

Vorbemerkung

Man taucht nicht zweimal in denselben Film. Jede Projektion ist ein anderer, jede Kopie ein Original, ein Film vor, ein anderer nach der Zensur, *director's cut*, *producer's cut*, Premieren-, Verleih-, Exportfassungen, auf Technicolor gedreht – auf Eastman-color kopiert, Kinofilme im Fernsehen, auf Video, als DVD – ein Film lebt als Serie.

Bei uns fand *Metropolis* nach dem Kriege weitere Verbreitung erstmals Mitte der 60er Jahre. Eine Tonfassung, 2.535 m, 92 Minuten (die Premiere 1927 hatte 140 gedauert), basierend auf einem Negativ, gezogen von einer Kopie der British Film Library in London, die diese 1938 aus New York bekommen hatte, vom Museum of Modern Art, dort gezogen von einem Duplikatnegativ, das seinerseits ausging von einer Vorführkopie – die hatte Iris Barry der Ufa entlockt.

Iris Barry war in den 20er Jahren in London Filmkritikerin des *Spectator* und der *Daily Mail*. 1926 erschien von ihr *Let's Go to the Movies*. Am 26. März 1927 besprach sie *Metropolis* im *Spectator*.¹ 1930 zog sie nach New York; das MoMA betraute sie 1935 mit dem Aufbau seiner *Film Library*. Im Jahr darauf bereiste sie Europa. In Berlin zeigte sie sich beeindruckt von dem 1934 gegründeten Reichsfilmarchiv; dieses werde „nach unserer Erfahrung dem Problem der Sicherung von Filmen angemessener gerecht als irgendein anderes europäisches Land“.² Miss Barry bemühte sich um Kopien der von ihr geschätzten deutschen Stummfilme, des *Golem*, der *Jeanne Ney*, von *Metropolis*. Es heißt, Goebbels habe bei der Ufa ihrem Ansinnen Nachdruck verliehen.

So kam der Film 1937 ein zweites Mal nach Amerika – in einer lückenhaften Kopie der zweiten deutschen Verleihfassung. Anders hatte die Ufa ihn wohl selbst nicht mehr – einer im Auftrag der Reichsfilmkammer 1934 erstellten Bestandsliste zufolge.³ Da hatte das Negativ angeblich noch 2.589 m (ohne Zwischentitel); als das MoMA seine Kopie bekam, fehlten davon etwa 600. In dieser Variante – und Derivaten derselben, vertont, mit aus dem Englischen des MoMA weiter- und rückübersetzten, französischen, deutschen Titeln – haben ein, zwei Generationen von Cinephilen beiderseits des Atlantik den Film vor und nach dem Kriege kennengelernt.

Zehn Jahre früher war *Metropolis* zum ersten Mal nach Amerika gekommen. Der Erste Weltkrieg hatte den deutschen Kinomarkt amerikanischen Importen versperrt, die Inflation ihn unattraktiv

¹ Yet *Metropolis* is by far the most nearly adult picture we have seen.

² Penelope Houston, *Keepers of the Frame. The Film Archives*, London 1994, S.20

³ Martin Koerber, *Notizen zur Überlieferung des Films Metropolis/Notes on the proliferation of the Film Metropolis*, in Wolfgang Jacobsen und Werner Sudendorf (Hrsg.), *Metropolis. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur/A Cinematic Laboratory for Modern Architecture*, Stuttgart 2000, S.210 f.

gemacht. So war er bei der Stabilisierung der Mark 1923 fest in eigenen Händen. Drei Jahre später war die Ufa derart verschuldet, dass sie gegen einen Kredit von 17 Millionen Mark Paramount und Metro-Goldwyn-Mayer gegenüber sich verpflichtete, 40 von deren Filmen in den Verleih zu nehmen und diesen in ihren Kinos die Hälfte aller Spieltermine einzuräumen; zugleich überließ sie den Partnern die US-Rechte an eigenen Produktionen – der *Parufamet*-Vertrag.

