

Metropolis

Fritz Lang, D 1925/26



Film-Heft von Herbert Heinzemann

Klassikreihe
der besten Filme

Lernort Kino

Ausgehend von der zunehmenden Bedeutung des Films für Kultur und Gesellschaft, gewinnt die Film-Bildung an Aufmerksamkeit. Wissen über die Filmsprache, Kenntnis von den Zusammenhängen zwischen Filmproduktion und Entstehungszeit, Wissen über die Filmgeschichte und die nationalen Bildtraditionen, Kenntnis der formalen Mittel der universellen Filmsprache, der filmischen Narration und der Genremuster sind Voraussetzung für einen bewussten Umgang mit dem Medium. Film ist kultureller Ausdruck und Kunstform. Film ist Lehrstoff. Aus diesem Ansatz heraus haben wir das Projekt „Lernort Kino“ entwickelt. Mit diesem Projekt wird ein großer Schritt in Richtung einer Etablierung der Film-Bildung in der Bundesrepublik Deutschland unternommen.



Horst Walther
Leiter des Instituts für Kino und Filmkultur

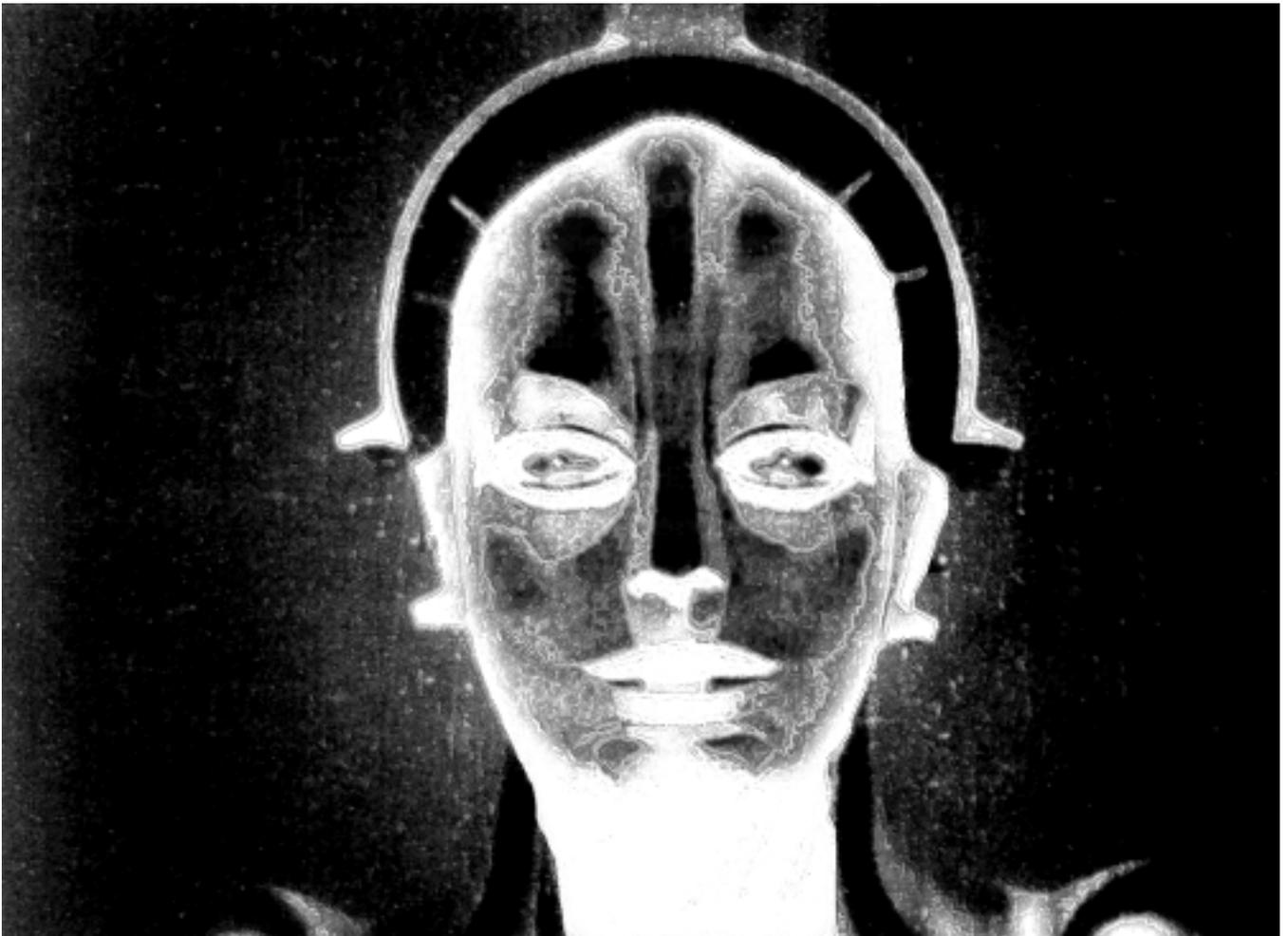
Das Film-Heft wurde im Zusammenhang mit dem Projekt LERNORT KINO produziert. Projektpartner sind das Ministerium für Schule, Wissenschaft und Forschung des Landes NRW, der Beauftragte der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien, die Bundeszentrale für politische Bildung, die Filmförderungsanstalt, die Filmstiftung NRW, der Verband der Filmverleiher, der Hauptverband Deutscher Filmtheater, die AG Kino, Cineropa, das Medienzentrum Rheinland und das Institut für Kino und Filmkultur.



Impressum:

Herausgeber: INSTITUT für KINO und FILMKULTUR (IKF)
Redaktion: Ingeborg Havran, Verena Sauvage, Horst Walther
Redaktionelle Mitarbeit: Holger Twele (auch Satz und Layout)
Titel und Grafikentwurf: Mark Schmid (des.infekt. büro für gestaltung, Friedenstr. 6, 89073 Ulm)
Druck: dino druck + medien gmbh (Schroeckstr. 8, 86152 Augsburg)
Bildnachweis: Transit (Verleih), Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung
© Februar 2002

Anschrift der Redaktion:
Institut für Kino und Filmkultur, Mauritiussteinweg 86-88, 50676 Köln
Tel.: 0221 - 397 48-50 Fax: 0221 - 397 48-65
E-Mail: info@film-kultur.de Homepage: www.film-kultur.de



Metropolis

Deutschland 1926

Regie: Fritz Lang

Drehbuch: Fritz Lang, Thea von Harbou

Kamera: Karl Freund, Günther Rittau

Trickaufnahmen: Eugen Schüfftan

Bauten: Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht

Produktion: Universum Film AG (Ufa)

Darsteller: Brigitte Helm (Maria), Gustav Fröhlich (Freder), Alfred Abel (Joh Fredersen), Rudolf Klein-Rogge (Rotwang), Heinrich George (Grot) u. a.

FSK: ohne Altersbeschränkung, empfohlen ab 14 J.

METROPOLIS

Die Filmruine



Von welchem Film spricht man, wenn man über METROPOLIS spricht? Welchen Film bespricht man, wenn man in einem Kino-Seminar oder in einer Schulvorstellung den Film METROPOLIS analysiert? Das sind keine müßigen Fragen. METROPOLIS ist eine der großen Ruinen der Filmgeschichte. Die Originalfassung, das, was man heute *director's cut* nennen würde, haben wohl nur wenige Zuschauer gesehen. Sie wurde lediglich in der Zeit zwischen der Uraufführung des Films am 10. Januar 1927 und dem 13. Mai 1927 in Berlin gezeigt und hatte eine Länge von 4189 Metern; das entspricht einer Spieldauer von rund 140 Minuten. Schon die Version, die später in die deutschen Kinos außerhalb Berlins kam, war mit 948 Metern um eine halbe Stunde kürzer. In Amerika kursierten zwei Fassungen von unterschiedlicher Länge (noch kürzer in jedem Fall); zum Teil waren sie zu ganz anderen Handlungsabläufen umgeschnitten worden. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde METROPOLIS in Westdeutschland meist in Kopien gezeigt, die von einer Version in der British Film Library gezogen waren und eine Spiel-

dauer von 92 Minuten hatten. Diese Fassung ist auch heute noch weit verbreitet. 1982 wurde METROPOLIS als Disco-Musical mit der Musik von Giorgio Moroder neu gestartet. Dieser Film dauerte 84 Minuten. Inzwischen liegen zwei unterschiedliche, rekonstruierte Fassungen vor, die versuchen sich dem Original vom Januar 1927 wieder zu nähern und verloren gegangenes Material wenigstens als Standbild oder mit einer Schrifftafel zu ergänzen.

