

# Die doppelte Maria. Weibliche Führerschaft in Fritz Langs *Metropolis*

---

EVA HORN

## 1. STAAT ALS MASCHINE

Dass der Staat eine „Maschine“ sei, ist ein altes Bild, das historisch den jeweiligen Stand politischer Organisation mit dem der wichtigsten Leittechnologie in Analogie gebracht hat. Sei es als wohleingerichtetes Uhrwerk, als selbstregulierendes Drucksystem (i.e. Dampfmaschine) oder als Netzwerk von Energie- und Informationsübertragung (Telegrafie und Elektrizität), eine sich wandelnde technische Bildlichkeit hat das Ideal einer gesellschaftlichen und politischen Organisation und Regulation informiert und geformt. Dieses Bild erfährt in der Weimarer Republik neue, widersprüchliche und teilweise auch schrille Variationen. Denn verhandelt werden in ihm nicht nur das funktionale Zusammenspiel der vielfältigen gesellschaftlichen Kräfte und die Einbindung oder Unterwerfung des Einzelnen in diese Gesamtheit, sondern auch die Frage danach, wie Arbeit und Technik selbst zum essenziellen Element dieser Maschinenhaftigkeit des Gemeinwesens werden. Und verhandelt wird schließlich auch, wie eine „Gesellschaftsmaschine“ (Deleuze/Guattari 1974, 43), die nicht mehr als symbolische und organische Einheit gedacht werden kann, zu integrieren, zu regulieren und zu steuern ist, welche – um mit dem Thema dieses Bandes zu sprechen – Formen von Ordnung welchen Formen von Unordnung entgegengesetzt werden müssen. Die imaginären Modellierungen dieser „Gesellschaftsmaschine“, die die Zwischenkriegszeit entwirft, kreisen obsessiv um die Frage nach einer möglichen und neuen sozialen Ordnung – am deutlichsten wohl in Ernst Jüngers *Der Arbeiter* (Jünger 1981/1932). Vor allem aber entwerfen sie vielfältige Bilder und Visionen sozialer Unordnung: Nachbilder der Revolution von 1918, Massenaufuhr, Klassenkampf, Streik und einen latenten, immer wieder aufflammenden Bürgerkrieg zwischen rechts und links.

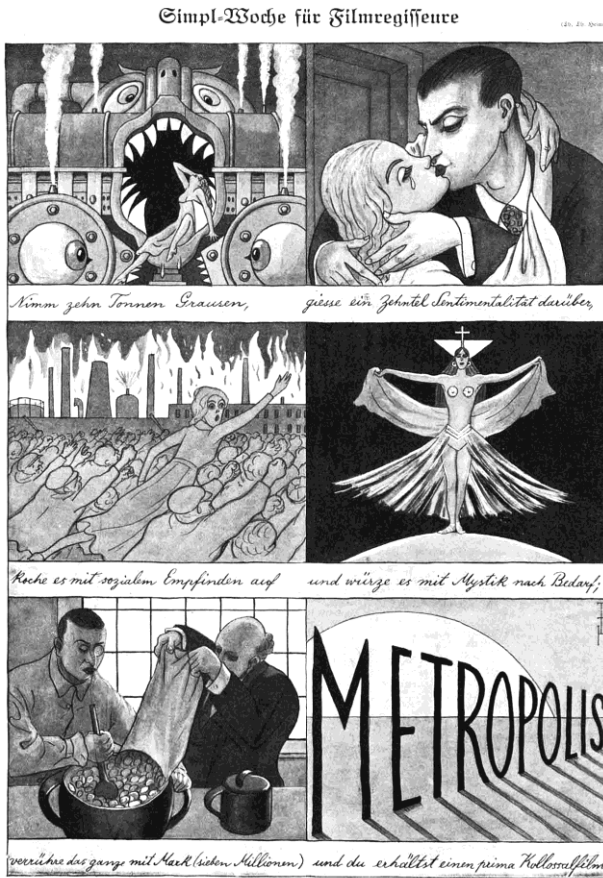
Kaum ein Werk der Zeit hat diese Spannung von sozialer Ordnung und Unordnung, von gelingender Steuerung, aber ebenso gelingender Entfesse-

lung in so imposante wie beklemmende Bilder gesetzt wie Fritz Langs umstrittener Film *Metropolis* aus dem Jahre 1927. Die Stadt Metropolis ist das moderne Bild vom Staat als Maschine, allerdings eines, das direkt von Karl Marx entworfen scheint: Der Film inszeniert eine allzu geordnete, vertikale Welt, streng unterteilt in ein Oben der Herrschaftsklasse und ein Unten der Arbeitssklaven, eine Welt, die gerade in ihrem hypertrophen Funktionalismus die eigene Zerstörung gebiert, die am Ende nur mit einem enttäuschenden Schluss stillzustellen ist. So gibt *Metropolis* der Frage nach dem „Staat in Unordnung“ die suggestivsten Bilder, zuletzt aber keine Antwort. Kein Wunder, dass der Film die Zeitgenossen einigermaßen ratlos hinterließ. Bis heute der teuerste deutsche Film ist *Metropolis* oft auch als das größte filmische Desaster der UFA bezeichnet worden, nicht nur finanziell, sondern vor allem ästhetisch und ideologisch (zur zeitgenössischen Rezeption vgl. Elsaesser 2001; Minden/Bachmann 2000). Nach der Premiere gab es jede Menge Spott über die seltsame Mischung aus überdeutlicher Symbolik, spätexpressionistischem Over-Acting der relativ unerfahrenen Hauptdarstellerinnen und Hauptdarsteller und neusachlicher Technikästhetisierung.

Eine Kritik aus dem *Simplicissimus* traf diese hybride und allein auf den visuellen Effekt zielende Ästhetik von *Metropolis* mit einiger Schärfe, indem sie den Film in nichts als seine monumentalen Bilder auflöste und diese mit einem hämischen „Kochrezept“ unterlegte: „Nimm zehn Tonnen Grausen, giesse ein Zehntel Sentimentalität darüber, koche es mit sozialem Empfinden auf und würze es mit Mystik nach Bedarf; verrühre das ganze mit Mark (sieben Millionen) und du erhältst einen prima Kollossalfilm.“

Der „prima Kollossalfilm“, so insinuiert die Karikatur, hat nicht so sehr eine Handlung wie eine Mischung von Bildern und Symbolen. Garniert wurde diese von einer windelweichen politischen Botschaft, die in einem leitmotivartigen Sinnspruch besteht, der trivialer nicht sein könnte: „Mittler zwischen Hirn und Händen muß das Herz sein.“ Im Film wird dieser Sinnspruch zunächst als Motto vorangestellt, dann von einer prophetenhaften Jungfrau namens Maria in einer Art Messe vorgetragen und am Schluss noch einmal in einem Handschlag zwischen Arbeitern und Industrieboss besiegelt. Aber er könnte, wie Siegfried Kracauer giftig anmerkte, auch „ohne weiteres von Goebbels stammen. Auch Goebbels appellierte im Namen totalitärer Propaganda – an das Herz.“ (Kracauer 1984/1947, 172) Was die tatsächliche Aufgabe des „Mittlers“ sein könnte und was sein Ziel – all das bleibt offen

Abbildung 1: Karikatur zu „Metropolis“



Quelle: Simplicissimus 1927, Jg. 31, H. 44, 587

Die Geschichte, die der Film erzählt, geht glücklicherweise in dieser vagen Botschaft nicht auf. Denn es ist nicht der Plot, sondern die Visualität des Films, die die eigentliche Story erzählt. „Die Narration wird bei Lang weniger durch die Logik der Handlung als durch die *Mise en scène* (Anordnung und filmische Darstellung) von Teilobjekten erzeugt.“ (Elsaesser 2001, 55) In der im Jahr 2010 rekonstruierten Fassung ist die Handlung zwar durch einige Sub-Plots, die zuvor herausgeschnitten worden waren, noch etwas komplizierter, aber nicht plausibler geworden. Der Plot von *Metropolis* ist eine wüste Mischung aus Märchen, Liebesgeschichte, allegorischer Parabel, einem oft kommentierten Vater-Sohn-Konflikt und schließlich einem politischen Drama, in dem sich jede beteiligte Seite wenig sinnvoll benimmt: Die

