959)

Dementsprechend zwiespältig gestaltete sich auch das Verhältnis der Filmemacher des Jungen und Neuen deutschen Films zu Lang. Weder ‚romantischer Künstler‘ (wie Murnau bei Werner Herzog), noch ‚zärtlicher Beobachter‘ (wie Detlev Sierck/Douglas Sirk bei Rainer Werner Fassbinder), ließ sich Lang in seiner vermeintlich widersprüchlichen Stellung zwischen Weimarer Autorenfilm und ‚Opas Nachkriegskino‘ nicht ohne weiteres zur wiedergefundenen Vaterfigur einer neu zu stiftenden Kontinuität deutscher Filmgeschichte stilisieren. „Wenn man sich die etwa zur gleichen Zeit entstandenen Filme von Fritz Lang anschaut, wo das schlimmste Unvermögen zu Hause ist“, schrieb Fassbinder 1971, „da weiß man, was man hat, wenn man Douglas Sirk im Kopf hat, oder?“ (Imitation of Life. Über die Filme von Douglas Sirk. In: Filme befreien den Kopf. Frankfurt am Main 1992, S.14)

Mit Lang im Kopf wusste man anscheinend nicht, was man hat. Die anfänglich hohe Erwartungshaltung und frühe Wertschätzung, die dem zurückgekehrten Emigranten Ende der fünfziger Jahre etwa von Volker Schlöndorff (der „dem größten lebenden Filmschöpfer Deutschlands“ seinen ersten Kurzfilm widmete) oder Alexander Kluge (der bei der Produktion von *Das indische Grabmal* hospitierte und Lang 1962 zum Direktor des neugegründeten Instituts für Filmgestaltung vorschlug) entgegengebracht wurde, wich bald einer weitaus widersprüchlicheren Haltung gegenüber dem Zeitgenossen Lang.

In dieser Konstellation diente Kluge bei der Formulierung seines Autorenfilm-Verständnisses das Beispiel von Langs Zusammenarbeit mit Brauner als Parabel für die Unvereinbarkeit von subjektiver Phantasie und kommerziellen Zwängen: „Fritz Lang wollte etwas verwirklichen, das er immer im Kopf gehabt hatte (...): er wollte *Das indische Grabmal* verfilmen, das Thea von Harbou für ihn geschrieben hatte (...) und von dem er empfunden hatte, dass es ihm weggenommen worden war. Das sollte sein letztes Werk werden, und er hatte umfassende, fast wagnerische Vorstellungen, wie die Leprakranken aus dem Untergrund hervordringen, welche Perspektivität Willy Schatz ihm bauen sollte, was der Oberbeleuchter ihm ans Licht bringen sollte. Hier regierten

der Produzent und seine Schwägerin mit massiver, wirklicher Gewalt hinein, gaben direkte Anweisungen an den Oberbeleuchter, an den Bühnenarchitekten, an alle Mitarbeiter, die ja ihre Angestellten waren; jede zweite Idee von Lang wurde als zu teuer, als abwegig unterminiert. Zum Trost erhielt Lang am Abend Sekt, den er nicht trank. Das war die Zerstörung eines Filmkonzepts, und es ist der Meisterschaft Fritz Langs zu verdanken, dass noch immer ein Film von Qualität entstanden ist. Aber das ist nicht der Film, den Lang machen wollte – ein Kompromiss ist entstanden aus der Übermacht des Produzenten und dem nachhaltigen Widerstand dieses Regisseurs, der mehrfach zurücktreten wollte.“ (In: Klaus Eder und Alexander Kluge: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. München 1980, S.102f)

Trotzdem Lang sich wiederholt zur Rechtfertigung seiner perfektionistischen Arbeitsweise gezwungen sah und einmal CCC-Produktionsleiter Eberhard Meichsner „ernst bitten“ musste, „jene beruehmten Saetze, die mit den Worten beginnen ‚Lieber Herr Lang, bei uns in Deutschland – usw. usw.‘ in Zukunft zu unterlassen“ (Brief Fritz Langs an Eberhard Meichsner, 15.8.1958), scheint die Zusammenarbeit am Ende wenn nicht reibungslos, dann doch so zufriedenstellend verlaufen zu sein, dass Lang 1960 einen weiteren Vertrag mit Brauner einging und einen weiteren Film für die CCC drehte (wenn er auch später rückblickend die „unerträglichen“ Bedingungen seiner 14-monatigen Arbeit in Deutschland für das Ende seiner Karriere mitverantwortlich machte).