Erst die Rekonstruktionen offenbaren eine Handlungsebene in der Vergangenheit der Spielhandlung, wodurch diese als Rachekomplott des Wissenschaftlers Rotwang erklärt wird. Einst warben Rotwang und Joh Fredersen um dieselbe Frau Hel. Hel entschied sich für Fredersen und bekam den Sohn Freder, bei dessen Geburt sie starb. In seinem Haus hütet Rotwang ein Standbild der Hel, und in seinem weiblichen Roboter will er sie wieder auferstehen lassen. Er verleiht dem mechanischen Menschen die Züge der verlorenen Frau, die sich nun anschickt das Lebenswerk (die Stadt Metropolis selbst) und den Sohn des einstigen Rivalen zu vernichten.



Verschiedene Fassungen

METROPOLIS

Inhalt



Die Handlung der verbreiteten Versionen kennt diese Vorgeschichte nicht und lässt sich so beschreiben: Metropolis ist eine Stadt, die in drei vertikale Ebenen unterteilt ist. Das Geschehen setzt auf der mittleren Ebene ein. Dort bedienen Arbeiter eine riesige Maschine. Zu Beginn herrscht Schichtwechsel. In Reih und Glied marschieren Arbeiterkolonnen auf die Maschine zu oder entfernen sich (im Rhythmus verlangsamt) von ihr. Die Kamera begleitet eine Arbeitergruppe im Fahrstuhl auf die untere Ebene von Metropolis. Dort liegen – offensichtlich abgeschnitten von Natur und Sonnenlicht – die proletarischen Wohnviertel.



Schauplatzwechsel auf die obere Ebene der Stadt. Junge Männer üben sich in einem Stadion und turteln in einer künstlichen Gartenlandschaft. Einer von ihnen ist Freder, der Sohn von Joh Fredersen, dem Herrscher von Metropolis. Die neckischen Spiele werden unterbrochen, als eine junge Frau mit einer Gruppe verhärmter Kinder dem Aufzug entsteigt. Sie zeigt den Kindern die Bewohner der Oberstadt und sagt: „Das sind eure Brüder.“ Die Gruppe wird in den Aufzug zurückgedrängt. Doch Freder ist von dem Auftritt beeindruckt. Er sucht das Mädchen und betritt zum ersten Mal die mittlere Ebene von



Metropolis, wo er Zeuge eines Arbeitsunfalls wird. In einer Vision verwandelt sich die riesige Maschine in einen Menschen fressenden Moloch. Unter dem Eindruck dieser Ereignisse besucht Freder seinen Vater, der im „neuen Turm Babel“ auf der oberen Stadtebene residiert. Freder bezeichnet den Vater als Hirn der Stadt und warnt ihn vor einem Aufstand der Arbeiter in der Tiefe. Da bringt der Werkmeister Grot rätselhafte Lagepläne, die immer wieder in den Taschen der Arbeiter auftauchen. Josaphat, ein Mitarbeiter Fredersens, der offensichtlich als verdeckter Agent zu den Arbeitern geschickt wurde,

wird vom Herrn von Metropolis entlassen. Freder hält ihn vor dem Selbstmord zurück und fordert ihn auf, zu ihm zu kommen. Dann geht er wieder auf die mittlere Ebene und tauscht die Kleider mit einem Arbeiter, der an einer Maschine Zeiger auf flackernde Lichter richten muss.

Inzwischen besucht Joh Fredersen den Erfinder Rotwang. Der zeigt ihm einen von ihm entwickelten Roboter mit weiblichen Formen. Er will ihn in einen Maschinenmenschen verwandeln, der vom Menschen selbst nicht zu unterscheiden ist. Doch Fredersen möchte, dass Rotwang die Lagepläne entschlüsselt. Während Freder an der Maschine zur vollständigen Erschöpfung getrieben wird, suchen Rotwang und sein Vater einen Beobachtungspunkt in den Katakomben auf, einer vierten vertikalen Ebene unter der Wohnstadt der Arbeiter. Auch Freder kommt in die Katakomben. Dort erzählt das Mädchen vom Anfang des Films an einem Altar mit vielen Kreuzen die Geschichte vom Turmbau zu Babel. Der scheiterte, weil sich die Erdenker des Turms nicht mit den Erbauern verständigen konnten. Das Mädchen, das Maria heißt, verlangt einen Mittler zwischen Hirn und Händen. Als sie Freder erblickt, ruft sie: „Mittler du, bist du endlich gekommen!“ Sie umarmt und küsst ihn. Im Versteck befiehlt Fredersen Rotwang, dem Roboter die Gestalt Marias zu geben.

Maria und Freder verabreden sich im Dom. Doch das Mädchen wird von Rotwang in sein Haus gelockt. Vergeblich wartet Freder in der gotischen Kathedrale auf sie und betrachtet die Statuen der Sieben Todsünden. Auch er gerät in Rotwangs Haus, der in seinem Labor die Verwandlung des Roboters in ein Double von Maria vollzieht. Danach erklärt Rotwang Freder, das Mäd-

chen sei zu seinem Vater gegangen. Als er dort ankommt, liegt die falsche Maria, von der Freder nichts ahnt, in Joh Fredersens Armen. Der junge Mann fällt verzweifelt in ein Fieber. In Albträumen nimmt er am weiteren Geschehen teil: Mit einem lasziven Tanz versetzt die Maschinen-Maria die Elite in der Oberstadt von Metropolis in Hysterie. Dann hetzt sie in den Katakomben die Proletarier zum Maschinensturm auf. Von seinem Fieber genesen und von Josaphat geführt, kommt auch Freder dorthin, aber die falsche Maria fordert die Arbeiter zur Lynchjustiz auf. Freder entkommt mit Mühe. Während sie die Arbeiter gegen die „Herzmaschine“ von Metropolis führt, entkommen Freder und Josaphat und treffen auf die aus Rotwangs Haus geflohene echte Maria. Nach der Zerstörung der „Herzmaschine“ tanzen die Arbeiter im Taumel um ihre Trümmer. Doch der Ausfall setzt die Wohngebiete in der Unterstadt unter Wasser. Die dort zurückgebliebenen Kinder werden von Maria, Freder und Josaphat gerettet. Die Oberstadt wird inzwischen von Ausfällen der Elektrizität getroffen.

An der Kathedrale kommt es zum Showdown. Die falsche Maria wird von den Arbeitern, die plötzlich Angst um ihre Kinder haben, wie eine Hexe auf einen Scheiterhaufen gebunden. In den Flammen erscheint ihr Robotkörper wieder. Der wahnhaft gewordene Rotwang hat die richtige Maria entführt und schleppt sie – von Freder verfolgt – auf das Dach der Kathedrale. Nach einem Handgemenge stürzt er in die Tiefe. Vor dem Eingangsportal kommt es zur Versöhnung der Klassen. Freder legt die Hand seines Vaters in die Hand des Werkmeisters Grot (der sich nebenbei noch als Marias Vater herausgestellt hat). Der Schlusstitel lautet: „Mittler zwischen Hirn und Händen muss das Herz sein.“

METROPOLIS

Fritz Lang

Fritz Lang ist neben Ernst Lubitsch wahrscheinlich der international bekannteste Filmregisseur aus dem deutschsprachigen Raum. Es wäre aber falsch, ihn als deutschen Regisseur zu bezeichnen. Geboren wurde er am 5. Dezember 1890 in Wien. Seine Mutter war Jüdin, ein Umstand, den man erwähnen muss, weil es der Lauf der Geschichte erfordert. Zuerst studiert Lang Architektur, dann wechselt er an die Hochschule für grafische Künste, später an die staatliche Kunstgewerbeschule in München. 1913 lebt er als Postkartenmaler und Karikaturist in Paris. Im Ersten Weltkrieg wird er im Leutnantsrang verwundet. 1916 schreibt er ein erstes Filmdrehbuch mit dem Titel „Peitsche“. Einige seiner frühen Drehbücher werden von der Berliner Produktionsfirma Decla verfilmt. 1918 inszeniert Lang seinen ersten eigenen Film HALBBLUT in Berlin. Es folgen Filme nach trivialen Abenteuermustern wie DIE SPINNEN, DAS WANDERnde BILD, KÄMPFENDE HERZEN. Bei DAS WANDERnde BILD arbeitet erstmals die Schriftstellerin Thea von Harbou am Drehbuch mit. Sie ist jetzt an den weiteren deutschen Filmen Langs beteiligt und wird 1922 seine Frau.