Stadt Metropolis ist aufgeteilt in zwei unvereinbare Welten, in die Oberstadt, eine Welt des Luxus, in der eine reiche und müßige Führungsschicht ihren Vergnügungen nachgeht, und eine Unterstadt, in der eine Masse von Arbeitern in Armut und schwerster körperlicher Arbeit lebt. Herrscher über Metropolis ist der Industrielle Joh Fredersen. Sein Sohn Freder Fredersen ist fasziniert von einer Frau aus der Arbeiterschicht, die mit einer Gruppe kleiner Kinder plötzlich in den Vergnügungsgärten der feinen Leute auftaucht. Diese Frau, Maria, zeigt den Kindern der Arbeiter die müßigen Reichen und sagt: „Seht! Das sind eure Brüder.“ Freder geht daraufhin in die Unterstadt, wo die Arbeiter an riesigen Maschinen schufteten. In geometrische Blöcke gepresst, schreiten sie im Gleichschritt und mit gesenkten Köpfen zur Arbeit; zu Tode erschöpft, aber in der gleichen formierten Masse verlassen sie die Maschinenhallen am Ende ihrer Schicht. Nach einer Explosion in den Maschinenräumen sieht Freder in einer allegorischen Vision, wie die Arbeiter von der Technik, die sie unter unmenschlichen Anstrengungen bedienen, wie von einem Moloch verschlungen werden. Er findet heraus, dass Maria in den Katakomben der Stadt Messen abhält, in denen sie den Arbeitern die Ankunft eines „Mittlers“ ankündigt, der ihr Schicksal verbessern soll. Kern ihrer Botschaft ist der Sinnspruch vom „Herz[en] als Mittler zwischen Hirn und Händen“. Freders Vater beobachtet diese Messe ebenfalls heimlich. Bedroht von der Botschaft der Maria lässt er von dem Wissenschaftler Rotwang einen weiblichen Roboter bauen, der exakt Marias Züge trägt und der ihre Wirkung auf die Arbeiter unterminieren soll. Diese von Rotwang gebaute künstliche Maria sät nun Unfrieden in beiden Gesellschaftsschichten: Die bourgeoise Luxusgesellschaft stachelt sie durch wollüstige Tänze zu sexueller Raserei, Schlägereien und Duellen an; die Arbeiter hetzt sie zur Revolte gegen die Maschinen auf. Als die aufgewiegelten Arbeiter daraufhin die „Herz-Maschine“ zerstören, ertrinkt die Unterstadt in Wasserfluten. Die echte Maria, die von Rotwang gefangen gehalten war, befreit sich und rettet die Kinder der Arbeiter, die in der Flut zu ertrinken drohen. Am Ende verbrennt das Volk die falsche Maria auf einem Scheiterhaufen. Freder tötet den rasenden Mad Scientist Rotwang, und die echte Maria bringt den Fürsprecher der Arbeiter und den Oberkapitalisten Joh Fredersen dazu, sich die Hand zu reichen. Noch einmal wird der Sinnspruch vom Herzen als Mittler zwischen Hirn und Hand angebracht, nun lesbar als die Aufforderung zur Versöhnung der Sozialpartner.

Natürlich konnte das niemanden überzeugen. Dennoch zeigt die Verve, mit dem sich die Kritiker jeder politischen Couleure auf den Film stürzten, dass der Film einen Nerv der Weimarer Republik traf. Er traf diesen Nerv aber gerade nicht durch einen klaren Plot, scharf gezeichnete Charakter oder eine verständliche Botschaft, sondern eher durch die Art und Weise, wie er gewisse Schlagworte und Grundkonstellationen der Weimarer Republik in eindringliche Bilder übersetzte. Langs Film ist ein Bilder-Film, sehr viel mehr eine Vision als eine Geschichte, eine Allegorie, in der tiefsinnige und mythenschwere Bilder die eigentliche Bedeutungsebene bilden (vgl.

Gunning 2000, 52ff.). Und genau entlang dieser Konstellationen und ihrer hochsymbolischen Visualisierung, so meine ich, muss man den Film lesen. Eine dieser Konstellationen ist die Frage nach dem Verhältnis von Arbeitern und Kapital, von herrschender und beherrschter Klasse; eine andere die von Arbeitskräften und Technik, von Menschen also und Maschinen. Langs Bilder riesiger Maschinenhallen, anstrengender und gefährlicher Arbeit, von in enge Formation gepressten, unterdrückten und ausgebeuteten Arbeiterheeren und schließlich vom Maschinenmoloch, der die Werksklaven in Massen verschlingt, erscheinen eher als prägnante politische Aussage als die Reden und Handlungen der Protagonisten des Films. In diesen mythologisch aufgeladenen, der Ästhetik des Expressionismus nahen Bildern erscheint *Metropolis* wie eine grauenhafte Dystopie des technifizierten Kapitalismus, wie eine Welt der Ausbeutung und Vernichtung von Menschen durch Arbeit, eine Vision, die den Film der Technikfeindschaft des Expressionismus nähert. Aber in den gigantischen Aufnahmen der Stadtarchitektur, der Hochhäuser, Lufttaxis, fließenden Verkehrsströme und luxuriösen Sportanlagen präsentiert Lang hingegen auch den Glamour des hochtechnisierten Kapitalismus. Nicht zuletzt in der von Strahlen und Blitzen umflorten Szene von der Erzeugung der künstlichen Frau trägt der Film auch die Signatur einer neu-sachlichen *Ästhetisierung* von Technik, die die Kehrseite ihrer *Dämonisierung* zu sein scheint (Huysen 1981, 223). Lang exalziert den Widerspruch zwischen Ober- und Unterwelt, zwischen Luxus und Ausbeutung, zwischen technischer Dystopie und Utopie gerade visuell, um in ihm die Notwendigkeit einer „Vermittlung“ als Aufgabe umso deutlicher vor Augen zu führen.

Eine dritte zentrale Konstellation der Weimarer Republik – die vielleicht wichtigste – ist diejenige der *Form* – oder Formlosigkeit – des Sozialen. Denn trotz der Spannung zwischen Dämonisierung und Ästhetisierung der Technik, die den Film für das zeitgenössische Publikum schwer lesbar machte, ist beiden Visionen eines gemeinsam: In ihnen werden soziale Gegebenheiten ästhetisch formatiert, und zwar durchaus nicht als Repräsentation sozialer Wirklichkeit, sondern als allegorisches Bild, als „Ornament“ des Sozialen (Kracauer 1984/1947, 159). Das Soziale wird visuell „in Form gebracht“, eine Form, die für Kracauer angesichts der Überschwemmungsszene „menschlich ein schockierendes Versagen“, aber auch „einen unbedingten Willen zur Ornamentalisierung“ verrät. Theatralisch stampfen die unterdrückten Arbeiter im Gleichschritt und in Blöcke gepresst zur Arbeit; nicht minder theatralisch umringen die ertrinkenden Kinder mit schutzfliehend ausgestreckten Armen Maria und heben dabei optisch Marias zentrale und zentrierende Rolle hervor. So unnatürlich diese Formationen sein mögen, so symbolisch und vor allem affektiv einleuchtend sind sie. Langs „Ornament der Masse“ (vgl. Kracauer 1990/1927) verrät vor allem einen Willen, soziale Verhältnisse durch Gesten, Bewegungen, aber auch durch metaphorische Analogien und mythische Bildzitate in eine bedeutungsschwere Visualität zu überführen. Die mythischen Zitate – vom Moloch über den Turmbau zu Babel bis zu den apokalyptischen Motiven im letzten Teil – unterlegen der

Sozialparabel eine geradezu sakrale Bedeutung. Und die technischen und physikalischen Analogien – vom Dampf über elektrische Blitze bis zu den steigenden Wasserfluten – bebildern das Soziale als Feld von Druckverhältnissen und Energieflüssen. Worauf Lang zielt, ist eine Persuasion des Visuellen, eine symbolische und affektive Lesbarkeit des Sozialen.