Werner Dütschs 1974 entstandener, 1990 überarbeiteter TV-Essay *Die schweren Träume des Fritz Lang / Fritz Lang* arbeitet mit beachtlicher analytischer Schärfe an den Konstanten des Langschen Werks: der kalt berechnende Blick auf klaustrophobische Räume, der durch keine menschliche Hybris überschreitbare Horizont der technisierten Welt, die austauschbare Schuldhaftigkeit der Figuren: „Es zählt, was das Auge trifft.“ (Werner Dütsch: Fritz Lang. Ein Essay. In: steady cam, Nr. 18, 1991, S.31)

In der Immanenz der Texte bedeuten für Dütschs Autorenbegriff selbst Langs bundesdeutsche Nachkriegsfilme keinen Bruch: „Jenseits aller Moden und nichts Aktuelles. Und eine Rückkehr zu den Anfängen (...). Eine Architekturphantasie. Käfige in Kammern und Kammern als Käfige. Durchsichtige Fassaden, offen für Ohren und Augen. Labyrinth aus Räumen und daraus ein Palast, bedroht von Wasser und Einsturz. Und in der Tiefe wieder jene Wesen, die vom Glanz der Oberwelt ausgeschlossen bleiben. Langs Abschied vom Kino wird 1960 die Wiederbelebung des alten Monsters Dr. Mabuse. Dessen Nachfolger betreibt ein Hotel, das die Nazis unvollendet hinterlassen haben. Versteckte Kameras in jedem Zimmer und eine Zentrale, die alle Bilder versammelt. Was immer die Gäste in den Kammern auch tun mögen, es ist schon Teil von Mabuses Inszenierung. Eine Allmächtsphantasie, mit der Lang seine Scherze treibt.“ (Ebd., S.47f)



Die Aporien des schwierigen Umgangs mit der imaginären ‚Waterfigur‘ Fritz Lang werden in Fleischmanns cinephil gebrochener Begegnung mit der Person wie in Dütschs meditativer Einkehr ins Werk nicht weniger konkret, als in Wim Wenders‘ fast schon totemistischer Beschwörung in *Im Lauf der Zeit* (1976). Es war Wenders, der dies in seinem Nachruf auf Lang auf den Punkt brachte: „Ich war dabeigewesen, alles zu lesen, was ich mir von und über Lang hatte besorgen können, und je tiefer ich da hineingeraten war, um so größer wurde mein Zorn über diesen schizophrenen Zustand [in Deutschland, M.W.], dass da einer geachtet werden sollte, weil er nun tot war, der nicht geachtet worden war, während er gelebt hatte. (...) Jetzt, wo er tot ist, will man ihn schnellstens zum Mythos machen. Scheiße. (...) Von seinen Filmen habe ich viele nicht gesehen. Die ersten, die ich überhaupt gesehen habe, habe ich in Paris gesehen, da waren sie mir sehr fremd. Zumindest fremder als das amerikanische Kino oder das französische und sogar das russische. Weil: diese Filme waren deutsche Filme, und die wollten nicht in meinen Kopf, der schon voll war von anderen Bildern und anderer Bewunderung. Von anderen Vätern als diesem. Es sträubte sich alles in mir gegen diese kühlen und scharfen, sezierenden Bilder, diese sichtbar gewordenen Gedanken. (...) Oft ist einem etwas fremd, weil es einem zu nah ist.“ (Sein Tod ist keine Lösung. Der deutsche Filmregisseur Fritz Lang. In: Jahrbuch Film 77/78. München 1977, S.161ff)

Über die gegenseitige Skepsis halfen keine falschen Symmetrien hinweg. Als Lotte Eisner in Werner Herzogs *Lebenszeichen* (1968) „eine immens große Begabung“ zu spüren glaubte und an Lang schrieb: „Weißt Du, es gibt wieder große Filme in Deutschland!“, erwiderte der „ewig Enttäuschte“ lakonisch: „Lotte, ich glaube das nicht“. (Lotte Eisner: Die dämonische Leinwand. Frankfurt am Main 1980, S.337)