Fritz Lang (links im Bild zusammen mit Brigitte Bardot) als Darsteller in Godards „Die Verachtung“ (1963)

Die Zusammenarbeit führt zu den großen internationalen Erfolgen von Fritz Lang: DER MÜDE TOD (1921), DR. MABUSE, DER SPIELER (1922), DIE NIBELUNGEN (1924). 1924 besucht Lang Hollywood und New York. Die Reise wird zum Auslöser für den Film METROPOLIS. 1931 entsteht Langs erster Tonfilm M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER. 1933 soll DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE in den deutschen Kinos starten, wird aber von der Nazi-Zensur verboten. Dennoch hat Fritz Lang selbst das Gerücht in die Welt gesetzt, der Film- und Propagandaminister Joseph Goebbels (er schätzte besonders DIE NIBELUNGEN) hätte ihm die Führung des deutschen Filmschaffens angeboten. Angeblich will Lang noch am selben Tag Deutschland verlassen haben.

1934 dreht er in Paris LILLIOM und geht dann nach Hollywood. Dort dreht er bis 1956 eine Reihe von Genrefilmen (Western, Agentenfilme, Thriller), 1943 allerdings auch HANGMEN ALSO DIE über das Attentat auf den Nazi-Reichsprotector Reinhard Heydrich in Prag. Am Script zu diesem Film war Bertolt Brecht beteiligt. Vor allem die amerikanischen Thriller Langs sind lange unterschätzt worden. Tatsächlich nehmen sie viele Motive aus der expressionistischen Phase in Deutschland wieder auf und beschreiben immer wieder die dunklen Abgründe in der menschlichen Seele. 1959 und 1960 dreht Fritz Lang seine letzten Filme DAS INDISCHE GRABMAL, DER TIGER VON ESCHNAPUR und DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE in Deutschland. 1963 spielt er quasi sich selbst in Jean-Luc Godards DIE VERACHTUNG. Er stirbt am 2. August 1976 in Beverly Hills.

METROPOLIS

Analysevorschlage

Trivialisierung

METROPOLIS ist einerseits ein sehr trivialer, andererseits ein höchst komplexer Film, der viele verschiedene Analyseansätze zulässt. Schon die Beobachtung und Kenntlichmachung der Bezugssysteme Trivialität (also Reduktion der Erzählmuster auf Stereotype und eingeführte Popularstrukturen) und Komplexität (eine prinzipiell offene, aus unterschiedlichen Quellen schöpfende Dramaturgie) kann so ein Analyseansatz sein. Damit lässt sich eine weit gehende Annäherung an die Frage erreichen, ob der Film Probleme der Moderne, womöglich der gesellschaftlichen Krisensituation am Ende der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts, behandelt oder eher allgemeine Aussagen über die *conditio humana* macht.

Für die Trivialität von METROPOLIS lässt sich eine ganze Reihe von Indizien sammeln. Da ist einmal das traditionelle Schema von Oben und Unten. Oben haust die helle, klare, reiche, auch ein wenig dekadente Elite. Unten west das ausgebeutete, dumpfe, letztlich gesichtslose, weil nahezu ausschließlich als Masse (entweder formiert oder entfesselt) auftretende, Proletariat. Die Bewegungsrichtung der Trivialkultur will „die da unten“ stets nach oben heben. (vgl. Karl May: „Empor ins

Reich der Edelmenschen“). Ein weiteres Indiz für die Trivialität sind die eindeutigen Zuordnungen der Protagonisten in ein tradiertes Werteschema. Maria ist (sogar in einem zutiefst christlich-abendländischen Verständnis) ohne Rest gut (demütig, keusch, visionär, ein Opfer, sentimentalisch). Ebenso ist Freder ohne Rest gut, wenn auch in einem eher heroischen Sinn (dynamisch, idealistisch, kämpferisch). Freder's Impetus, der die Filmhandlung auslöst und vorantreibt, geht allerdings nicht von einem sozialen Unbehagen an den bestehenden Verhältnissen oder von einer philosophischen oder wissenschaftlichen Einsicht aus, sondern von der Emotion. Sein Handlungsantrieb ist die Liebe – auch dies ein triviales Motiv.

Auf der anderen Seite der Werteskala steht Rotwang in der seit der Romantik festgeschriebenen Rolle des *mad scientist*, der – berücksichtigt man die ursprüngliche Hel-Handlung des Films – von Rache getrieben wird und am Ende völlig dem Wahnsinn verfällt. Sein Geschöpf, die Robot-Maria, ist gegenpolig zu ihrem Double eindeutig böse, ausgestattet mit allen Konnotationen eines konservativen Kulturbegriffs: sexualisiert, fanatisiert, emanzipiert, verführerisch, die Täterin. Diese Figur hat ihren kulturellen Archetypus im Bild der Hexe, das von Fritz Lang in der Verbrennungsszene in aller Eindeutigkeit zitiert wird. Auch auf der visuellen Ebene werden die Figuren mit den eingeübten trivialen Zeichen ausgestattet. Am auffälligsten ist Rotwangs Haus: ein mittelalterliches Gebäude (die Romantik hat bekanntlich die Rückbesinnung auf das Gotische betrieben) inmitten jener futuristischen Architektur, für die im allgemeinen Bewusstsein der Name „Metropolis“ steht. An die Tür dieses Hauses ist das magische Symbol des Pentagramms gemalt. Schon dieses Zeichen weist darauf hin,



Der verrückte
Wissenschaftler
Rotwang ...



dass in der Sphäre von Rotwang die vordergründige Gesellschaftsutopie oder auch Stadtutopie von METROPOLIS verlassen wird. So sehr die Architektur der Stadt Metropolis auf eine hypertrophierte Moderne zu verweisen scheint, so sehr nimmt die Filmhandlung ihren Bezugsrahmen aus vormodernen Kulturzusammenhängen. Die architektonische Gestalt von Rotwangs Haus und das Pentagramm zeugen davon, dass hier ein Ort der magischen oder alchemistischen Produktionsweise existiert. Dieser Umstand wird später in Rotwangs Labor noch betont. Dort

... und sein
„Geschöpf“



stehen zwar elektrische Maschinen und der Roboter erscheint zuerst als industrielles Produkt. Doch allzu evident ist wiederum das Pentagramm über dem Kopf des Roboters. Während das Pentagramm an der Tür die Variante zur Dämonenabwehr darstellt (zwei Spitzen nach unten), zeigen im Labor die Spitzen als so genannte „Teufelshörner“ nach oben. Mit diesem Zeichen soll Satan beschworen worden sein. Auf der ikonografischen Ebene stellt Fritz Lang die Assoziation zur Hexe lange vor der Szene mit dem Scheiterhaufen her.