*Metropolis* ist darum nicht auf einen „Diskurs“ zu bringen (sei es einen faschistischen, sei es einen neusachlichen). Vielmehr erscheint der Film als eine Art Wachtraum, in dem zentrale Motive der Weimarer Republik in prägnante Bilder gebracht werden – aber eben ohne dass eine klare Geschichte entsteht. „In *Metropolis*“, so Kracauer in *Von Caligari zu Hitler*, „schien das gelähmte Kollektivbewusstsein mit ungewöhnlicher Klarheit im Schlaf zu reden“ (Kracauer 1984/1947, 171). *Metropolis* ist eine „Verdichtung“ und „Verschiebung“ (Freud 1982/1900, 280–345) von Motiven des Sozialen, die die Weimarer Republik umtreiben.<sup>1</sup> Einigen dieser Traumotive, oder besser: dem traumartigen Auftauchen dieser sehr realen, sehr dringlichen Motive der Zwischenkriegszeit möchte ich hier nachgehen. Es sind vor allem Visionen einer „sozialen Fassungslosigkeit“ (Vogl 2006) und der damit aufgeworfenen Frage nach der Steuerung und Führung dieser Masse. Mit seinen zahllosen Massenszenen und zwei konkurrierenden Figuren sozialer Steuerung, aber auch Entfesselung – nämlich Joh Fredersen auf der einen und Maria auf der anderen Seite – ist *Metropolis* essenziell ein *Film über Masse und Massenführung*, ein Film allerdings, der, so mein Vorschlag, zur Abwechslung einmal nicht mit Freud, sondern mit Tarde, Le Bon und Weber gelesen werden soll.

## 2. FÜHRERERWARTUNG

Das späte 19. Jahrhundert entdeckt die „Masse“ als Gegenstand sowohl einer Angst als auch eines neuen Wissens: Mit der „Masse“ oder „Menge“ lenkt sich der Blick auf eine soziale Formation, die zugleich dispers und kompakt ist, eine ephemere Zusammenrottung der Vielen, die nicht zu einer Einheit wird und deren Dynamik doch eine unwiderstehliche Wucht und Gewalt entfalten kann. Die Massenpsychologie von Scipio Sighele, Gabriel Tarde, Gustave Le Bon bis hin zu Sigmund Freud, Theodor Geiger und Elias Canetti entdeckt die Masse als soziale Dynamik des Irrationalen, Gewalttätigen, Impulsiven und Triebhaften (vgl. Gamper 2007, 407ff.). Im Kern dieses breiten Diskurses steht die Frage nach dem, was die unkontrollierbare Bewegung dieses Kollektivphänomens antreibt – die Rede ist von Hypnose, Affekt, Ansteckung und anderen Formen unwillkürlicher Übertragung. Vor allem aber stellt sich die Frage, *was und wer sie steuert*. Sind es einzelne Individuen, die die Masse verführen und in eine bestimmte Rich-

---

1 Gemeint sind hier nicht die psychoanalytischen Figuren, die die Forschung immer wieder in *Metropolis* gesehen hat, wie z.B. Freders Kastrationskomplex, die Unheimlichkeit des Weiblichen etc. Vgl. exemplarisch dafür R.L. Rutsky 1993.

tung leiten? Wie binden sie die affektive Energie der Menge an ihre Person? Kristallisiert sich die Masse um eine Führerpersönlichkeit oder gehen die Führer vielmehr als ein momentanes Phänomen aus der Masse hervor und in ihr auch wieder unter? So unterschiedlich die Antworten etwa Tardes, Le Bons, Canettis oder Freuds ausfallen mögen (vgl. Stäheli 2011), so klar ist doch, dass die Frage nach der „Führung“ jener rätselhaften Bewegung der Masse nicht nur für die theoretische, sondern auch für die praktisch-politische Bewältigung sozialer Dynamik fundamental war. Eine der folgenreichsten Antworten auf diese Frage hat Max Weber mit seiner Theorie des Charismas gegeben, einer Theorie, die die massenpsychologischen Antworten aufgriff und neu wendete.

Weber entwirft mit der „charismatischen Herrschaft“ eine Form der sozialen Bindung, die sich ad hoc und spontan um einen selbsternannten Führer kristallisiert. Weber grenzt charismatische Herrschaft von den stabileren Herrschaftsformen (von traditionaler oder bürokratischer Herrschaft) ab und sieht in ihr die „spezifisch schöpferische revolutionäre Macht der Geschichte“ (Weber 1980/1921, 658). Der Charismatiker kommt aus dem Nichts, hat keine Abstammung oder fachliche Qualifikation, sondern wird einzig emporgetragen von einer sozialen Krise, in der er Lösung und Besserung in Aussicht stellt. Webers Theorie des Charismas, die in den Jahren 1913 bis 1920 ausgearbeitet wurde, betont besonders zwei Aspekte der Führerschaft, die für unseren Zusammenhang wichtig sind. Einerseits ist der charismatische Führer nicht so sehr eine mit besonderen Gaben ausgestattete Person, sondern er hängt gänzlich von der „Akklamation“ seiner Gefolgschaft ab: „Der Träger des Charisma ergreift die ihm angemessene Aufgabe und verlangt Gehorsam und Gefolgschaft kraft seiner Sendung. Ob er sie findet, entscheidet der Erfolg. Erkennen diejenigen, an die er sich gesandt fühlt, seine Sendung nicht an, so bricht sein Anspruch zusammen.“ (Weber 1980/1921, 655) Zum anderen macht Weber deutlich, dass diese Art der Führung, so „archaisch“ und autoritär sie sein mag, das Produkt eines *demokratischen* Zeitalters ist:

„Die plebiszitäre Demokratie [...] ist ihrem genuinen Sinn nach eine Art der charismatischen Herrschaft, die sich unter der *Form* einer vom Willen der Beherrschten abgeleiteten [...] Legitimität verbirgt. Der Führer (Demagoge) herrscht tatsächlich kraft der Anhänglichkeit und des Vertrauens seiner politischen Gefolgschaft zu seiner *Person* als solcher.“ (Weber 1980/1921, 156, Herv. i.O.)

Gerade die Demokratie, so scheint es, macht die Frage nach dem Führer als Instanz der Entscheidung, der Steuerung und Bündelung des Gemeinwillens besonders dringlich. Demokratie ist damit der eigentliche Ort charismatischer Führung.