#### *Begegnung mit Fritz Lang (1963)*

Produktion: Klaus Borkmann Fernseh-, Film- und Musikproduktion, München / Regie: Peter Fleischmann / Buch: Peter Fleischmann, Hannes Noever / Kamera: Maurice Perrimond / Schnitt: Peter Fleischmann / Ton: Jean Baronnet / Sprecher: Hannes Noever, Gerhart Lipfert / Darsteller: Fritz Lang, Brigitte Bardot, Jack Palance, Michel Piccoli, Georgia Moll, Jean-Luc Godard / Uraufführung: Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen 1964  
Kopie: DIF, 35 mm, s/w und Farbe, 395 m, 14 Minuten

#### *Die schweren Träume des Fritz Lang / Fritz Lang (1974/1990)*

TV-Essay von Werner Dütsch / Produktion: Westdeutscher Rundfunk, Köln / Mit echten und falschen Zitaten von Hartmut Bitomsky, Sigmund Freud, Anton Bruckner, Siegfried Kracauer, Henri Lefebvre, Thomas Mann, Enno Patalas, Arnold Schönberg, Anton Webern / Schnitt: Monika Hössler, Susanne Kirchner, Norbert Kornwald / Sprecher: Martina Müller, Werner Dütsch / Aufnahmeleitung: Frauke Hecht / Produktionsleitung: Friedhelm Maye / Redaktion: Roland Johannes / Erstsendung: 3.12. 1990, West 3  
Kopie: WDR Sendekopie, Digi-Beta, 45 Minuten

# Der *Metropolis*-Skandal

Fritz Lang und *Metropolis* in London, September 1927

von Jeanpaul Goergen

Recherche in London: Robert Peck

Der Londoner „*Metropolis*-Skandal“ von Ende September 1927 mag nur eine Fußnote in der Aufführungsgeschichte des Films sein, er überliefert uns aber Fritz Langs harsche Kritik an der von dem amerikanischen Bühnenautor Channing Pollock erstellten Fassung seines Films. Durch diese Kontroverse erhalten wir auch wichtige Informationen über die verschiedenen Bearbeitungen von *Metropolis*. Nicht zuletzt wird unser Blick auf die bisher kaum erforschte Rezeption der Auslandsfassungen deutscher Filme (sowie ihre Kommentierung in der deutschen Fachpresse) gelenkt.

Die am 13. November 1926 in Berlin gezeigte Premierenfassung von *Metropolis* ist verschollen. Versuche, den Film soweit wie möglich zu rekonstruieren, führen zwangsläufig zu synthetischen Versionen, die so nie existiert haben. Selbstverständlich sind diese Versuche legitim und notwendig – vorausgesetzt, die Rekonstruktion ist als solche gekennzeichnet und dokumentiert.

Genauso wichtig ist es aber auch, die unterschiedlichen Inlands- und Exportversionen nicht nur als Grundlage immer neuer Synthetisierungen auszuwerten, sondern sie ebenfalls als Original anzusehen, d.h. sie zu bewerten, zu sichern, zu dokumentieren und – soweit die Überlieferung dies zulässt – sie als Kopie oder als VHS bzw. DVD zugänglich zu machen. Aber nicht nur diese unterschiedlichen Fassungen, sondern auch ihre Rezeption sollten als Teil der deutschen Filmgeschichte angesehen und gewertet werden. Wie wurde beispielsweise *Metropolis* im faschistischen Italien aufgenommen, wie reagierten etwa die italienischen Futuristen, insbesondere ihre Architekten, auf Langs Zukunftsstadt? Der Kinematograph (Nr. 1097, 26.2.1928, S.24) ging in seinem Bericht über die römische Premiere vor allem auf die Kommentierungen der zentralen Filmbotschaft ein: „Die festliche Veranstaltung wurde eingeleitet durch Mascagnis ‚Arbeitshymne‘. Man bezeichnet allgemein in der Presse den Film in der Technik als meisterhaft, aber einige Zeitungen finden den Film zu deutsch, das heißt zu schwer, zu gründlich, zu überlastet. Man vermisst unter den kalten Maschinen den menschlichen Herzschlag. Das Thema ist natürlich gerade für Italien außerordentlich interessant, da man ja hier im Lande die Ansicht vertritt, dass die Aussöhnung zwischen Kapital und Arbeit bereits Wirklichkeit geworden sei, dass also das, was in *Metropolis* erstrebt wird, hier bereits vollendete Tatsache sei.“

Eine ausführliche Rezeptionsgeschichte von *Metropolis* in Großbritannien kann hier nicht vorgestellt werden; im Mittelpunkt sollen vielmehr Fritz Langs kritische Äußerungen und die dadurch ausgelöste Kontroverse stehen.