Die Verortung eines scheinbar modernen oder sogar utopischen Personals (schließlich gilt METROPOLIS als früher SF-Film) in traditionellen Typen ist sicherlich auch ein Verfahren trivialer Konstruktion; dabei muss sich das Publikum nicht auf neue und überraschende Charaktere einstellen, sondern kann die Figuren in vorhandene Schubladen einsortieren. Doch der Rückgriff der Macher von METROPOLIS auf archetypische Mythen, Bilder und Motive ist zu auffällig, um nur als trivialisierendes Verfahren beschrieben zu werden. Er ist ein wesentliches Gestaltungselement des Films und führt für die Lösung der in die Zukunft projizierten sozialen und industriellen Probleme archetypische, ja sogar explizit religiöse Modelle vor, die in der Vergangenheit verwurzelt sind. Diese herauszuarbeiten, ist vielleicht der interessanteste Analyseansatz für METROPOLIS.

Mythen und Archetypen

Schon die strukturelle Einteilung des Filmschauplatzes in Unten und Oben setzt religiöse Konnotationen zu Hölle und Himmel frei. Die Konnotationen werden von den visuellen und verbalen Zeichen in den ersten Filmsequenzen gestützt. Die Kamera zeigt die freudlosen Kolonnen schwarz gewandeter Arbeiter in der Unterwelt. Eine Schrifftafel definiert den Schauplatz der unbeschwerten Spiele weiß gekleideter Menschen in der Oberwelt als „Ewige Gärten“ und knüpft damit an religiöse Paradiesvorstellungen an. Dabei sind die religiösen Anspielungen in METROPOLIS fast immer christlich akzentuiert. Der Auftritt Marias mit den Kindern ist in seiner Bildgestaltung von christlicher Ikonografie inspiriert. Sie erscheint als „Mantelmadonna“, die die ihr Anvertrauten mit einer schützenden Aura umgibt (technisch angedeutet durch die Seitenblenden der Optik).

Die M-Maschine, vor der Freder den ersten Kontakt zur Arbeitswelt findet, ist von den Bühnenbildnern des Films nicht auf Produktivität oder Funktionalität hingestaltet worden, sondern erscheint a priori als die Tempelfassade, zu der sie nach dem Arbeitsunfall visionär überblendet wird. Signale der Industriemoderne sind lediglich zwei einer Lokomotive nachempfundene Dampfkessel. In Freders Katastrophenvision, unterstützt von einer Schrifftafel, wird diese Maschine mit dem Moloch gleichgesetzt, einer mesopotamischen Gottheit, der Menschenopfer gebracht worden sein sollen. Entsprechend verwandelt sich das Bühnenbild in der Vision, und tatsächlich werden nun Opfer von Priestern über eine an aztekische Kultbauten erinnernde Treppe geschleift und in den Rachen des Gottes geworfen. Ganz antimodern muss Industrie dem Zu-



schauer als vernichtende, beinahe metaphysische Macht erscheinen.

Christliche Symbolik

Wenn Freder später den Arbeiter mit der Nummer 11811 (Hinweis auf Entindividualisierung durch Industriearbeit) an einer anderen Maschine ablöst, ist auch diese lediglich eine Bühne für diesmal explizit christliche Assoziationen. Freder wird vom Rhythmus der Maschine quasi gezeißelt, er wird, da in den Maschinenkreis ein Uhrenzifferblatt eingeblendet wird, gleichzeitig in die Zeit gekreuzigt. Das im Gestus angedeutete Kreuzigungsbild wird durch eine Schrifftafel mit Anspielung auf die letzten Worte Jesu am Kreuz untermauert: „Vater, Vater ... Nehmen zehn Stunden niemals ein Ende?!“

Schwerpunkt der Drehbuchanleihen am biblischen Vorbild ist in METROPOLIS die Aufnahme der Rolle von Babylon. Im Alten Testament ist die Geschichte vom Babylonischen Turmbau ein Gleichnis für das Scheitern des Menschen an der eigenen Hybris. Im Neuen Testament wird Babylon dann gänzlich zur Metapher für die verkommene Stadt, die dem Untergang



geweiht ist (gemeint war Rom). Das biblische Geschehen wird nahezu im Verhältnis 1:1 nach METROPOLIS importiert. Das Gebäude, in dem Joh Fredersen die Stadt verwaltet und beherrscht, wird „Neuer Turm Babel“ genannt und ist der dominierende Architekturentwurf in Erich Kettelhuts berühmtem Modell der Zukunftsstadt Metropolis. In den Katakomben unter der Wohnstadt der Arbeiter (das ist die nächste religiöse Anspielung auf die Situation der Christenverfolgung im antiken Rom, noch dadurch verstärkt, dass Maria vor einem Altar mit vielen aufragenden Kreuzen predigt) erzählt Maria die Legende vom Turmbau zu Babel. In einer Rückblende wird sie in sehr elliptischer Verkürzung illustriert und auf die Grundthese des Films zugeschnitten, dass der soziale Konflikt in der Stadt seine Ursache in der Trennung von Hirn (Intellekt) und Hand (Arbeitskraft) habe. Zwischen diesen Potenzialen müsse das Herz (einfühlsame Emotionalität/Mitleid) vermitteln.

Maria (schon der Name ist Programm) entdeckt den Mittler, spricht: den Erlöser, in der Menge. Es ist Freder, dem sie entgegen ruft: „Mittler du, bist du endlich gekommen.“ Er soll offensichtlich das Medium zwischen den Herrschern in der Oberstadt und den Arbeitern in der Unterstadt von Metropolis sein, auch der Moderator, um die rebellische Stimmung im Proletariat einzudämmen. Die Arbeiter hatten zuvor gedroht: „Wir werden warten Maria ... Aber nicht mehr lange ...“ Doch offensichtlich wird die Rolle des Mittlers weniger als soziale, mehr als religiöse aufgefasst. Maria und Freder verabreden sich im Dom.

Wie das Haus des Erfinders Rotwang (auf die mythologisch archetypischen Zusammenhänge im Bezug zur Schaffung des

Robotmenschen wurde schon eingegangen) ist auch der Dom ein architektonischer Fremdkörper in der hypermodernen Stadt Metropolis (selbst die Wohnungen der Arbeiter sind noch im modernen und zur Entstehungszeit des Films hoch aktuellen Stil des Bauhauses gehalten).



Die Gotik der Kathedrale scheint auf eine grundsätzliche Skepsis der Filmgestalter gegenüber der Moderne hinzudeuten. Der alte Baustil könnte etwas *Eigentliches*, per se *Werthafes* bergen, das in der modernen Welt verloren gegangen ist. Dort mahnen – legt die Bildmetaphorik nahe – die Sieben Todsünden, die im Dom als Relief in mittelalterlicher Manier aufgestellt sind. Später treten die Todsünden in einer Fieber-Halluzination Freders auf, die parallel gesetzt wird zu einem lasziven, aufstachelnden Tanz der falschen Maria vor der feinen Gesellschaft von Metropolis (Verweis auf die biblische Legende von Salome). Die Todsünden tragen dann einen Sockel mit dem siebenköpfigen Tier aus der Offenbarung des Johannes; auf diesem symbolhaft satanischen Tier wiederum thront die falsche Maria. Nochmals gehen Filmhandlung und religiöses Assoziationsmaterial eine Einheit ein. Nie geht es also in METROPOLIS um individuelle oder soziale Schicksale, immer vielmehr um „ganzheitliche“, metaphysische, in

diesem Fall apokalyptische. In seinem Krankenzimmer hält Freder das Buch mit der Apokalypse des Johannes ausdrücklich auf den Knien.

Im Schlussteil des Films erweisen sich Freder und die echte Maria tatsächlich als Erlöser und Retter – wenigstens der Arbeiterkinder, während die Proletarier selbst durch ihren Maschinensturm eine apokalyptische Katastrophe in der Stadt auslösen. Die Bildmetaphern spielen mit der Assoziation Weltuntergang (Zusammenbruch der Elektrizität = Kollaps der Moderne) in der Ober- und mit der Assoziation Sintflut (Einbruch der Wassermassen = Entfesselung der Elemente) in der Unterstadt. Ort des Show-down ist schließlich wieder der gotische Dom, vor dessen Portal sich am Ende die symbolische Tat des Mittlers ereignet. Er legt als Verkörperung des Herzens die Hand des Kapitalisten (Hirn) in jene des Arbeiters (Hand). Eine Schrifttafel verdoppelt den Gestus zur These.