Im Dezember 1926 brachte der Amerika-Vertreter der Ufa das für sie bestimmte Negativ der Paramount. Die beauftragte den Bühnenautor Channing Pollock (*The Fool, The Enemy*) mit der Bearbeitung. „Der Film handelte“, erinnert er sich in seiner Autobiografie, „von einem Erfinder, der, verwitwet und davon nicht begeistert, sich aus Stahl eine zweite Frau baut – eine ungemütliche Bettgefährtin für kalte Winternächte, möchte ich meinen.“ Flugs unterschob er dem Film eine ganz andere Geschichte, „die, dachte ich, mit den zur Verfügung stehenden Aufnahmen erzählt werden konnte. Keine sehr originelle Geschichte, auf dem Frankenstein-Thema beruhend: ein habgieriger Arbeitgeber hofft, reich zu werden, indem er den Erfinder beauftragt, Hunderte von Arbeitern aus Stahl zu schaffen. Was auch gelingt, nur dass sie seelenlos bleiben, das Ergebnis ist katastrophal.“ Pollock eliminierte ein Viertel des Films, stellte Sequenzen und Einstellungen um, schrieb Titel neu. Der interessanteste Job seines Lebens, fand er fünfzehn Jahre später, auf das Ergebnis werde er immer stolz ein.⁴

Der Film, den Thea von Harbou geschrieben und Fritz Lang gedreht hat, den die Filmprüfstelle am 13. November 1926 freigab in einer Länge von 4.189 m und der so am 10. Januar 1927 im Ufa-Palast am Zoo Premiere hatte, ist danach nur bis zum 13. Mai im Ufa-Pavillon am Nollendorfplatz, einem 600-Platz-Kino, gezeigt worden – nur etwa 15 000 Berliner und Berlinbesucher haben ihn gesehen. Am 7. April war der Ufa-Vorstand sich einig, beim Verleih darauf hinzuwirken, den Film „in der amerikanischen Fassung möglichst unter Beseitigung der Betitelung mit kommunistischer Tendenz“ in der Provinz weiter laufen zu lassen und in Berlin nachzuspielen.⁵ Tags darauf nahm er zur Kenntnis, der Verleih plane, ihn vorerst ganz abzusetzen und im August neu zu starten. Vorher sollten „die in Amerika in den Film hineingebrachten pietistischen Stellen“ entfernt werden.⁶ Die Bearbeitung übernahm Paul Reno vom Parufamet-Verleih. Am 5. August 1927 gab die Filmprüfstelle die überarbeitete Fassung frei: mit 3.241 m um 948 m kürzer als die erste, von den 176

⁴ *Harvest of My Days*, Indianapolis/New York 1943, S.232 f.

⁵ Niederschrift Nr.3, über die Ufa-Vorstandssitzung vom 7. April 1927. Typoskript im Bundesarchiv

⁶ Niederschrift Nr.4, über die Ufa-Vorstandssitzung vom 8. April 1927. Typoskript im Bundesarchiv

Zwischentiteln, die die Zensurkarte der ersten Fassung genannt hatte, fanden 87 sich wieder, 53 waren umformuliert oder neu hinzugekommen.⁷ (Gegen Thomas Elsaessers Vermutung,⁸ die „lange“ Fassung habe womöglich nie die definitive sein sollen und sei nur für die Berliner „Elite“ bestimmt gewesen, spricht, dass der Verleih davon 40 Kopien hat ziehen lassen, die dann alle vernichtet wurden.)

„Dies Metropolis ist gar nicht mehr, auch entfernt nicht mehr, der Film, den wir vor dreiviertel Jahren im Ufa Zoo gesehen haben“, schrieb der Kritiker Roland Schacht (Pseudonym Balthasar). „Fast alles Dramatische“ und „viel des photographisch besondern Gelungenen“ seien raus: das Yoshiwara, die Szenen im Auto, der Schmale bei Josaphat. „Raus die Hel, wodurch Klein-Rogges wilde Gestik [...] unerhört grotesk wirkt.“ Bei Kürzungen, Umstellungen und Umdeutungen hatte Paul Reno sich weitgehend am amerikanischen Vorbild orientiert.

„Die Premiere war fabelhaft“, erinnerte sich Schacht, „und Huppertz hatte eine eigene Orchesterpartitur dazu geschrieben.“⁹ „Die Musik von Gottfried Huppertz reißt im Mitstürmen die Ereignisse auf“, fand der Romancier Norbert Jacques, „sie ist groß, klar und stark.“ Huppertz, der schon zu Langs *Nibelungen* die Musik geschrieben hatte,¹⁰ stand vor und während der Dreharbeiten mit Autorin und Regisseur in Verbindung; seine Komposition war Bestandteil ihres Films.