Angesichts der unmittelbaren Erfahrung von sozialer Anomie am Ende des Krieges, von mit Gewalt niedergeschlagenen Massendemonstrationen, Streiks und öffentlichen Schlägereien, aber auch angesichts des Schocks,

den die ersten Demokratien auf deutschem und österreichischem Boden den autoritätsgewohnten Zeitgenossen beschert haben müssen, ist es nicht verwunderlich, dass der politische Diskurs der Zwischenkriegszeit obsessiv um die Figur des Führers kreist. „Führererwartung“ ist dabei durchaus kein exklusives Thema der Faschisten (vgl. Koenen 1991; Kraiker 1998; Fröschle 2010). Links wie rechts, von Kurt Tucholsky, Carl von Ossietzky, Stefan Großmann auf der linken und sozialdemokratischen Seite, bis hin zu Rudolf Borchardt, Ernst Jünger oder Erwin Guido Kolbenheyer auf der national-konservativen bis präfaschistischen Seite, spricht man von der Notwendigkeit und Möglichkeit eines Führers als Figur der sozialen Integration (vgl. Fröschle 2010). Die Entwürfe für diese Führergestalt sind allerdings vielfältig: Sie rangieren von einer „selbstgewählten Autorität“ und intellektuellen Elite bei den Sozialdemokraten (Heuss 1965/1919, 29) bis hin zu einem „harten Menschenbildner“, der die Deutschen „unterjochen“ müsse, bei der Rechten (Borchardt 1955/1931, 424). Gerade im demokratischen Ideal wird die Frage nach der Instanz der Entscheidung und der Repräsentation sozialer und nationaler Einheit ebenso prekär wie dringlich. Die Zeitgenossen der Weimarer Republik empfinden die Leere an politischen Autoritäten als höchst unerträglich. Die Linke wie die Rechte diskutieren eifrig über die Rolle von Intellektuellen und Dichtern als Vordenker und Leitfiguren in einer künftigen Revolution. In der Figur des Führers kristallisiert sich das Bedürfnis nach einer sozialen und politischen Integrationsfigur, die nicht nur Befehle erteilen und Entscheidungen treffen könnte, sondern die vor allem eine Form der unmittelbaren Einbindung des Einzelnen in das Ganze des Staates und der Gesellschaft leisten könnte.

Diese Integration aber kann keine rein rationale Form der Steuerung sein. Ernst Jünger etwa fragt,

„ob *Führertum* noch möglich ist, das heißt, ob ein Mensch noch möglich ist, der über den magischen Schlüssel zur innersten Herzkammer aller anderen verfügt und unter den hunderttausend Haltungen, Überzeugungen, Richtungen, Gesinnungen, Bekenntnissen die geheimste Strömung, den letzten Willen erfasst, der sie trägt“ (Jünger 1987/1928, 5, Herv. i.O.).

Führung muss auf das „Herz“ zielen, es geht nicht um Unterwerfung oder Disziplinierung und auch nicht um rationale Lenkung. In einer Diktion, die dem Stil Thea von Harbous ziemlich nahekommt, betont Jünger gerade die *affektive* Natur der Bindung an den Führer. Unterhalb der rational formulierbaren politischen Differenzen soll der Führer einen einzigen, gemeinsamen Strom freilegen, einen Strom der Gefühle, nicht der Einsicht oder Haltung. Gegenstand der Führung ist damit nicht eine bereits gegebene politische Form, also ein Volk, eine Gesellschaft, eine Klasse – sondern vielmehr eine Ungeformtheit des Sozialen, die gerade in der ungezügelten Energie der Gefühle, in Wut, Hoffnung, Angst und Begierde ihren Ort hat.



In der Ausrichtung und Steuerung dieser Gefühle liegt die eigentliche Aufgabe des Führens.

In diesem Denk- und Diskursraum einer allgemeinen „Führererwartung“, der die Zwischenkriegszeit in Deutschland kennzeichnet, entwirft Langs Film *Metropolis* eine Theorie und Figurenlehre der Führung. Dabei geht er von einer scharfen Kontrastierung zweier Typen von Führerfiguren aus. Lang präsentiert nämlich seine Führer ausdrücklich als *geschlechtlich markiert*: Einer männlich-rationalen Form der Kontrolle, die die Vaterfigur Joh Fredersen verkörpert, setzt er mit der Figur der Maria eine weibliche Form der Führung entgegen. Während der Führerdiskurs der Weimarer Republik den Führer kaum je anders als männlich denken kann, setzt Lang diesem eine alternative, weiblich markierte Form der Führung entgegen, eine Führung, die sich explizit an die Affekte wendet. Kompliziert wird dieser Sachverhalt durch die Tatsache, dass es Maria zweimal gibt: als echte Maria, die keusch und prophetenhaft den Arbeitern Trost zuspricht; aber auch als „Automaten-Maria“, die statt Trost und Einigung sexuelle Leidenschaft und wütenden Hass sät. Die Frage stellt sich, was dieses im literarischen und politischen Diskurs außergewöhnliche Gendering des Führertums bedeutet und warum dieses Gendering auch noch in zwei komplementäre Versionen zerfällt. Eines jedoch ist klar: Mit dem weiblichen Führer, der Führerin erscheint eine *andere* Form der Führung, eine *andere* Form der Kommunikation, eine *andere* Art der sozialen Dynamik. Es fragt sich, welcherart ihre Folgen und Effekte sind.

### 3. FÜHRUNG MÄNNLICH/WEIBLICH

Betrachten wir zunächst das männliche Modell, Joh Fredersen, den „Herrn über Metropolis“. Er ist eine geradezu klassisch-ödipale Lenker- und Vaterfigur, der Vater des männlichen Helden Freder Fredersen, der Erbauer und Herrscher der Stadt. In *Gravity's Rainbow* hat Thomas Pynchon das von Fredersen verkörperte Führungsideal als den Traum einer technokratischen NS-Elite auf den Punkt gebracht:

„*Metropolis*. Ein toller Film. Genau die Welt, von der [einige] träumten, ein korporativer Stadtstaat, in dem die Technik eine Quelle der Macht war, in dem Ingenieur und Verwalter eng zusammenarbeiteten, die Massen unsichtbar tief im Untergrund schufeten und die letzte Befehlsgewalt bei einem einzelnen Führer an der Spitze lag, der väterlich und wohlwollend und gerecht war, der wundervoll aussehende Gewänder trug ...“ (Pynchon 1994/1974, 902)

Vom Fenster seines Büros aus überschaut Fredersen die Stadt, in einer Position „von oben“, die zugleich kontrolliert und eingreift.

Abbildung 2: Fredersen in seinem Büro, mit Blick auf Metropolis

Szene aus *Metropolis*

Fredersen ist Entscheider, Befehlsgeber und allwissender Wächter über die Arbeitsvorgänge, die die Stadt am Leben erhalten; Zentrum seiner Macht ist eine mit modernster Medientechnologie ausgestattete Kommando- und Kontrollzentrale, die Fredersen mit etlichen anderen Lang'schen Filmschurken verbindet wie etwa dem Banker Haghi (*Spione*, 1928) und Dr. Mabuse (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922, *Das Testament des Dr. Mabuse*, 1932) (vgl. dazu Keilholz 2009). In diese Zentrale fluten Zahlen, die von Angestellten beflissen notiert werden, Spione und Spitzel erstatten Bericht, ein Bildtelefon überträgt unmittelbar den Stand der Dinge aus den Maschinenräumen. Im Gegenzug erteilt Fredersen Befehle, diktiert neue Zahlen, und weist seine Angestellten an. In seiner Zentrale sind Steuerung und Kontrolle eines, der Input an Information wird sofort in neue Eingriffe und Regulierungen umgesetzt.

Dabei ist bemerkenswert, wie die Arbeitsvorgänge, die Fredersen kontrolliert und steuert, im Film dargestellt werden: Es sind Vorgänge der energetischen Regulierung. Die Befehle aus der Zentrale korrespondieren mit permanenten Regulierungsanstrengungen in der Unterwelt der Maschinen. Die im Film mit großem Pathos dargestellte, körperlich erschöpfende Arbeit in der Unterstadt besteht – technisch, wie schon H.G. Wells (1927) anmerkte, gänzlich sinnlos – darin, Druckverhältnisse auszusteuern, Überdruck zu vermeiden oder abzulassen. In *Metropolis* ist Arbeit weder Produktion noch Verarbeitung, sondern ständige *Regulierung*.