Die „London premiere presentation“ von *Metropolis* fand als „special gala performance“ am 21. März 1927 statt, beworben als „The Greatest Ultra-Modern Drama the World has ever seen!“ (Kine Weekly, 17.3.1927) Verliehen wurde *Metropolis* in Großbritannien von Wardour in einer Länge von 10.000 feet, das entspricht 3.050 Meter (Kine Weekly, 24.3.1927); die Originallänge betrug 4189 Meter.

Viele Premierenkritiker notierten – wie Lionel Collier in Kine Weekly vom 24. März – die Einschnitte des Bearbeiters: „While Fritz Lang has succeeded in drawing an awe-inspiring picture of a visionary city and by his detail has showed the domination and monotonous regularity of the machines to which the men are slaves he has not made his symbolical meaning entirely gripping; it just somehow misses its force, perhaps by being over-sentimentalised. The picture has had to be considerably shortened, and to this is also perhaps attributable the jerkiness of the continuity, which also militates against a dramatic intensity of plot. Channing Pollock's subtitles are only fair, and towards the end become rather stupid in their reiterated sentiment.“

Im Kinematograph (Nr. 1051, 10.4.1927) bewertete der B.C.P.-Korrespondent auch die Bearbeitung durch Channing Pollock, „der für die Übersetzung der Texte und das Wegschneiden einzelner Szenen nicht weniger als 3000 Pfund Sterling (mehr als 60000 Mark) von der Paramount Company erhalten haben soll. Seine Texte waren das viele Geld wahrlich nicht wert, sie bedeuteten den einzigen schwachen Punkt in dem sonst einfach grandiosen Film. Von Leuten, die *Metropolis* hier und in Berlin gesehen haben, hören wir, dass die englisch-amerikanische Version durch das Ausschneiden einiger und leichte Änderungen anderer Szenen bei weitem besser gestaltet wurde als die ursprüngliche in Deutschland.“

Der Korrespondent erklärte dann den „beispiellosen Erfolg“ des Films in England: „Abgesehen von der fabelhaften Technik sagte die ganze Tendenz mit ihrer starken Verurteilung von Überamerikanismus und Materialismus den Engländern zu. In der Politik und in der Presse Großbritanniens, insbesondere in den höheren und höchsten Schichten, ist die Abneigung gegen alle Nur-Utilitätsprinzipien, die als typisch modern-amerikanisch hingestellt werden und unter dem Schlagwort ‚Efficiency‘ spöttisch zusammengefasst werden, im stetigen Ansteigen begriffen. Jene Szenen, die mit eindrucksvoller Wucht die Standardisierung des Lebens in der Stadt der Zukunft zeigten, waren darum von ganz besonderer Wirkung, und in politischen Versammlungen, in der Presse und den Salons sprach man von nichts anderem als von dem unheimlichen Effekt des standardisierten Marschierens der düsteren, standardisierten Arbeiterkolonnen und von der gelungenen Darstellung der deprimierenden Einflüsse gewaltiger Maschinen in *Metropolis*. Die Propaganda, die der Film im noch immer (trotz aller offiziellen und politischen Ereignisse) gegen Deutsch-

land eingenommenen London für das Reich geleistet hat und in ganz Großbritannien noch leisten wird, ist einfach unermesslich.“

Der allgemeine Kinostart von *Metropolis* erfolgte einige Monate nach der Uraufführung, am 26. September 1927, ebenfalls in London (Shepherd's Bush Pavillon und Stoll Picture Theater). Dem Filmkritiker des Evening Standard zufolge stand der Film kurz vor dem Verbot: „The censor nearly banned it at first, and the fate of the film was in doubt almost on the eve of its public presentation.“ (26.9.1927) Der Kritiker gibt an, der erste Engländer gewesen zu sein, der den Film in einer noch nicht vollständigen Fassung bei der Ufa gesehen habe: „I also saw the complete German version, and the revised American version, which was put on at the Marble Arch Pavilion, and called attention to the drastic discrepancies at the time.“

Absicht oder Zufall – zum allgemeinen Kinostart hielt sich Fritz Lang in London auf und so konnte es nicht ausbleiben, dass er auch zu *Metropolis* befragt wurde.

