



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Formensprachen der Filmarchitektur im Weimarer Kino“

Verfasserin

Caroline Dorothea Guschelbauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Betreuerin / Betreuer: ao. Univ. -Prof. Dr. Brigitte Marschall

Danksagung

Ich möchte mich besonders bei meinen Eltern Elisabeth und Josef Guschelbauer, sowie meinen Paten Heidemarie und Helmut Grill für ihren Zuspruch und ihre fortwährende Unterstützung während meines Studiums bedanken.

Ich widme diese Arbeit meinen lieben Großeltern Dorothea und Heinrich Grill, die ihre Kindheit in den Zwanziger Jahren verbrachten.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Filmarchitektur. Anfänge und Bedeutung	5
2.1 Begriffserklärung Filmarchitektur	5
2.2 Bedeutung und Besonderheit der Weimarer Filmarchitektur.....	6
2.3. Filmausstattung und ihre Stilmitteln bis 1919	10
3. Formensprachen in Film-/Architektur.....	15
3.1. Expressionismus	17
3.1.1. Formensprachen und Stilmittel.....	21
3.1.1.1 Mystik.....	24
3.1.1.2 Natur	26
3.1.1.3 Orient	27
3.1.1.4 Gotik.....	29
3.1.1.5 Verzerrung.....	30
3.1.2.6 Andere (Monumentalität, Kubismus, Katalanischer Modernisme).....	31
3.2. Neue Sachlichkeit.....	33
3.2.1 Formensprachen und Stilmittel.....	35
3.2.1.1 Wohnbau.....	36
3.2.1.2 Wolkenkratzer	37
4. Walter Reimann - <i>Cabinet des Dr. Caligari</i>	40
4.1 Walter Reimann	40
4.1.1 Kurzbiographie und Werke.....	41
4.1.2 Einflüsse - Malerei	42
4.2 Das Cabinet des Dr. Caligari	43
4.2.1 Zum Film.....	43
4.2.2 Filmbauten	43
4.2.1.1 Inhalt	46
4.2.1.2 Produktion.....	47
4.2.2 Formensprache	49
4.2.2.1 Expressionismus.....	49
4.2.2.2 Psychologische Wirkung.....	50

4.2.2.3 Licht/Schatten	53
4.2.2.4 Ornament und Verzerrung.....	54
4.2.2.5. Tiefenwirkung	56
4.3. Zusammenfassung	58
5. Hans Poelzig - <i>Der Golem, wie er in die Welt kam</i>.....	59
5.1 Hans Poelzig	59
5.1.1 Kurzbiographie und Werke	59
5.1.2 Einflüsse	60
5.1.2.1 Deutsche Kunst- Romanik, Gotik, Barock	60
5.1.2.3 Mystik, Okkultismus.....	62
5.2. <i>Der Golem, wie er in die Welt kam</i>	64
5.2.1 Zum Film	64
5.2.1.1 Filmbauten	64
5.2.1.1 Inhalt	66
5.2.1.2 Produktion.....	67
5.2.2 Formensprache.....	70
5.2.2.1 Expressionismus.....	70
5.2.2.2 Höhle und Turm	72
5.2.2.3 Spitzbögen.....	75
5.2.2.4 Dreidimensionalität	77
5.3 Zusammenfassung	79
6. Erich Kettelhut- <i>Metropolis</i>.....	80
6.1 Erich Kettelhut.....	80
6.1.1 Kurzbiographie und Werke	80
6.1.2 Einflüsse	81
6.1.2.1 Technik	82
6.1.2.2 Fritz Lang	84
6.2 <i>Metropolis</i>	86
6.2.1 Zum Film	86
6.2.1.1 Filmbauten	86
6.2.1.2 Kurzinhalt	89
6.2.1.3 Entstehung und Produktion	90

6.2.2 Formensprachen	93
6.2.2.1 Neue Sachlichkeit - Hochhäuser	94
6.2.1.2 Menschen-Massen	97
6.2.1.3 Futurismus - Städtebau	100
6.2.2.4 Maschinen	101
6.2.2.4 Licht	103
6.3 Zusammenfassung	104
7. Resümee	105
8. Literaturverzeichnis	109
9. Appendix	114
9.1. Abbildungsverzeichnis	114
9.2 Abstract	115
9.3 Lebenslauf	116

1. Einleitung

„Die Metaphysik des Dekors ist ein Geheimnis des deutschen Films. Und in diesen Filmen bei denen die Komposition alles bedeutet, ist der Filmarchitekt der Alchimist einer Welt, die er dank der Magie seines Wissens quellend erstehend lässt.“¹

Filmarchitektur im expressionistischen Film ist mehr als bloßes Dekor. Wie Henri Langlois beschreibt, ist sie ein „Geheimnis des deutschen Films“², das in dieser Arbeit enthüllt werden soll. Die Filmarchitektur kann auf diese Weise als Werkzeug gesehen werden, um innere Vorgänge und unterschwellige Gefühle, die in der Filmhandlung eine wichtige Rolle spielen, besser zu vermitteln. Die Filmarchitektur ist demnach eine visuelle Sprache, die auch jenes kommuniziert, was unausgesprochen zwischen den Darstellern bleibt. Im Besonderen beherrschten dies die Filmausstatter der 1920er Jahre. Wenn man vom Höhepunkt des deutschen Films spricht, ist es zweifelsohne die Zeit nach dem ersten Weltkrieg - das Kino der Weimarer Republik. Was deutsche Filmgesellschaften zu dieser Zeit produzierten waren Glanzstücke des Stummfilms wie etwa: *Die Nibelungen*, *Nosferatu*, *Von morgens bis mitternachts*, *Das Wachsfigurenkabinett*, *Dr. Mabuse*, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, *Metropolis* oder auch *Das Cabinet des Dr. Caligari*, u.v.m.