Abbildung 3: Regulierung im Maschinenraum

Szene aus *Metropolis*

Diese Regulierung ist aber ein Akt unglaublicher Kraftanstrengung. Hinter dem sich verzweifelt von einem Ventilrad zum anderen werfenden Arbeiter steigt bedrohlich die Säule eines Druckanzeigers. Die Instabilität der Druckverhältnisse wird gleich zu Anfang des Films vorgeführt, als eine Maschine explodiert, weil der Arbeiter den Anstrengungen des Nachregulierens nicht mehr gewachsen ist und zusammenbricht. Freder sen überblickt diese Regulierungsvorgänge und ist zugleich deren oberste Instanz. Als Führer- und Herrscherfigur ist Freder sen damit eine hochrationale, technik- und medien-gestützte Institution, die nur auf Funktionalität bedacht ist. Er ist ein „Ingenieur und Verwalter“ (Pynchon), der schon deshalb nicht anders als männlich sein kann, weil er stereotype Qualitäten der Männlichkeit – Rationalität, Macht, Kontrolle – in Vollendung verkörpert.

Nicht weniger intensiv geschlechtlich markiert ist seine Gegenspielerin Maria. In ihrer Verdoppelung bedient sie gleich zwei klassische weibliche Stereotypen: die Heilige und die Hure, Führerin und Verführerin, die Mutter und die Geliebte (vgl. Huyssen 1981, 229). Von Anfang an wird Maria eingeführt als ein *anderes* Modell von Führerschaft, eine Alternative zu Freder sens eiserner Kontrolle. Schon der erste Auftritt der echten Maria präsentiert sie als mütterliches Zentrum und Leitfigur einer Kinderschar, über die sie schützend ihre Arme breitet. Später wird sie in einer Art Messe gezeigt, in der sie vor kerzenbeschiedenen Kreuzen den knienden Arbeitern erbauliche Parabeln predigt und ihnen Trost und Verbesserung durch einen künftigen „Mittler“ in Aussicht stellt. (Dass Freder dann als dieser „Mittler“ von ihr erkannt wird, spielt seltsamerweise für die Führerfunktion Marias keine Rol-

le; Maria bleibt die *führende* Gestalt im Film.)

Abbildung 4: Marias Messe



Szene aus *Metropolis*

Die echte Maria ist mütterlich und keusch zugleich, Heilige und Prophetin, insofern sie die Aussicht auf eine zukünftige Lösung und Erlösergestalt eröffnet. Ihre Führerfunktion liegt im Verweis auf etwas, das sie *nicht* selbst ist, sondern dessen Weg sie bereitet. In dieser Hinsicht aber ist es vor allem Maria, nicht Freder, die die Funktion einer Mittlerin und Vermittlerin erfüllt, indem sie die unterdrückten und verzweifelten Arbeiter zu einer Gemeinschaft der Leidenden und Hoffenden vereinigt. Sie tut dies mit Hilfe zweier Attribute: einerseits ihrer Rede, andererseits mit dem Bildzitat der christlichen Messe. Diese Vorstellung vom Führer als „Mittler“ hat Paul Zech in seinem expressionistischen Gedicht „Anrufung“ (1919) auf genau diese doppelte Formel – Redekunst und Heiligkeit – gebracht: „Und wenn des Volkes Willen dich zum Mittler wählt – : / Laß deine Zunge aus dem Munde flattern, / Daß sie mit Gottes Nähe dich vermählt.“ (Zech 1919, 109) Maria ist eine Mittlerin – und d.h.: Sie ist *Medium* sowohl einer Botschaft als auch eines Gefühls, das die Anwesenden zu einer Gemeinschaft zusammenschweißt. Der Film macht das deutlich, indem er in der Messesequenz immer wieder die gerührten Blicke der Zuhörer, ihre Bewegtheit durch Marias Worte und Erscheinung in Szene setzt. Damit wird Maria zu einem klassischen Fall dessen, was Weber mit seinem Begriff des „Charismas“ umreißt: eine quasisakrale „Gnadengabe“, die sich aber eigentlich erst in der affektiven Hingabe der Gefolgschaft konstituiert – und die mit ihr steht und

fällt.<sup>2</sup> Auch Maria entsteht als Führerin ganz im Blick und in der Gefühlsbewegung ihres Publikums, als eine, die nicht nur von der Kamera, sondern auch von den Personen im Film selbst permanent angeschaut wird.

Gleichwohl ist sie „Charismatikerin“ mit einer entscheidenden Verschiebung. Denn kulturhistorisch ist es höchst bemerkenswert, dass hier Charisma von einer Frau vorgeführt wird. Schillers Johanna von Orleans (Schiller 2005/1801), Sacher-Masochs eher unheimliche Sektenführerin Mardona (Sacher-Masoch 1990/1883) und Brechts Heilige Johanna der Schlachthöfe (Brecht 2003/1930) sind die Ausnahmen, die die Regel bestätigen, derzufolge Führer Männer sind. Während nun die männlichen Charismatiker, so Weber, die Einigung der Gemeinschaft durch eine Bindung der Einzelnen *an ihre Person* herstellen (als Bewunderung, persönliche Treue etc.), so spielen die Führerinnen diese Rolle gerade durch eine *Auslöschung ihrer Person*. Das Stichwort ist hier die Jungfräulichkeit, die in der Figur der Jeanne d'Arc unabdingbar und ausführlich behandelt wird, bei Lang und von Harbou wird sie immerhin noch mehr als deutlich mit dem Namen der Gottesmutter und der keuschen, mütterlichen Gestik der echten Maria zitiert. Maria führt, indem sie eine Gemeinschaft herstellt, indem sie sich zum Verbindungsmedium dieser Gemeinschaft macht. Die Frau als Führerin ist Vermittlung, sie generiert eine Affektivität, deren Ausrichtung sie nicht so sehr auf ihre Person fokussiert, sondern die sie gleichsam zwischen den Einzelnen zum Fließen bringt und wie ein Medium von einem zum anderen überspringen lässt. Die Frau ist Kanal, Bindung zwischen den Einzelnen, Medium der sozialen Vereinigung. Indem sie nicht viel mehr tut, als zwischen den Individuen eine Verbindung zu stiften, ist ihre Führerschaft nicht hierarchisch und vertikal wie die Joh Fredersens, sondern affektiv und horizontal. Gerade aber das macht sie so überzeugend gegenüber der rationalen, technifizierten Top-down-Steuerungslogik eines Joh Fredersen; gerade das macht sie – trotz der gänzlichen Harmlosigkeit ihrer Botschaft – zu Fredersens erklärter Feindin.

Nun hat diese Maria aber bekanntlich zwei Seiten oder zwei Erscheinungsformen. Im Filmplot wird vom wahnsinnigen Wissenschaftler Rotwang eine „Automaten-Maria“ geschaffen. Dies geschieht auf Fredersens Befehl hin, der damit das Werk der echten Maria, den Glauben der Arbeiter an ihre Prophetin, zerstören will. Dabei haben Rotwang und Fredersen eine gemeinsame Geschichte, die bezeichnenderweise ihrerseits durch die Figur einer Frau *vermittelt* ist: Rotwang war einst der Gatte der schönen Hel, die ihn für seinen besten Freund Fredersen verlassen hat und dann bei der Geburt Freders starb. Noch immer trauert Rotwang Hel nach und versucht mit seiner Arbeit am Automaten eigentlich nicht Maria, sondern *Hel* nachzuschaffen. Fredersen aber überredet ihn, dem Automaten die Züge Marias zu

---

2 Den Begriff des *χάρισμα* entlehnt Weber der politischen Theologie des Paulus, 1 Korinther 1. Zu den theologischen Resten in Webers Charisma-Begriff vgl. Horn 2011.