Lang war vermutlich am 24. September 1927 nach London gereist, „um Aufnahmen zu seinem Film *Spione* herzustellen. Man will u.a. die berühmte Razzia im Arcosgebäude an Ort und Stelle rekonstruieren.“ Der Film soll „in Gemeinschaft mit Engländern“ hergestellt und „zum Teil auch von Engländern finanziert“ werden. (Kinematograph, Nr. 1075, 25.9.1927) Über den Empfang durch die britischen Filmoffiziellen berichtete ausführlich der Film-Kurier (Nr. 227, 26.9.1927), verschwieg aber die Schlagzeilen, die Lang mit seiner Kritik an der amerikanischen *Metropolis*-Bearbeitung machte.

Der Sunday Express vom 25. September 1927 machte unter den Überschriften

Producer repudiates *Metropolis*  
„Slashed cruelly in America“  
Biting Attack  
„I dare not see the film“

Fritz Langs Stellungnahme zur Paramount-Version öffentlich. Der unsignierte, aber offensichtlich auf den Film-Korrespondenten G. A. Atkinson zurückgehende Artikel zitierte Fritz Lang: „I love films and so I shall never go to America. Their experts have slashed my best film, *Metropolis*, so cruelly that I dare not see it while I am in England. The Americans, left to themselves for a few years, would kill the greatest art in the world.“

In der gleichen Ausgabe schrieb Atkinson in seiner Film-Kolumne unter der Zwischenüberschrift „Murdered Film“: „Lang told me that the chamber-maid who showed them to their rooms at their London hotel had no sooner settled them in than she said: ‚Do tell me, sir, how you produced *Metropolis*.‘

This pleased him, but he is far from pleased with *Metropolis*, as shown in Britain, and flatly refuses to look at it.

This version of Lang's film is the mangled affair that was put out for ‚hick‘ consumption in America, a ruin in which, as in other ruins, there are glimpses of the grandeur of the original structure.

When this filleted and pre-digested effort from New York was submitted to the London critics, most of whom had committed themselves to a favourable notice of the film on the strength of the German original, we pointed out that it was largely at variance, not only with the original, but even with the synopsis and other information distributed with it.

We were told, both by the distributors and the Ufa agent, that the American edition was shown only because the English copy was not quite completed.

I have a letter from the Ufa agent from which it is clear that promised alterations have not been made.

In this circumstances, it is necessary to warn the public, especially the provincial public, that the *Metropolis* on view is not the film produced by Mr. Lang, nor the film on which London Press notices and reviews were originally based.

It is well worth seeing, on account of its pictorial grandeur and amazing ingenuity of technique, but the subtitling and story and character indications should be ignored, as they have little or no connection with *Metropolis*.

It is significant of the general hootlicking abasement of Wardour-street towards America, that this deboshed edition of Germany's greatest film should be thrust on the British public.

How they must laugh round Seventh-avenue way!

Lang is here at the instance of C. M. Woolf and H. Fellner, a powerful Anglo-German producing combination to make arrangements for the production of a film called *Spies*, a study of international espionage, which will be produced, I gather, in the impressionistic manner he characterised *Dr. Mabuse*.

More interesting than this, however, will be Lang's following film, which, I am told, will be an effort to present the ‚birth of Africa‘ from the days of Livingstone or thereabouts onwards; a kind of *Covered Wagon* of the once-dark continent.

Lang said it had been the dream of his life to make Africa a film-back-ground.

When Wardour-street gets hold of the film they will probably put it out under the title of ‚Jungle Love‘.

Watch them!“

Schließlich wiederholte G. A. Atkinson einen Tag später (26.9.1927) im Daily Express in seiner wöchentlichen Filmkritik „Seen on the Screen“ Langs Kommentar: „*Metropolis*, or the mutilated sample of it now showing, was reviewed last week, and calls for no further comment, though it is worth men-

tioning perhaps, that Fritz Lang, producer of the film, who is now in London, told me that he disclaimed responsibility for the version of his work on view, and that he emphatically refused to look at it."