Damit kann der Film METROPOLIS nicht auf die soziale Diskussion einer realen Konfliktsituation, sei es in der Realität des Jahres 1926, sei es in einem utopischen Gesellschaftsentwurf (der nicht stattfindet), abzielen. Er plädiert vielmehr für ein irrational rückwärtsgewandtes Denkmotiv zur Lösung der Krise der Moderne. Man kann darauf verweisen, dass ein ähnliches Modell wenig später durch die nationalsozialistische Sozialpolitik in die Realität eingeführt wurde.

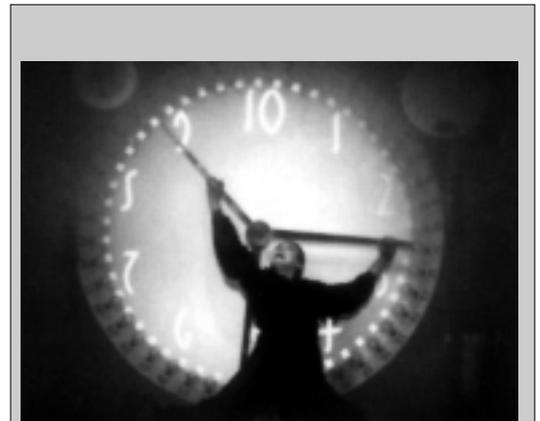
Eine derartige Analyse der archetypischen Ikonografie bzw. der Tiefenstruktur von METROPOLIS sagt mehr über die geistigen Grundlagen und die emotionalen Wirkungsziele des Films, als es die traditionelle Beschreibung seiner formalen Elemente vermag. Deren Resultat ist meist

nur das Staunen über die Perfektion der Inszenierung, den Eindruck der Kulissen, die Potenz der Optik. Der Grad des Stauens wird durch den historischen Abstand des Betrachters und seiner von Computeranimation und Technikperfektion verwöhnten Wahrnehmung zu einem Film mit den technischen Möglichkeiten vom Ende der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts nur erhöht. Nicht zu Unrecht gilt METROPOLIS als herausragendes Beispiel für die kinematografische Epoche der Stummfilmzeit. Und die angewandten Filmtricks haben durchaus Schule gemacht. Doch dies ist eine rein äußerliche Betrachtungsweise des Films, geeignet, seine Stellung in der Filmgeschichte zu diskutieren, weniger geeignet allerdings für die Diskussion des Films in seinen sozialen, zeitgeschichtlichen und geistesgeschichtlichen Dimensionen.



Die Bildsprache der Einleitungssequenz

Dennoch lassen sich durch die präzise Betrachtung der Bildsprache durchaus Korrespondenzen zum geistigen Gehalt des Films entdecken. Als Beispiel diene eine kurze Beschreibung der Eingangssequenz. METROPOLIS beginnt grafisch – kubistisch, dynamisch. Winkel greifen ineinander, verzahnen sich. Ganz kurz erscheint der Filmtitel: METROPOLIS. Dann wird überblendet auf eine Hochhauslandschaft. Die Fassaden sehen wieder grafisch strukturiert aus, sind durch Licht- und Schattenfronten kubisch gegliedert. Überblendung auf stampfende Kolben, die mit den Stadtmustern formal korrespondieren. Die Hauptbewegung der Eingangssequenz ist vertikal, auch wenn die Kolben kurz durch horizontale Balken abgelöst werden, die dann – immer durch Überblendungen – in die Kreisbewegungen von Rädern in schneller Montage übergehen. Viele Bewegungen werden prisma-tisch ineinander gefügt. Dieser Beginn ist rein ornamental, sogar die Hochhausfront ist kaum semantisch. Das erste Zeichen, das über sich hinausweist, ist das Bild von zwei Uhren. Die größere zeigt nur zehn Ziffern. Die Zeiger stehen zwei Minuten vor Null. Es geht weiter mit der Montage technischer Bewegungen. Jetzt eröffnet sich vielleicht die Assoziation: Räderwerk. Der Uhrzeiger zuckt auf die Null. Schnitt auf eine Sirene vor futuristischen Fassaden. Dampf tritt aus. So wird der fehlende Ton visualisiert. Eine Texttafel: „Die Tagesschicht“. Schnitt auf zwei Kolonnen schwarz gekleideter Männer, eine mit dem Rücken zum Zuschauer, eine frontal ihm gegenüber. Beide werden durch ein Gitter getrennt (Assoziation: Gefangenschaft), das in einer vertikalen Bewegung hochfährt. Die beiden Kolonnen bewegen sich in entgegengesetzte Richtungen. Die Bewegungen sind forma-



Bildbeispiele zum Thema
„Mensch und Masse“

lisiert, choreografiert, sind nicht individuell. Auch später wird der Hang der Regie zur Choreografie gerade der Massen beibehalten. Noch der letzte Auftritt der Arbeiter vor dem Dom zeigt sie in rein ornamentaler Keilform. Das sind selbstverständlich Relikte der Theaterregie des Expressionismus (Max Reinhardt), andererseits weisen sie auf die Formalisierung der Massen in der nationalsozialistischen Ästhetik voraus. In jedem Fall inszeniert Fritz Lang optische Effekte und keine Psychologie der Haltungen. Das ist auch bei der Führung seiner Protagonisten nicht anders. Der Bewegungsrhythmus der Arbeiterkolonnen öffnet sich allerdings semantisch. Jener der abgehenden Schicht ist jenem der frischen Schicht gegenüber verlangsamt. Ornament, Rhythmus, vertikale Ordnung und Fassadenarchitektur werden bereits in der Einleitungssequenz als zentrale Formelemente von METROPOLIS eingeführt. Wie diese Formelemente sich inhaltlich für die Techniken der Trivialisierung komplexer Zusammenhänge bzw. ihrer mythologischen Lösungsentwürfe nutzen lassen, wurde bereits angedeutet.

Auch wenn die Reduktion von sozialer und technologischer Komplexität auf die archetypische Essenz einer trivialen Geschichte der eigentliche Kern des Films METROPOLIS ist, so ist der Film selbst in seiner formalen Erscheinung doch ein hochgradig komplexes Gesamtkunstwerk. Allerdings macht es dem kritischen Rezipienten womöglich nicht weniger Vergnügen, es zu durchschauen als es zu bestaunen.



METROPOLIS

Fragen

- ? METROPOLIS gilt als utopischer Film. Teilen Sie diese Ansicht? Was bedeutet Utopie für Sie? Welche Zukunftsentwürfe lassen sich an der Filmhandlung und an den Filmbildern ablesen?
- ? Die Stadt Metropolis ist schon rein architektonisch in zwei Bezirke geteilt, die von unterschiedlichen Klassen bewohnt werden. Kennen Sie Entsprechungen aus den Orten, in denen Sie wohnen? Wenn ja, wie würden Sie die realen Verhältnisse beschreiben?
- ? Was ist aus dem Film über die soziale Situation in der Oberstadt bzw. der Unterstadt von Metropolis zu erfahren?
- ? Welche Funktion haben die Maschinen, die im Film eine Rolle spielen?
- ? Die Menschen, welche die Maschinen bedienen, werden im Film als Arbeiter bezeichnet. Welche Aufgaben haben sie zu erfüllen? Würden Sie diese Aufgaben als Industriearbeit definieren? Was bedeutet Industriearbeit für Sie?
- ? Welches Gesellschaftsmodell wird in METROPOLIS vorgeführt? Erscheint es als funktionsfähig? Falls nein, wo liegen die Konfliktbereiche? Welche Lösungen werden für Konflikte vorgeschlagen?
- ? Wie bewerten Sie das Verhalten der Arbeiter und wie das der Bewohner der Oberstadt?
- ? Welche Rollen spielen die Figuren des Joh Fredersen und des Werkmeisters Grot
 - a) im Sozialsystem von Metropolis?
 - b) im Verlauf der Filmhandlung?
- ? Was unterscheidet die richtige von der falschen Maria? Kann man ihre Charaktere dem Wertsystem von Gut und Böse zuordnen? Wenn ja, durch welche Eigenschaften gehören sie der einen oder anderen Wertesphäre an?
- ? Ist die Hexenjagd der Arbeiter auf die falsche Maria verständlich? Wenn ja, warum? Was verstehen Sie überhaupt unter einer Hexe?
- ? Ist der Erfinder Rotwang eher Wissenschaftler oder Magier? Wodurch unterscheiden sich diese beiden Zuordnungen und Begriffe? Welche Hinweise gibt der Film für die eine oder die andere Zuordnung?
- ? Ist Freder ein Held? Was sind die Kennzeichen eines Helden? Könnte Freder für Sie ein Vorbild sein? Wenn ja, warum?