geben – um die Führungsrolle, die diese für die Arbeiter übernommen hat, zu sabotieren. Sinnvoll ist das nicht, denn die Automaten-Maria wird sehr viel mehr Schaden – auch für Fredersen – anrichten als die politisch harmlose Gefühlserregung in Marias Messe. Aber Marias affektive Form der Führung scheint dem rationalen Regulationsprinzip, das Fredersen vertritt, so gefährlich, dass es durch Übersteigerung und politisch hochexplosive Überbietung zunichtegemacht werden muss. So ist die Automaten-Maria im Film als Gegnerin und Gegenprinzip gegen das Versöhnungsprogramm der echten Maria gedacht. Nach ihrer Erschaffung in einem Gewitter von Strahlen und Blitzen wird sie gerade nicht als Versöhnerin auftreten, sondern Zwie-tracht und Revolution säen – und zwar in beiden Gesellschaftsklassen. Die Mitglieder der herrschenden Gesellschaft stürzt sie durch ihre frenetischen und übererotischen Tänze in Schlägereien und Eifersuchtsdramen. Im Club Yoshiwara stachelt sie die Männer zu rasender Begierde auf, Duelle und Selbstmorde folgen. Als Verkörperung einer durch und durch sexuellen Leidenschaft wird sie zum Spaltpilz einer Gesellschaft, die sich zunächst friedlich und frivol, aber gänzlich leidenschaftslos amüsiert hatte. Aber die Automaten-Maria verfehlt ihre Wirkung auch nicht auf die Menschen in der Unterstadt: Im Kostüm der echten Maria und dieser zum Verwechseln ähnlich, hetzt sie die Arbeiter zu einer Revolte gegen die Maschinen auf, bei der der rasende Mob schließlich die Herzmaschine zertrümmert und damit die Arbeiterstadt unter Wasser setzt. Die Bilder der rasenden Ober- und Unterschicht werden im Film dicht aneinander montiert und zeigen – in wechselnden Kostümierungen – die immer gleiche soziale Dynamik: Eine aufgepeitschte, rasende Menge folgt der sich ekstatisch windenden, wild gestikulierenden Automaten-Maria. Die Masse trägt die falsche Maria mit sich und rast planlos von Zerstörung zu Zerstörung.

Lange schon ist der Forschung die große Ähnlichkeit der Marias aufgefallen, die beide von Brigitte Helm gespielt werden, und zu Recht wurde auf die Dialektik zwischen ihnen hingewiesen (Huysen 1981, 235). Nicht nur die körperliche Identität der beiden Figuren, sondern vor allem die strukturelle Ähnlichkeit ihres Operierens zeigt, dass die beiden einander entgegengesetzten Marias im Grunde nichts sind als die zwei Spielarten eines einzigen Modells, nämlich einer Führerschaft, die nicht im Befehlen und Regulieren, sondern in reiner Affektdynamik besteht. Erzeugt die echte Maria Rührung, Hoffnung und das Gefühl von Einigkeit, gespiegelt in den Gesichtern ihres Publikums, so erzeugt die Automaten-Maria Begierde, sexuelle Erregung, Eifersucht, Wut und Zerstörungslust – wiederum gezeigt im Blick der lechzenden Zuschauer. Beide Marias wollen weniger eine Regulierung und Mäßigung von Gefühlen als deren Steigerung, wengleich mit unterschiedlichen Zielen. Zielt die eine auf soziale Einigkeit, Hoffnung und Glauben, so will die andere Dissens und Streit. Sie erreichen ihre unterschiedlichen Ziele aber mit exakt denselben Mitteln: Affekt. Denn beide sind, das wird in den Massenszenen besonders deutlich, vor allem Resonanzkörper eines Massenwillens, Instanzen der Erregung und Aufladung

und nicht, wie Fredersen, der Regulierung oder der Ausrichtung. „Der typische Führer“, so schreibt Theodor Geiger 1926, „beeinflusst die Massen gar nicht in einer Richtung, sondern er findet die Grundrichtung vor und ist selbst ein Besessener unter Besessenen“ (Geiger 1926, 149). Erregung, Gefühl – sei es die Trostbedürftigkeit und Hoffnung der echten Maria, sei es die ekstatisch-sexuelle Vibration der Automaten-Maria in ihrem Tanz – springt zwischen Führerin und Menge über wie ein Funke.

*Abbildung 5: Die künstliche Maria und die Gesichter ihres Gefolges*



Szene aus *Metropolis*

Damit ist die „doppelte Maria“ die exakte Verkörperung dessen, was die Massenpsychologie als Dynamik der Masse beschrieben hat: Massen sind gefühlsgesteuert, sie folgen Suggestionen, einfachen Ideen und starken Gefühlen. Gustave Le Bon beschreibt die modernen Massen als flatterhaft und beeinflussbar, irrational und in dieser Hinsicht durch und durch weiblich (Le Bon 1982/1895, 21). Die Frau als Führerin der an sich schon weiblichen Masse ist damit selbst *Teil der Masse*, nicht ihr steuerndes Gegenüber, nicht ihr väterlich-ödipaler Beherrscher, sondern ihr mütterlich-gefühlserregender Dynamo. Sie ist die Verkörperung genau jener Affektivität, Volatilität und Steuerungslosigkeit, die die klassische Massenpsychologie des 19. Jahrhunderts den großstädtischen Massen bescheinigt hat. So ist Maria die *Personifikation der Masse*, ihr Gesicht, ihr Mund und ihre Augen. Fritz Lang macht das in einer eindrucksvollen Collage deutlich, wenn er das Gesicht der falschen Maria in einer wabernden Wolke von begehrliehen Mündern und Augen erscheinen lässt. Was sie ist, ist Maria (und sind beide Marias) immer nur im und durch den Blick der Zuschauer (vgl. Huyssen 1981, 230). Sie ist Teil der Masse, die sich in ihrem Gesicht selbst betrachtet und sich an der eigenen Erregung erregt. In ihrem Gesicht spiegeln sich die anderen Gesich-

ter, in ihren weit aufgerissenen Augen verdichtet und verkörpert sich ein Blick, der die Basis ihrer Macht und ihrer Führerschaft ist: der Blick ihres Gefolges.

#### 4. BILDER SOZIALER ENERGIE: DAMPF UND BLITZ

Mit Maria wird aber auch ein anderes energetisches Modell solcher sozialer Dynamik eingeführt. Man erinnere sich: Die Maschinenwelt von *Metropolis* ist eine Welt hydraulischer Druckverhältnisse. Überall steigen die Pegel der Druckanzeiger, und Druck muss ständig neu ausgesteuert werden. Ein emblematisches Leitmotiv, das sich durch den ganzen Film zieht, ist ein riesiges Druckventil, groß wie ein Gebäude, das regelmäßig Dampf ablässt und mit diesem Druckausgleich den Film gleichsam skandiert.

Abbildung 6: Ventil



Szene aus *Metropolis*

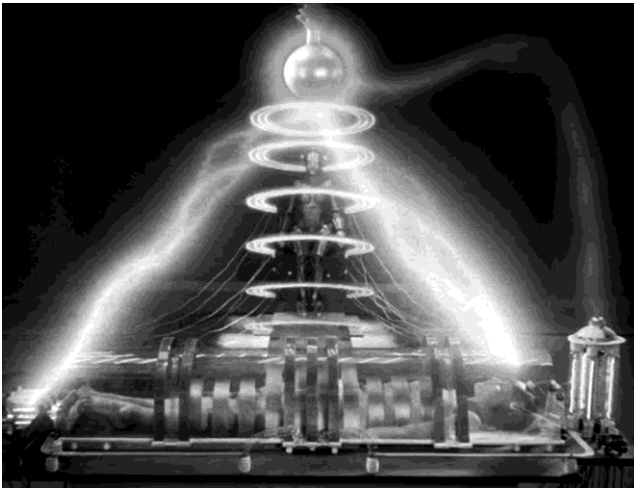
Das alte Bild vom Staat als selbstregulierende Maschine, dessen technisches Analogon der Fliehkraftregler der Dampfmaschine war, ist in *Metropolis* dem Bild vom Staat als Drucksystem am Rande der Explosion gewichen. Nicht zufällig verdanken sich die zwei Katastrophen, die sich im Verlauf des Films ereignen, – die Explosion in den Maschinenräumen und die von den Arbeitern ausgelöste Überschwemmung der Unterstadt – den aus der Kontrolle geratenen Druckverhältnissen. Ihr Element ist das Wasser – in Form von Dampf, Fontänen oder flutendem Wassereinbruch. Die Kontrollarbeit Fredersens, die permanente Nachregelung in den Maschinenräumen und die Pumparbeit der Herzmaschine dienen alle dem gleichen Ziel:



Druckverhältnisse stabil zu halten. Was sich in *Metropolis* in der hydraulischen Bildmetaphorik niederschlägt, ist eine Vorstellung von sozialen Verhältnissen als Druckverhältnissen. Die Ausbeutung der Arbeiter erzeugt einen sozialen Überdruck, der schließlich in der Revolte und Maschinenstürmerei zum Ausbruch kommt. Explosion, Überdruck und Flut sind so die physikalischen Bilder für eine revolutionäre Massendynamik, die sich gerade dem Drucksystem verdankt, das der oberste Regulator Fredersen entworfen hat.