Rainer Fabich: Musikologischer Exkurs. *Die Metropolis-Musik setzt sich vor allem aus sechs Komponenten zusammen: 1. Leitmotive, 2. szenenbezogene Themen und Motive, die jeweils nur für eine Stelle des Films bestimmt sind, 3. längere Abschnitte, die primär musikalischen Gesetzen folgen, 4. Ostinatofiguren mit Leitmotivcharakter, 5. musikalische Deskriptionen und 6. Zitate.*

Am häufigsten treten Leitmotive auf. Zumeist sind sie wichtigen Figuren und Figurengruppen (Maria, Freder, Maschinenmensch, Arbeiter) zugeordnet, aber auch inhaltliche Momente (Liebe, Aufstand, Sinnspruch, Mittler) werden mit musikalischen Themen verknüpft. Sie erklingen in der Regel nacheinander, in einigen Fällen aber auch gleichzeitig, und folgen eng dem Gang der Szene. Die Themen gehen einerseits nahtlos ineinander über, setzen sich andererseits aber auch in einer Art musikalischer Montage eins vom anderen ab.

Die melodische Linienführung eines Themas bleibt in dessen zahlreichen Wiederholungen oft gleich. Deutliche Unterschiede ergeben sich aber in ihrer Harmonisierung und Instrumentierung. Klanglich bleiben die Leitmotive im Rahmen einer erweiterten

⁷ Die Zulassungskarte der Film-Prüfstelle Berlin vom 13.11.1926, Prüf-Nr.14171, enthält den Text von 176 Zwischentiteln und 6 Inserts. Die Zensurkarte der zweiten Fassung, vom 5.8.1927, hat sich bisher nicht gefunden, doch ist im MoMA die englischen Übersetzung einer deutschen Titelliste erhalten, die Beatrice L. Bruehl am 10.3.1937 an Iris Barry schickte. Ihr ist anzusehen – etwa daran, dass Ms. Bruehl das deutsche Fraktur-A als U las –, dass sie die Zensurkarte der zweiten deutschen Fassung vor Augen hatte. Sie enthielt 140 Titel und ein Insert – ohne Vorspann- und Akttitel. (Zur Zensurkarte des Trailers vgl. Randnote S.24)

⁸ Thomas Elsaesser, *Metropolis*, London 2000, S.33 f.

⁹ Großes Orchester, wie bei der Premiere: 66 Musiker. Streicher: 12 erste, 10 zweite Violinen, 8 Bratschen, 6 Celli, 4 Kontrabässe; Bläser: 2 Flöten (1 Piccolo), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Altsaxophone, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba; Pauken, Schlagzeug mit Xylophon und Glockenspiel, Harfe, Celesta, Orgel.

¹⁰ S. Rainer Fabich, *Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen*, Frankfurt a.M. 1993, S.192 ff.

Tonalität, die, unter Verwendung spätromantischer Idiome, auch Elemente von sakraler und von Unterhaltungsmusik einbezieht. Bemerkenswert ist eine musikalisch-motivische Verwandtschaft zwischen einzelnen Themen, bestimmt durch inhaltliche oder dramaturgische Momente (Freder/Mittler/Sinnspruch, Rotwang/Moloch, Arbeiter/Plan, Maschinenmensch/Aufstand).

Ähnliche Verknüpfungen finden sich auch beim szenengebundenen Babelturm-Motiv, mit seinen Anklängen an das Metropolis- und das Moloch-Thema. Weitere Motive, die lediglich mit einer Filmszene verknüpft sind, wie Stadion und Wettrennen, sind nur vereinzelt anzutreffen.

Viel seltener als Leitmotive finden sich auch längere Abschnitte, die primär musikalischen Gesetzen folgen – der Walzer der „Ewigen Gärten“, der die Yoshiwara-Sequenzen begleitende Foxtrott. Beim Yoshiwara-Foxtrott greift Huppertz, in den synkopischen Rhythmen, jazzartigen Harmonien und der Verwendung des Saxophons, Elemente der damals aktuellen Tanzmusik auf.

Mechanisch repetierende rhythmische Ostinatofiguren des Orchesters gibt es vor allem bei den Maschinen-Sequenzen. Sie sind auch in der zeitgenössischen Konzertmusik anzutreffen und typisch für die ambitionierte Filmmusik der zwanziger Jahre, wie die Honeggers zu La Roue von Abel Gance, die von Erik Satie zu Clair-Picabias Entr'acte, die von George Antheil zum Ballet Mécanique von Fernand Léger und diejenige Edmund Meisels zum Panzerkreuzer Potemkin.