- 
- ? Welche Rolle spielen Kinder in dem Film METROPOLIS?
 - ? In dem Film wird auf die Sieben Todsünden angespielt. Kennen Sie die Sieben Todsünden? Welche Haltung nehmen Sie dazu ein?
 - ? Kennen Sie die Geschichte vom Turmbau zu Babel? Darf der Mensch alles, wozu er die technischen Möglichkeiten hat? Oder gibt es Grenzen für die technische Entwicklung der Menschheit?
 - ? Die berühmteste Sequenz aus METROPOLIS ist die Verwandlung des Roboters in die falsche Maria. Hat Sie diese Sequenz beeindruckt? Wenn ja, warum? Haben Sie begriffen, wie die Verwandlung funktioniert?
 - ? Teilen Sie die Grundthese des Films, dass das Herz (Sentiment, Emotion) zwischen Hirn (Intellekt) und Hand (Arbeitskraft) vermitteln könne und müsse?



METROPOLIS

Materialien

Das Schlüsselerlebnis

▶ Von Oktober bis Dezember 1924 war Fritz Lang in Amerika, um dort seinen Film DIE NIBELUNGEN zu präsentieren und die Bedingungen der amerikanischen Filmproduktion zu studieren. Besonders eindrucksvoll war für ihn das Erlebnis des nächtlichen New York: *„Ich sah eine Straße, durch Neonlampen taghell erleuchtet, und, alles überragend, ständig wechselnde, an- und ausgehende, spiralförmige, riesige Leuchtreklame. Für einen Europäer war das damals völlig neu und fast märchenhaft. Dieser Eindruck gab mir die erste Ahnung von einer Stadt der Zukunft.“*

Ein halbes Jahr später, am 22. Mai 1925, begannen in Berlin die Dreharbeiten zu METROPOLIS. Letzter Drehtag war der 30. Oktober 1926.

(Nach Fred Gehler, Ullrich Kasten: „Fritz Lang – Die Stimme von Metropolis“, Berlin 1990)

Reklame

Die Ufa als Produktionsfirma warb für METROPOLIS mit eindrucksvollen Zahlen. Gebrauchte wurden: 620 000 m Negativfilm, 1 300 000 m Positivfilm, 8 Hauptrollen, 750 kleinere Rollen, 25 000 Komparsen, 11 000 Komparsinnen, 750 Kinder, 1100 Kahlköpfe, 100 Neger, 25 Chinesen. Bezahlt wurden 1 600 000 Mark für Arbeitslöhne, 200 000 Mark für Kostüme, 400 000 Mark für Strom und Dekoration. METROPOLIS wurde der teuerste Film der Ufa. Er wurde aber auch ihre größte Pleite, was das Endergebnis betraf.

(Nach Ufa-Magazin Nr. 6, Katalog zur Ausstellung „Die Ufa 1917-1945“, Berlin 1992)

Zeitpanorama

▶ In diesem Zeitraum trat zweimal die deutsche Regierung zurück. Der ehemalige Reichsfeldmarschall Paul Hindenburg wurde Reichspräsident. Adolf Hitler, aus der Festungshaft in Landsberg entlassen, gründete die NSDAP neu, schuf die SS und brachte den ersten Band seiner Programmschrift „Mein Kampf“ heraus. Ernst Thälmann wurde Vorsitzender der KPD. Deutschland versuchte im Locarnopakts den Ausgleich mit den ehemaligen Feindstaaten in Europa und bekam einen Sitz im Völkerbund. Die deutsche Zensur verbot Sergej Eisensteins Film PANZERKREUZER POTEMKIN. Der Chemiekonzern IG Farben wurde gegründet, die Deutsche Lufthansa und die Daimler-Benz AG. In Dessau wurde die Hochschule für Gestaltung im neuen Bauhaus eingeweiht. 26,7 Prozent der deutschen Bevölkerung (16,6 Millionen) lebten in 45 Großstädten – 50 Jahre vorher hatte es nur acht Großstädte gegeben in denen 4,8 Millionen Menschen wohnten.

Kameramann Eugen Schufftan bei der Arbeit



Filmtricks



Das Schüfftan-Verfahren

Es wurde von Kameramann Eugen Schüfftan für METROPOLIS entwickelt, um in die Kulissenmodelle der Oberstadt reale Szenen einfügen zu können. Es erlaubt die gleichzeitige Aufnahme von Realszenen und Dekorationen über einen Spiegel. Die Miniatur wird so in die Kamera eingespiegelt, dass ihre Größe mit der Realszene übereinzustimmen scheint. Die Darsteller werden durch ein freigeschabtes Feld im Spiegelbelag erfasst. Im Filmbild verschmelzen beide Elemente zu einem Gesamteindruck.

Die Verwandlung des Roboters

„In halber Distanz zwischen Objektiv und dem Aufnahmeobjekt stellten wir eine Glasscheibe, auf welcher wir, durch das Kameraobjektiv gesehen, die Umrisse der im Sessel sitzenden Figur nebst Sessel genau fixierten. Das Resultat übertrug ich dann auf eine kräftige Sperrholzplatte und ließ es in der Tischlerei ausdecoupieren. Mit schwarzem Sammet bezogen, stellten wir die so gewonnene Silhouette genau an der gleichen Stelle auf, an der die Glasplatte stand. (Kameramann Günther) Rittau hatte zwei im Durchmesser unterschiedliche, kreisrund gebogene Neonlichter anfertigen lassen. Der Innendurchmesser der kleineren Röhre war noch so groß, dass man ihn bequem über die Silhouette streifen konnte. Oberhalb dieser Silhouette bauten wir, außerhalb der Bildes, eine Art festmontierten Fahrstuhl ein, an dem mit drei dünnen Drähten erst der kleinere Neonring waagrecht aufgehängt wurde. Eine kleine Glasscheibe dicht vor der Kamera bedeckte Rittau mit einer dünnen Fettschicht, welche er gleichmäßig waagrecht verstrich. Die Aufnahmen konnten beginnen. Der Neonring wurde in gleich-

mäßigem Tempo von oben nach unten und zurück über die Silhouette geführt. Durch die quer verstrichene Fettschicht zeichnete er im Objektiv eine flache verschleierte Scheibe bewegten Lichtes. So wurden alle in der Kamera befindlichen Aufnahmen an den dafür vorgesehenen Stellen erst einmal belichtet, der Film dann wieder zurückgedreht. Die Ausgangs- und Endeinstellung des Leuchtringes war am Fahrstuhl verzeichnet. Sie wurde um ca. 15 cm verändert, ehe sich der Drehvorgang wiederholte ... Bei der Premiere machte dieser Trick einen ungeheuren Eindruck.“

So Erich Kettelhut, bei der Produktion zuständig für Maltrick und technische Beratung, in seinen Memoiren. Man muss noch hinzufügen, dass die Aufnahme des Robotkörpers später selbstverständlich über die schwarze Silhouette kopiert worden ist. (Zitiert nach Enno Patalas: „Metropolis in/aus Trümmern“, Berlin 2001)