Mit Maria – und insbesondere der künstlichen, revolutionären Maria – kommt aber eine vollkommen unterschiedliche Bildlichkeit des Sozialen ins Spiel, gebunden an eine ganz andersartige physikalische Metapher und eine andere Technologie: Das Element Marias ist Feuer, Licht, Blitze – kurzum Elektrizität. Schon die echte Maria tritt vor einem Meer von Kerzen auf. Und spätestens in den wohl berühmtesten Szenen des Films, der Erschaffung der Automaten-Maria, wird klar, dass man mit Licht und Elektrizität noch sehr viel mehr machen kann. Von ihrer Entstehung an ist die künstliche Maria ein Kind der elektrischen Ströme und Funken. Bekanntlich ist die Elektrizität das klassische Ingrediens des künstlichen Lebens seit Dr. Frankensteins Monster und Villiers de l'Isle-Adams weiblichem Androiden Hadaly (Shelley 1996/1818; Villiers de l'Isle-Adam 1993/1886), die die Vorlagen zur Erschaffung der künstlichen Maria waren.

*Abbildung 7: Die Erschaffung Marias*



Szene aus *Metropolis*

In den Szenen von der Erschaffung der künstlichen Maria lässt Fritz Lang Elektrizität zum visuellen Spektakel werden. Die elektrischen Ströme übertragen das Aussehen und die Energie der echten Maria auf den Automaten; die wandernden Lichtringe hauchen der geschaffenen Kreatur Leben ein.

Schließlich werden es raffinierte Gegenlichteffekte sein, die die Tänze der künstlichen Maria im Nachtclub Yoshiwara einleiten und erotisch aufheizen. Bei ihrer Herstellung werden Licht und Strom als ein Medium präsentiert, das Energie überträgt – und in der allegorischen Manier Langs heißt das: soziale Energie. Durch die Energieübertragung von der echten zur falschen Maria wird in der „Automatin“ ein Herz zum Schlagen gebracht – und ihr damit eine Quelle von Affektivität gegeben. Genau diese unsichtbar überspringende Energie, die Elektrisierung durch den Affekt, wird die Automaten-Maria dann an die von ihr angeführten und verführten Massen weitergeben.

Die künstliche Maria als ein Produkt elektrischer Aufladung zu schildern, ist nicht bloß ein Einfall Langs. Elektrizität ist vielmehr eine leitende Metapher der Massenpsychologie, die die affektive Aufladung der Menge als „Elektrisierung“ beschreibt. So etwa Gabriel Tarde:

„Eine Masse ist ein seltsames Phänomen. Zunächst ist sie lediglich eine Ansammlung heterogener, einander unbekannter Elemente; doch sobald ein *Funke der Leidenschaft* entstanden ist, der von einem dieser Elemente ausgeht, wird dieses Durcheinander *elektrisiert*, auf diese Weise findet ein spontaner Organisationsprozess statt [...]. Aus der anfänglich zusammenhanglosen Masse entsteht ein Zusammenhalt [...], eine namenlose Bestie, die mit einer geradezu unbarmherzigen Entschiedenheit auf ihr Ziel zumarschiert.“ (Tarde 1890, 320, Übersetzung und Hervorhebung E.H.)

Der Funke kommt nicht – wie der Befehl – „von oben“, sondern er setzt sich horizontal von einem Körper zum anderen fort, als Affizierung oder – wie Le Bon schreibt – „geistige Ansteckung“, „contagion mentale“ (Le Bon 1982/1895, 15, Übersetzung verändert). Damit ist das Elektrizitätsmodell der sozialen Energie eine klare Alternative zum hydraulischen Modell der regulierbaren Druckverhältnisse. Die Elektrizität ist eine Energie, die, einmal freigesetzt, in ihren kreativen wie zerstörerischen Effekten nicht mehr stillgelegt werden kann. Im Modell der Elektrizität und der affektiven Aufladung oder Ansteckung wird noch einmal deutlich, was das weibliche Modell von Führerschaft ist: Die Führerin ist Medium einer Zündung, einer plötzlichen Entladung von Energie, die zunächst unsichtbar und latent in der Menge schlummert, dann von der Führerin aktiviert und zur Entladung gebracht wird. Erst durch die „Ansteckung“ einer Idee oder eines Affekts, erst durch den überspringenden Funken der sozialen Energie wird die Menge aus Individuen zu einer Masse zusammengeschlossen. Es ist kein Wunder, dass ein hydraulischer Regulator wie Fredersen die Dynamik dieser elektrischen Auf- und Entladung weder verstehen noch aussteuern kann.

Fritz Langs hochsymbolische Visualität aber, so scheint es, hat sein Vergnügen an beidem, an den Dampferuptionen der Hydraulik und an den funkensprühenden Rasereien der elektrisierten Masse. Beides hat seinen unmittelbaren Zeitbezug. Das Druckmodell der vertikalen sozialen Organisation erscheint als glänzende Metapher für eine soziale Unruhe kurz vor

dem Ausbruch, eine Erwartung des „großen Knalls“, die das Lebensgefühl der Zwischenkriegszeit prägte. Die Figur des allwissenden, gerechten, (zumeist) gütigen und in „wunderbar aussehende Gewänder“ gehüllten Steuermanns erscheint als die konventionelle Lösung, eine Lösung, die die „Führererwartung“ der Politiker, Intellektuellen und Schriftsteller jedweder Couleur immer wieder einfordert. Die doppelte Maria und das Modell des Sozialen als eine Gemeinschaft der Elektrisierten, der gefühlsmäßig Aufgewühlten ist demgegenüber nicht nur ein Hinweis darauf, dass es Kräfte gibt, die die väterliche Regulation nicht einfach wird aussteuern oder unterdrücken können: Gefühle, Träume, Hoffnungen, Begehren. Die doppelte Maria ist vielleicht noch mehr: ein unbescheidener Hinweis auf das eigene Medium, den Film. Denn nicht Dampf, sondern Licht und Blitze bringen die Bilder zum Laufen. Die Entstehung der Automaten-Maria aus Licht und Energie, das künstliche Leben, das erst starr wie eine Skulptur dasitzt, dem ein Gesicht durch die Überblendung von Bildern gegeben wird und dessen fleischliche Erscheinung durch bewegliche Ringe aus Licht gewoben wird – diese Automaten-Szene ist *auch* eine Allegorie auf das Medium Kino, ein Medium, das künstliches Leben herstellt, indem es starre Bilder in Bewegung bringt. Und diese Bilder bewegen, elektrisieren, erschüttern – wie Maria – das Publikum, das auf sie schaut. Wo die echte Maria in ihrer Rede noch Film *zeigt* – in der Parabel vom Turmbau zu Babel – wird die Automaten-Maria zur Allegorie des Films *selbst*: Das betrachtete, mit den Augen verschlungene Gesicht, der angesehene, begehrte *künstliche* Körper, die Illusion. Historisch gesehen ist es kein Zufall, dass das Kino gerade in der Zwischenkriegszeit zum Massenmedium wird (vgl. Kaes 2002). *Metropolis* – das wäre meine These – reflektiert nicht nur die sozialen Dynamiken der Masse und die Möglichkeiten ihrer Führung, sondern ganz spezifisch auch die mediale Erreg- und Erschütterbarkeit der Masse im Kino. D.h. vielleicht aber nicht nur, dass sich, wie Anton Kaes bemerkt hat, „erst im Massenmedium Film [...] die Massen ihrer selbst bewußt werden – als Zuschauer“ (ebd., 180). Die allegorische Ästhetik des Films und die visuellen Erregungs- und Überwältigungseffekte, die gerade das Lang'sche „Ornament der Masse“ erzeugen wollen, sind auch ein (vielleicht etwas selbstverliebter) Schwur auf die Kraft des Kinos, die Affekte eines Massenpublikums zu erregen und damit in einer anderen Weise zu führen (und zu verführen), als es das Modell des autoritären Regulators nahelegt. Die doppelte Maria – als *Gesicht*, aber auch als *Medium der Masse* – ist damit ein ebenso brillanter wie verstörender Gegenentwurf zum Ruf nach Führern, der die Weimarer Republik durchschallt – ein Ruf, der bekanntlich sehr bald erhört werden sollte. Dieser Gegenentwurf verweist auf Kräfte des Sozialen, die nicht mehr ausgesteuert, nicht mehr gezähmt und wohl auch nicht in einem „vermittelnden“ Kompromiss beigelegt werden können, den das Ende des Films nahelegt. Langs Pointe ist darum ganz gewiss nicht jener kompromisslerische Schluss, der im Handschlag zwischen einem der Arbeiter und Joh Fredersen einen ultimativen sozialen Druckausgleich in Aussicht stellt und