Kein Wunder also, dass Wardour als der Verleiher von *Metropolis* reagieren musste. Der Daily Film Renter öffnete ihm am 27. September 1927 seine Spalten. Der Beitrag unter der Überschrift „The *Metropolis* Scandal“ informiert zudem über einige der Gründe, die zu der Kürzung und Handlungs-Umstellung der Premierenfassung von *Metropolis* geführt haben:

„Exhibitors are growing angry at the antics of Mr. G. A. Atkinson, of the ‚Daily Express‘.

It will be remembered that in his first review of *Metropolis*, he gave the film exceptional praise, which might have swayed many exhibitors to book it...

Just previous, however, to the general release, Mr. Atkinson took up an entirely different attitude, and declared that the film had been so mutilated in its American version – the version upon which his review was based – that Fritz Lang, the producer, repudiated it, and that none of the high-class German theatres had shown it.

Hermann Fellner, the German impresario, who will collaborate with Fritz Lang here in the production of *Spies* for W and F Film Service, entirely answers these statements.

‚Fritz Lang‘, he told a ‚Daily‘ representative yesterday, ‚has never done anything so indelicate as to repudiate the film, and I tell you emphatically that the *Metropolis* you have seen here is the same *Metropolis* as shown throughout Germany‘.

That is the answer to G. A. Atkinson.

Wardour Film sent a letter to the ‚Daily Express‘, which that newspaper has not published.

The letter states that the film was reviewed by the Wardour executive at its Berlin premiere.

There was unanimity of opinion, which was shared by the Ufa executive, as well as that of Wardour, that the film was much too long.

That is the reason the film was cut, and that Mr. Channing Pollock, the famous playwright, was engaged to do the cutting.

‚Captain Alfred Davis, of Marble Arch Pavilion‘, states the letter, ‚had already contracted for its British premiere, and was present at the Berlin viewing, and was exceedingly nervous.

Ufa’s London Agent was satisfied that in its original form it would be a positive flop, and Paramount’s Berlin agent was of the same opinion. Further, we had heavy financial commitments on the picture, and I submit there was no other alternative under such circumstances, unless we wanted to repeat

the Berlin fiasco, but to take in hand the reassembling of those wonderful sequences into a coherent story.

Could anything better have been suggested than to hand the script of *Metropolis* to an author of repute, in order to reassemble a logically consistent story therefrom, and were we wrong?

With the exception of H. G. Wells, who merely used the theme as a peg to expound his advanced sociological views, there was complete unanimity that *Metropolis* was a milestone in the industry.

Since then, at Marble Arch, it broke all records. (...)

The joke of it is that the Ufa Company have accepted the Channing Pollock version of *Metropolis* in preference to Fritz Lang's for general release in Germany. Need more be said?

For Mr. Atkinson's information, the 'Yoshimira' (sic) sequence and some of the Catacombs sequence were censored as being too luridly salacious and revolutionary for British audiences."

In Deutschland griff nur die LichtBildBühne diese Kontroverse auf und brachte in ihrer Nr. 235 vom 1.10.1927 unter der Überschrift „*Metropolis* in englischer Ausgabe“ eine kurze Zusammenfassung dieses Artikels aus dem Daily Film Renter

Spätestens am 3. Oktober 1927 war Fritz Lang wieder in Deutschland; in Kassel drehte er einige Außenaufnahmen für *Spione*. (Film-Kurier, Nr. 234, 4.10.1927) Die geplante deutsch-englische Zusammenarbeit an diesem Film kam nicht zustande. In Deutschland selbst hatte sich Lang, soweit bekannt, nicht öffentlich zur *Metropolis*-Bearbeitung geäußert – nur aus professioneller Loyalität zur Produktionsfirma Ufa?