Meinungen



„Ich habe neulich den törichtesten Film gesehen. Ich glaube nicht, dass es möglich sein könnte, einen noch dümmen zu machen. Er heißt METROPOLIS, kommt von den großen Ufa-Ateliers in Deutschland, und dem Publikum wird bekannt gegeben, dass seine Herstellung ein enormes Geld gekostet hat. Er verabreicht in ungewöhnlicher Konzentration nahezu jede überhaupt mögliche Dummheit, Klischee, Platttheit und Kuddelmuddel über technischen Fortschritt überhaupt, serviert mit einer Sauce von Sentimentalität, die in ihrer Art einzigartig ist.“

(H.G.Wells, britischer SF-Autor – „Die Zeitmaschine“ – 1927)

„Diejenigen, die das Kino für einen diskreten Geschichtenerzähler halten, werden bei METROPOLIS eine tiefe Enttäuschung erleben. Was uns hier erzählt wird, ist trivial, schwülstig, präntiös, von einem altmodischen Romantizismus. Aber wenn wir vor die Geschichte den plastisch-fotogenen Hintergrund des Films stellen, ja, dann erfüllt METROPOLIS die Wünsche und überwältigt uns als eines der schönsten Bilderbücher, die man sich vorstellen kann.“

(Luis Buñuel, spanischer Filmemacher, 1927)

„Die kühn-befremdlichen Bauten der Stadtlandschaft von METROPOLIS pulsieren und vibrieren mit der Reizüberflutung unserer Warengesellschaft, im Gegensatz zu den kühlen, modernistischen Hochhäusern, die zur Entstehungszeit des Films gebaut wurden und nun seelenlos und trist verfallen. Im Kontrast zwischen dem Hightech-Büro des Herren von Metropolis – ein Traum von Yuppiebroker-Penthouse mit einmaliger Aussicht – und dem Alchemielabor des Wissenschaftlers Rotwang trifft multinationale Unternehmenskultur auf New-Age-Ökologie und die Internetkultur der Hacker.“

(Thomas Elsaesser, britischer Filmhistoriker, 2000)

„Verzerrungen“



Rezeption



Obwohl mit ungeheurer großem Aufwand gedreht und von einer für die damaligen Verhältnisse höchst intensiven Werbekampagne begleitet, wurde METROPOLIS für die Produktionsfirma Ufa ein finanzielles Desaster. Ein Hauptgrund war die plötzliche Begeisterung des Publikums für eine neue Kinoform, die aus Amerika kam: den Tonfilm, der auch im Jahr 1927 mit THE JAZZ SINGER die Lichtspielhäuser eroberte. Trotz seiner vehementen Bildsprache blieb METROPOLIS für die Ohren stumm und wirkte auf einmal antiquiert. So wurde Langs Film kein Bestseller, sondern ein „Longseller“. Er setzte sich im Lauf der Filmgeschichte als besonders wichtiges Werk durch. Heute ist er neben Murnaus NOSFERATU die strahlendste Legende des deutschen Stummfilms und gilt wegen seiner Tricks und Dekorationen als einer der wichtigsten utopischen Filme überhaupt. Auch der Titel „Metropolis“ ist zum Mythos geworden. Als Zitat ist er präsent, sobald es um das Thema der Stadtentwicklung hin zu unüberschaubaren und nicht mehr zu verwaltenden Mega Cities wie Mexico City oder Rio de Janeiro geht. Insofern hat METROPOLIS bereits in den 20er Jahren ein Konfliktpotenzial angedeutet, das erst heute für die soziale und stadtplanerische Diskussion akut geworden ist. Die mythologische Kraft des Filmtitels und der Vorstellungen, die von ihm ausgelöst werden, zeigt sich auch darin, dass er von anderen populären Medien übernommen wurde, z. B. von den Comic Strips. Metropolis ist der Name der Stadt, in der Clark Kent als Reporter arbeitet und als Superman kosmische Bösewichte besiegt. Die Dekors des Films findet man als Inspirationsquellen in einem anderen Comic des belgischen Künstlers Beroy. Unter

dem Titel „Dr. Mabuse“ hat er eine andere Filmfigur von Fritz Lang zu einem postmodernen Spiel auferweckt und lässt sie in Metropolis wirken.

Auch für die Filmgeschichte bedeutet METROPOLIS weiterhin Stachel und Anregung. Es gibt kaum einen Science-Fiction-Film mit urbanen Schauplätzen, der sich nicht darauf beziehen würde. 1936 wurde THINGS TO COME nach einem Drehbuch von H.G. Wells geradezu als Gegenmodell zu METROPOLIS gedreht. Ridley Scotts berühmter Androiden-Film DER BLADE RUNNER hypertrophierte 1982 die Architekturmodelle von METROPOLIS in eine neue, düstere Noir-Dimension. Und noch MATRIX, einer der Kultfilme der letzten Jahre, bezieht sich sowohl in seinen Dekorationen wie in seiner Handlungsstruktur von der Suche nach einem Erlöser für unterdrückte Massen auf Fritz Langs Vorbild. In der aktuellen Diskussion über die Erschaffung künstlicher Menschen wird zur Illustration gern auf die Roboter-Maria aus METROPOLIS zurückgegriffen.

Die zu Beginn des 21. Jahrhunderts besonders drängende Frage der menschlichen Hybris und der (Un-)Verantwortlichkeit wissenschaftlichen Handelns ist in METROPOLIS archetypisch so prägnant gestellt, dass auch in diesem Diskurs der Film gern als Beispiel herangezogen wird. So erweist sich seine zeitgeschichtliche Schwäche – die damals aktuellen Probleme zugunsten trivialer Muster und überwältigender Bildeffekte zu vernachlässigen – zuletzt als Qualität. METROPOLIS ist zu einem Modell geworden, das auf viele Entwicklungen und Bewegungen der Sozialgeschichte beispielhaft angewendet werden kann.

METROPOLIS

Literaturhinweise

Enno Patalas: „Metropolis in/aus Trümmern“. Bertz Verlag, Berlin 2001

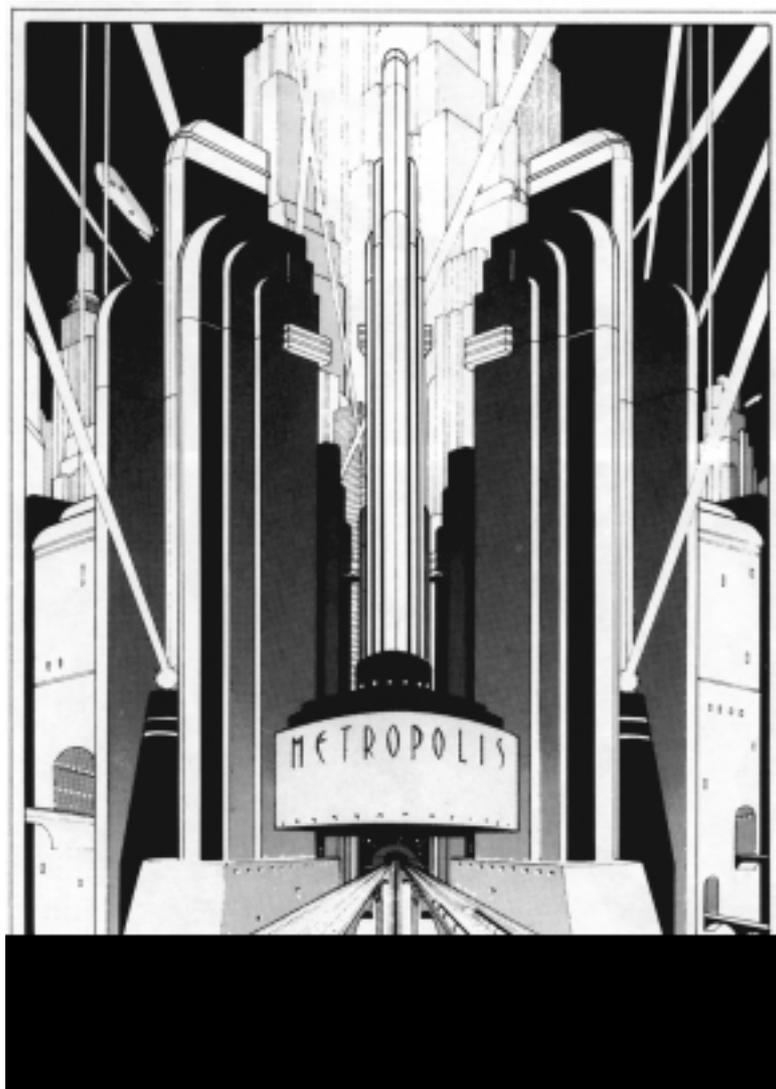
Thomas Elsaesser: „Metropolis – Der Filmklassiker von Fritz Lang“. Europa Verlag, Hamburg/Wien 2001