die Verlockungen weiblicher Führung ein für alle Mal zum Schweigen bringt. Was von *Metropolis* bleibt, sind genau jene gegenläufigen Formatierungen des Sozialen, die zwischen extrem repressiver Verfasstheit – in den Massenornamenten der Arbeitssklaven – und hochgradig affektgeladener Entfesselung – in den Szenen der Massenraserei – hin- und herschwanken. Die Gesellschaft, so Fritz Langs Befund, ist nicht mehr in Form zu bringen, sondern nur noch entweder als düsterer Block im Gleichschritt, als kindisches Herumalbern in kitschigen Gärten oder aber als wütende Meute ins Bild zu bringen. Und so sind weder die Vaterfigur Joh Fredersen noch die aufrührerische „Automatin“ noch die gütige echte Maria eine Lösung des Problems. Vielmehr sind sie allesamt Schreckbilder dessen, was als Diagnose der sozialen Fassungslosigkeit zwar gestellt, aber nicht behoben werden kann. Die Frage, die sich ein Zuschauer und eine Zuschauerin im Jahr 1927 stellen konnte, war: Zu welcher Art der Fassungslosigkeit gehöre ich? Bin ich Arbeiter im Gleichschritt? Bin ich privilegierter Sohn im Garten frivoler Vergnügungen? Oder Teil der rasenden Meute?

## FILM

*Metropolis*, Fritz Lang, D 1927 (in der Fassung von 2010).

## LITERATUR

- Borchardt, Rudolf 1955 (1931): Führung. In: ders.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Reden. Stuttgart, 397–429.
- Brecht, Bertolt 2003 (1930): Die Heilige Johanna der Schlachthöfe. Frankfurt am Main.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix 1974: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Frankfurt am Main.
- Elsaesser, Thomas 2001: *Metropolis*. Der Filmklassiker von Fritz Lang. Hamburg.
- Freud, Sigmund 1982 (1900): Die Traumdeutung. Frankfurt am Main.
- Fröschle, Ulrich 2010: „Dichter als Führer“ und „Ingenieure der menschlichen Seele“. Zur literarischen Verhandlung von Führung in der Zwischenkriegszeit. In: Ute Daniel/Inge Marszolek/Wolfram Pyta/Thomas Welskopp (Hg.): Politische Kultur und Medienwirklichkeiten in den 1920er Jahren. München, 205–231.
- Gamper, Michael 2007: Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930. München.
- Geiger, Theodor 1926: Die Masse und ihre Aktion. Ein Beitrag zur Soziologie der Revolutionen. Stuttgart.
- Gunning, Tom 2000: *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. London.

- Heuss, Theodor 1965 (1919): Deutschlands Zukunft. In: ders.: Die großen Reden. Der Staatsmann. Tübingen.
- Horn, Eva 2011: Narrating Charisma. Introduction. In: New German Critique Nr. 114, Special Issue: Narrating Charisma.
- Huyssen, Andreas 1981: The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis. In: New German Critique Nr. 24/25, 221–237.
- Jünger, Ernst 1981 (1932): Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt. Stuttgart.
- Jünger, Ernst 1987 (1928): Das abenteuerliche Herz. Stuttgart.
- Kaes, Anton 2002: Das Kino und die Massen. In: Inge Münz-Koenen/Wolfgang Schäffner (Hg.): Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000. Berlin, 170–183.
- Keilholz, Sascha 2009: Metropolis – ein Labyrinth zwischen Chaos und Ordnung. In: Maik Bozza/Michael Herrmann (Hg.): Schattenbilder – Lichtgestalten. Das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau. Bielefeld, 101–122.
- Koenen, Gerd 1991: Die großen Gesänge. Lenin, Stalin, Mao Tse-tung. Führerkulte und Heldenmythen des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main.
- Kracauer, Siegfried 1984 (1947): Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main.
- Kracauer, Siegfried 1990 (1927): Das Ornament der Masse. Werke, Bd. 5.2. Hg. von Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main.
- Kraiker, Gerhard 1998: Rufe nach Führern. Ideen politischer Führung bei Intellektuellen der Weimarer Republik und ihre Grundlagen im Kaiserreich. In: Jahrbuch der Literatur der Weimarer Republik 4, 225–273.
- Le Bon, Gustave 1982 (1895): Psychologie der Massen. Stuttgart.
- Minden, Michael/Bachmann, Holger (Hg.) 2000: Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear. Rochester.
- Pynchon, Thomas 1994 (1974): Die Enden der Parabel. Reinbek bei Hamburg.
- Rutsky, R.L. 1993: The Mediation of Technology and Gender. Metropolis, Nazism, Modernism. In: New German Critique Nr. 60, Special Issue: German Film History, 3–32.
- Sacher-Masoch, Leopold von 1990 (1883): Die Gottesmutter. In: Bernhard Doppler (Hg.): Erotische Literatur 1787–1958. Wien/Köln, 47–206.
- Schiller, Friedrich 2005 (1801): Die Jungfrau von Orleans. In: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 4. Berlin, 419–545.
- Shelley, Mary 1996 (1818): Frankenstein. The Modern Prometheus. London.
- Stäheli, Urs 2011: Seducing the Crowd. The Leader in Crowd Psychology. In: New German Critique Nr. 114, Special Issue: Narrating Charisma.
- Tarde, Gabriel 1890: La philosophie pénale. Lyon/Paris.
- Villiers de l'Isle-Adam, Auguste 1993 (1886): L'Ève future. Paris.

- Vogl, Joseph 2006: Über soziale Fassungslosigkeit. In: Michael Gamber/Peter Schnyder (Hg.): Kollektive Gespenster. Die Masse, der Zeitgeist und andere unfassbare Körper. Freiburg, 171–190.
- Weber, Max 1980 (1921): Wirtschaft und Gesellschaft. Tübingen.
- Wells, H.G. 1927: Mr. Wells reviews a Current Film. In: The New York Times Magazine, 17.04.1927, 4 u. 22.
- Zech, Paul 1919: Anrufung. In: Ludwig Rubiner (Hg.): Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution. Eine Sammlung. Potsdam, 109–111.