Musikalische Deskriptionen kommen seltener vor, sie illustrieren ausgewählte Ereignisse, wie Explosionen und Einstürze, oder zeichnen Bewegungsvorgänge nach, Laufen, Rennen – am ehesten geht Huppertz hier an die Grenzen der Tonalität.

Häufiger sind Zitate – wie in vielen Stummfilmkompositionen ertönt zur Darstellung revolutionärer Ereignisse auch hier die Marseillaise; Unheil, Tod und Verdammnis insinuiert leitmotivisch die mittelalterliche Choralweise Dies irae.

„Von der auch jetzt noch als solcher angekündigten Musik von Huppertz sind ein paar Motive stehengeblieben“, schrieb Schacht nach dem Neustart im Herbst 1927, „im übrigen ist man zu dem bewährten Potpourri aus Chopin, Freischütz und Traviata nebst Schlagern aus der Kinothek¹¹ übergegangen.“

Wie vor der Einführung des Kodak-Duplikat-Positivfilms üblich, wurden bei *Metropolis* wahrscheinlich drei Negative gezogen und montiert – durchgängig verschiedene Aufnahmen mehr oder weniger identischer Einstellungen, aufgenommen nacheinander oder mit mehreren Kameras gleichzeitig, analog montiert –:

¹¹ Kinothek: Giuseppe Beccas Sammelwerk mit Musik zur Begleitung von Filmen erschien ab 1919.

das der deutschen Premierenfassung, das für die Paramount bestimmte und wohl auch eins für den Export in andere Länder. In diesem Fall vermutlich alle vom Regisseur autorisiert.

Zur selben Zeit, als die Ufa eine Kopie dessen, was von ihrem deutschen Negativ übrig geblieben war, dem MoMA zukommen ließ, scheint die Paramount – vermutlich waren, zehn Jahre nach dem Start, ihre Verleihrechte abgelaufen – das von ihr benutzte Negativ der Ufa zurückerstattet zu haben: zum einen acht Rollen, 2.337 m, montiert mit 160 Zwischentiteln – offenbar eine zweite, abermals gekürzte und teilweise neu getitelte amerikanische Verleihfassung. Was aus der ersten, 3.170-Meter-Fassung entfernt wurde, Sequenzen, Einstellungen, Partikel von Einstellungen, Zwischentitel (zum Teil durch neue ersetzt), findet sich ungeordnet in sieben von zehn weiteren Rollen, die die Paramount mit jenen acht der Ufa retournierte. Aus ihnen ist abzulesen, dass die erste Paramount-Fassung aus zwölf Rollen bestand; auch deren Gliederung hatte offenbar der zweiten Ufa-Fassung als Vorbild gedient.

Bei Kriegsende war das so im Reichsfilmarchiv, ausgelagert in Glinow. Sonst hat Major Manewitsch, Bevollmächtigter des Staatlichen Komitees für Kinematografie beim Rat der Volkskommissare der UdSSR, vor diesen Regalen viel Instinkt und Sachverstand bewiesen; hier scheinen sie ihn im Stich gelassen zu haben. Wohl in der Meinung (Martin Koerbers Vermutung), die zehn Dosen enthielten eine komplettere Fassung, nahm er sie mit und ließ das montierte Negativ liegen. Ein Duplikat davon hat das Moskauer Filmarchiv Gosfilmofond wohl in den 60er Jahren bekommen und wiederum aus dem Beutegut ergänzt, auf 2.826 m – ein erster Versuch in Richtung „Rekonstruktion“.

Auf das angenommene dritte, das Export-Negativ, gehen wahrscheinlich – unterschiedlich vollständig – zwei Kopien einer britischen Verleihfassung zurück, mit englischen, von den amerikanischen abweichenden Titeln, anderen Kürzungen und Umstellungen; eine überlebte in London, die andere in Australien. Von dieser schrieb Kenneth Anger mir im August 1979. Er hatte seine Filme in Melbourne gezeigt; bei dem Sammler Harry Davidson sah er dort „eine phantastische Kopie, mit den originalen Farbtonungen, die Nachtszenen blau, Innenräume und Maschinenhallen usw. in warmem Bernsteinengel.“¹² Und mit mehreren ihm unbekanntem Szenen und Sequenzen: einem „Faustkampf in einem Nachtclub um die Gunst von *Maria-the-Robot-Girl*, dem Selbstmord des einen Mannes wegen der Falschen Maria, der wahren Maria im Dom am Glockenseil schwingend in der letzten Sequenz des Films“.