#### *Metropolis*

- 13.11.1926: 1. Deutsche Zensur: B 14171, 9 Akte, 4189 Meter
- 10.1.1927: Welturaufführung, Berlin (Ufa-Palast am Zoo)
- 7.3.1927: New Yorker Premiere. Verleih: Paramount, gekürzte amerikanische Fassung in der Bearbeitung von Channing Pollock, Länge: ca. 3.100 Meter
- 21.3.1927: Londoner Premiere. Verleih: Wardour, gezeigt wurde die Paramount-Fassung
- 5.8.1927: 2. Deutsche Zensur: B 16285, 12 Akte, 3241 Meter. „Weitgehend“ (Martin Kober) von Paul Reno (Information Enno Patalas) nach dem Vorbild der amerikanischen Fassung gekürzt
- 25.8.1927: Deutsche Premiere der gekürzten Fassung (52 Kopien)
- 26.9.1927: London, general release. Verleih: Wardour, britische Fassung als Bearbeitung der Paramount-Fassung, Länge: 10.000 feet = 3.050 Meter

*Metropolis* im Internet: <http://www.uow.edu.au/~morgan/Metroa.html>

# Die Metropolis-Musik (1927)

von Hans Pasche

Zur Uraufführung von *Metropolis* brachte die VOX in ihrer kleinen Reihe „Film-Musik“ auch zwei Schallplatten mit Motiven aus der Begleitmusik von Gottfried Huppertz heraus – ein frühes, aber keineswegs exceptionelles Beispiel für den Medienverbund Film-Schallplatte. Auf der ersten Platte (VOX 8387) spielt ein nicht genanntes „Großes Orchester“ unter der Leitung des Komponisten den „Phantastischen Tanz“, den „Totentanz“ sowie einen „Walzer“. Die erste Seite der zweiten Platte (VOX 08386) bringt „Musikalische Hauptmotive“, während auf der Rückseite Fritz Lang „Leitworte“ zum Film spricht. (VOX Musikplatten. Hauptkatalog [Nach dem 30. September 1927], S.47)

Soweit bekannt, sind diese Schallplatten in keinem der großen Schallarchive vorhanden, wohl aber konnte ich sie bei Privatpersonen, Sammlern und Firmen lokalisieren. Die Aufnahmen überliefern Klang und Original-Instrumentierung von Huppertz' *Metropolis*-Musik, aber auch Fritz Längs Stimme – es wäre interessant zu hören, ob die „Stimme von *Metropolis*“ den Rhythmus des Molochs oder die Stimmung der Ewigen Gärten evoziert.

Wir dokumentieren Hans Pasches ausführliche Rezension dieser Schallplatten (sie erschien 1927 in Heft 9 der Berliner Zeitschrift „Schallkiste“) auch als wichtigen Beitrag der zeitgenössischen Debatte um eine künstlerische Filmbegleitmusik, verbunden mit der Hoffnung, bald wieder *Metropolis* mit der Huppertz-Musik aufgeführt zu sehen und zu hören. (JpG)

Wir haben schon des öfteren gesagt, dass Film-Musik eine profane Angelegenheit sei. Werden da zwei Minuten „Sehnsucht“ von Schubert, zwei Minuten „Seligkeit“ von Mozart und zwei Minuten Erhebung aus der „Eroica-Symphonie“ zu einem Süßwasser gemixt, das – wie ehemals oft – die erprobten „Stimmungen“ über das gefühlsduselige Herz ergießt.

Nachdem man langsam einsieht, dass das Publikum doch musikalisch ist und ein melodisches Seelenschleifchen gleich dem süßen Köpfchen der Mimmi Piffi wiedererkennt, altgeübt in Stimmung versinkt und – im umgekehrten Sinnesablauf – die Filmhandlung als Begleiterscheinung zum eigenen Seelenkonflikt betrachtet, – seitdem das Kinopublikum *so* musikalisch geworden ist und die Musik sogar rückempfiehlt, illustriert man die Szenen mit nachempfundenen und nacherfundenen und Abklatsch bewährter Stimmungen. „Zum Aussuchen“ werden „Stimmungen“ hergestellt. Auch diese Gewohnheit bessert nicht viel. Ist ein derartiges *literarisches* Konglomerat unmöglich, so ist und bleibt das *musikalische* ebenfalls ein Monstrum.<sup>1</sup>

Wir verkennen keineswegs die soufflierende Rolle der Filmmusik. Sie muss in dieser Eigenschaft subordiniert bleiben, denn das Bild will nur begleitet sein. Die zweidimensionale, stumme Optik braucht als seelisches Entwicklungsfundament eine *Stimmung schaffende* Musik. Diese Musik soll aber als Ganzes einwandfrei sein, und nicht zu einer Wundertüte von Empfindungen zusammengewürfelt werden. Der künstlerische Film verlangt, um als Kunst-