Michael Töteberg: „Fritz Lang“. rowohlt monographien 339, Reinbek 1985

Thea von Harbou: „Metropolis – Der Roman zu Fritz Langs utopischem Film“. Ullstein Taschenbuch 3394, Frankfurt/Main 1978

Fred Gehler, Ullrich Kasten: Fritz Lang – Die Stimme von Metropolis. Henschel Verlag, Berlin 1990

Howard A. Rodman: Langopolis (Roman). Quadriga-Verlag, Weinheim/Berlin 1990



Quelle:

Jose Maria Beroy:
Dr. Mabuse. Alpha-
Comic Verlag,
Nürnberg 1989

Was ist ein Kino-Seminar?



Ein Kino-Seminar kann Möglichkeiten eröffnen, Filme zu verstehen. Es liefert außerdem die Chance zu fächerübergreifendem Unterricht für Schüler schon ab der Grundschule ebenso wie für Gespräche und Auseinandersetzungen im außerschulischen Bereich. Das Medium Film und die Fächer Deutsch, Gemeinschafts- und Sachkunde, Ethik und Religion können je nach Thema und Film kombiniert und verknüpft werden.

Umfassende Information und die Einbeziehung der jungen Leute durch Diskussionen machen das Kino zu einem lebendigen Lernort. Die begleitenden Film-Hefte sind Grundlage für die Vor- und Nachbereitung.

Filme spiegeln die Gesellschaft und die Zeit wider, in der sie entstanden sind. Basis und Ausgangspunkt für ein Kino-Seminar sind aktuelle oder themenbezogene Filme, z. B. zu den Themen: Natur, Gewalt, Drogen oder Rechtsextremismus.

Das Kino eignet sich als positiv besetzter Ort besonders zur medienpädagogischen Arbeit. Diese Arbeit hat innerhalb eines Kino-Seminars zwei Schwerpunkte.

1. Filmsprache

Es besteht ein großer Nachholbedarf für junge Menschen im Bereich des Mediums Film. Filme sind schon für Kinder ein faszinierendes Mittel zur Unterhaltung und Lernorganisation.

Es besteht aber ein enormes Defizit hinsichtlich des Wissens, mit dem man Filme beurteilen kann.

Was unterscheidet einen guten von einem schlechten Film?

Welche formale Sprache verwendet der Film?

Wie ist die Bildqualität zu beurteilen?

Welche Inhalte werden über die Bildersprache transportiert?

2. Film als Fenster zur Welt

Über Filme werden viele Inhalte vermittelt:

Soziale Probleme einer multikulturellen Gesellschaft, zwischenmenschliche Beziehungs- und Verhaltensmuster, Geschlechterrollen, der Stellenwert von Familie und Peergroup, Identitätsmuster, Liebe, Glück und Unglück, Lebensziele, Traumklischees usw.

Die in einem Kino-Seminar offerierte Diskussion bietet Kindern und Jugendlichen die Möglichkeit, gesellschaftliche Problembereiche und die im Film angebotenen Lösungsmöglichkeiten zu erkennen und zu hinterfragen. Sie können sich also bewusst zu den Inhalten, die die Filme vermitteln, in Beziehung setzen und ihren kritischen Verstand in Bezug auf Filmsprache und Filminhalt schärfen.

Das ist eine wichtige Lernchance, wenn man bedenkt, dass Filme immer stärker unsere soziale Realität beeinflussen und unsere Lebenswelt prägen.

Das Institut für Kino und Filmkultur stellt Film-Hefte zu folgenden Filmen zur Verfügung:

Kategorie 1: LITERATURVERFILMUNGEN

Crazy, BR Deutschland 1999/2000, ab 12 J., empf. ab 14 J.
Emil und die Detektive, BR Deutschland 2000, o. A., empf. ab 8 J.
Fontane Effi Briest, BR Deutschland 1972/74, ab 12 J., empf. ab 14 J.
Orlando, GB 1992/93, ab 12 J., empf. ab 14 J.
Der Untertan, DDR 1951, ab 12 J.
William Shakespeares Romeo & Julia, USA 1996, ab 12 J., empf. ab 14 J.

Kategorie 2: FILME IN ORIGINALSPRACHE

Billy Elliot – I Will Dance, GB 2000, ab 6 J., empf. ab 12 J.
East is East, GB 1999/2000, ab 6 J., empf. ab 14 J.
Elizabeth, GB 1998, ab 12 J., empf. ab 14 J.

Kategorie 3: THEMENBEZOGENE FILME

Ausländerfeindlichkeit

Hass, F 1994/95, ab 12 J., empf. ab 14 J.
Die Jury, USA 1996, ab 12 J.

Drogen

Traffic – Macht des Kartells, USA/BR Deutschland 2000, ab 16 J.

Familie/Freundschaft/
Solidarität

Das Baumhaus, USA 1994, ab 12 J.
Gran Paradiso, BR Deutschland 2000, ab 6 J., empf. ab 10 J.
Der Mistkerl, BR Deutschland 2000, o. A., empf. ab 8 J.
Pauls Reise, BR Deutschland 1998, ab 6 J., empf. ab 10 J.
Tsatsiki – Tintenfische und erste Küsse, S/N/DK/ 1999, o. A., empf. ab 6 J.

Gewalt

American History X, USA 1999, ab 16 J.
Das Experiment, BR Deutschland 2001, ab 16 J.
Der Taschendieb, NL 1995/96, ab 6 J., empf. ab 8 J.

Nationalsozialismus

Kindertransport, Doku; USA/GB1999, ab 12 J., empf. ab 14 J.
Das Leben ist schön, I 1998, ab 6 J., empf. ab 14 J.
Wir müssen zusammenhalten, CR 2000, beantr. ab 12 J., empf. ab 14 J.

Neuere deutsche Geschichte

Black Box BRD, Doku; BR Deutschland 2001, ab 16 J.
Wie Feuer und Flamme, BR Deutschland 2000, ab 12 J., empf. ab 14 J.

Umwelt/Moderne Technik/
Gentechnik/ Medien

Amy und die Wildgänse, USA 1996, o. A., empf. ab 6 J.
Chicken Run – Hennen rennen, GB/USA 2000, ab 12 J.
Die Truman Show, USA 1998, ab 12 J., empf. ab 14 J.

Rollenbilder/
Identitätsproblematik

Girlfight, USA 2000, ab 12 J., empf. ab 14 J.
Jenseits der Stille, BR Deutschland 1995/96, ab 6 J., empf. ab 12 J.
Raus aus Åmål, Schweden 1999, ab 12 J., empf. ab 14 J.

Kategorie 4: DEUTSCHE FILMKLASSIKER

Der blaue Engel, D 1930, ab 16 J.
Jeder für sich und Gott gegen alle (Kaspar Hauser),
BR Deutschland 1974, ab 12 J., empf. ab 14 J.
M – eine Stadt sucht einen Mörder, D 1931, ab 16 J.
Metropolis, D 1926, Stummfilm, o. A., empf. ab 12 J.
Die Mörder sind unter uns, DDR 1946, ab 6 J., empf. ab 14 J.

Weitere Filmhefte sind lieferbar;
Besuchen sie unsere Homepages

www.film-kultur.de
www.kino-gegen-gewalt.de
www.lernort-kino.de



**Institut für Kino
und Filmkultur**

Mauritiussteinweg 86 – 88, 50676 Köln
Telefon 02 21 . 3 97 48 - 50, info@film-kultur.de