¹² Ob auch Premierenkopie und deutsche Verleihkopien gefärbt waren, erscheint fraglich. Die überlieferten Materialien enthalten kein Indiz für einen entsprechenden Schnitt der Negative. Auch will Fritz Lang – einem Brief an Lotte Eisner zufolge – früh schon ein Gegner des Tonens und Färbens (*Tonung: farbiges Bild auf ungefärbtem Grunde. Färbung: schwarzes Bild auf farbigem Grunde. Agfa Kine-Handbuch*, Bd.1, S.80) gewesen sein.

Harry Davidsons farbige Kopie ist heute im George Eastman House in Rochester, das MoMA-Duplikatnegativ im Besitz des Münchner Filmmuseums. Das Kameranegativ der Paramount-Version hat das Bundesarchiv vom Staatlichen Filmarchiv der DDR geerbt, dem die Russen 1971 auch die zehn Rollen Reste und Varianten aushändigten.¹³

Das DDR-Archiv unternahm Ende der 60er Jahre auch den ersten Versuch, verschiedene Überlieferungen, westliche und östliche, zusammenzuführen. Eckart Jahnke in seinem Abschlussbericht: „Die endgültige Fassung kann erst hergestellt werden, wenn das Drehbuch und die Zensurkarte gefunden werden“, was in den 70er Jahren geschah¹⁴ – dazu Stücke der Huppertz-Partitur.¹⁵ Mit Hilfe dieser Dokumente versuchten wir in München zwischen 1984 und 1988, alle Bruchstücke, derer wir habhaft wurden, in die ursprüngliche Reihenfolge zurückzusetzen und die Zwischentitel wenigstens textgetreu wiederherzustellen.

Der jüngste Versuch, in Auftrag gegeben vom Rechtsinhaber, der Murnau-Stiftung, materiell basierend vor allem auf dem gut erhaltenen Paramount-Kameranegativ, mit Zwischentiteln in der originalen Schrift, wird 2001 bei der Berlinale präsentiert und von Arte ausgestrahlt, begleitet von einer neuen, auf die Bearbeitung eingehenden Musik von Bernd Schultheis – auch das also keine *Rekonstruktion*, nicht Rückkehr zu einem früheren Zustand, aber ein weiterer, größere Authentizität versprechender Versuch einer Vergegenwärtigung.

Parallel dazu dieser Versuch einer Beschreibung – des Überlieferten nicht nur, sondern auch des Verlorenen, wie es aus Spuren sich herauslesen lässt, dem Drehbuch, der Partitur, Zensurkarten, Programm- und Presseheften, Besprechungen, auch aus den Spuren der Eingriffe der Channing Pollock und Paul Reno. Geht man ihnen nach, so wird deutlich, was sie änderten, woran sie Anstoß nahmen, und wie beim Rücklauf eines Filmstreifens richten zusammengebrochene Mauern sich wieder auf, schießen die Trümmer zusammen, saugen den Staub auf.

Das Resultat lässt sich auch als Exposé lesen zu wieder einer anderen Inszenierung – einer DVD (*Digital Video* oder auch *Versatile Disc*). Nicht, wie üblich, eine Fassung mit „Extras“, „Bonusmaterial“, sondern auf den verschiedenen Spuren, kombiniert, koordiniert, Einstellungen und Zwischentitel, Einstellungs- und Szenenfolgen in ihren Varianten; eine Aufzeichnung der Huppertz-Musik (oder mehrere, kleine, große Besetzung); die Stand- und Arbeitsfotos; Drehbuch, Partitur, Zensurkarten zum Mitlesen – dem Betrachter anheimgegeben zur eigenen Montage.

¹³ Weitere Kopien haben sich im Archiv der UCLA in Los Angeles und der Cineteca Italiana in Mailand erhalten.

¹⁴ Das, soweit bekannt, einzige erhaltene Exemplar des Drehbuchs (*Metropolis, Manuskript von Thea von Harbou*) – ein Zwischenstadium, nicht die erste und nicht die definitive Fassung – hat die Deutsche Kinemathek aus dem Nachlass von Gottfried Huppertz erworben.

¹⁵ Gottfried Huppertz, *Metropolis. Musik zum gleichnamigen Ufa-Film*, Op.29, Berlin 1927. Der Klavierauszug diente dem Dirigenten als Partitur-Ersatz. Er enthält Hinweise zur Instrumentierung der Salonorchestrierfassung und 1028 Stichworte, die über Szenen- und Einstellungsfolge der Premierenfassung detailliert Auskunft geben.