Darüber, dass die Filmarchitektur den Erfolg der Filme bedingt, herrscht Einigkeit. Bislang geht Forschungsliteratur nicht weiter und stellt auch nicht die Frage - warum spricht man von „der“ Filmarchitektur des Weimarer Kinos? Ein Grund dafür könnte ein Mangel an Literatur sein. Filmarchitekten galten seinerzeit nur bedingt als ernst zu nehmende Künstler. Die Ausflüge von Architekten zum Film werden selten bis gar nicht erwähnt. Besonders bei der Recherche zu Hans Poelzig sei gesagt, dass trotz der Menge an Büchern über den Architekten seine Filmbauten allein von zwei WissenschaftlerInnen (Claudia Dillmann und Wolfgang Pehnt) näher erwähnt werden. Selbst in den

¹ Henri Langlois zitiert in: Kaul 1971, S. 4

² Henri Langlois zitiert in: Kaul 1971, S. 4

Werkbiographien Hans Poelzigs ist selten die Rede von seinen Bühnen- und Filmkulissen. Aber auch im Fall der ausgebildeten Theatermaler ist nur spärlich Literatur vorhanden. Nicht zuletzt deshalb, weil man ihre Werke für einfache Abbildungen der Realität von geringer Beständigkeit hielt. Trotz der beschränkten wissenschaftlichen Literatur zum Thema möchte ich meine Fragen genau auf diesen weißen Fleck des Forschungsstandes richten.

Mit welchen Formen und Stilmitteln arbeiteten die Filmarchitekten? Haben diese Filme eine ähnliche gestalterische Form, sodass man von der Filmarchitektur des expressionistischen Kinos sprechen kann?

Ich möchte in dieser Arbeit aufzeigen, dass es sich in den ausgewählten Filmen um unterschiedliche Formensprachen handelt, die vielseitig, ohne einen vorgegebenen Formenkanon verwendet wurden. Die gewünschte Wirkung des starken Ausdrucks erzielten die Dekors allemal, jedoch ist bisher ungeklärt mit welchen Stilmitteln sie dies erreichten und ob diese Stilmittel sich von Film zu Film voneinander unterschieden.

Formensprachen sind Stilelemente, die in Epochen auftauchen und als zusammengehörig eingestuft werden können. Von einheitlichen Stilelementen kann im Fall der Filmarchitektur der 1920er nicht die Rede sein, deshalb gilt es die verschiedenen Architekturen zu untersuchen und zu analysieren. Seit ihrer Entstehung war die Ausstattung eines Filmes von einer Zusammensetzung verschiedener Stile geprägt, wie bereits die Werke des Filmpioniers Georges Méliès zeigen.

In dieser Arbeit analysiere ich drei Filmbeispiele des Weimarer Kinos nach ihren Formelementen und möglichen Gemeinsamkeiten. Die Auswahl der Filme sollte das breite Spektrum des Weimarer Kinos zeigen und gleichzeitig die namhaftesten Filme beinhalten. Mit den drei ausgewählten Filmen kann der Bogen durch die gesamte Periode des „expressionistischen“ Films gespannt werden. Zum einen das *Cabinet des Dr. Caligari* (1919), ein Film der sich durch seine gemalten Dekors auszeichnet, die unter anderem vom Theatermaler Walter Reimann verwirklicht wurden. *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) wurde von Paul Wegener inszeniert und vom angesehenen Architekten Hans Poelzig gebaut. Erwähnenswert ist hierbei, dass Poelzig, der sich bis dahin durch den Bau am Großen Schauspielhaus in Berlin auszeichnete, in einer Zeit

spärlicher Auftragslage den Film als Möglichkeit des freien Phantasierens und Entwerfens ansah. Erich Kettelhut, ein ausgebildeter Theatermaler, kam nach dem ersten Weltkrieg zum Film und wurde neben Otto Hunte zum „Hausarchitekten“ von Fritz Lang, für den er unter anderem *Metropolis* (1926) realisierte - das dritte Filmbeispiel in dieser Arbeit.

Um das Schaffen der Filmarchitekten in den analysierten Filmen zu verstehen, ist es notwendig ihren Werdegang zu betrachten und damit auch ihre Einflüsse. Wer waren diese Filmarchitekten? Was war ihr bevorzugtes Handwerk? Von welchen Epochen ließen sie sich beeinflussen? Um sich mit diesen Fragen auseinander setzen zu können, ist es zunächst notwendig die Grundlagen aufzubereiten, um ein besseres Verständnis von Filmarchitektur und ihrer Formensprachen zu erhalten.

Im ersten Kapitel werden die theoretischen und historischen Zugänge zu diesem Thema erörtert. Zunächst möchte ich darlegen, was Filmarchitektur ist und welche Bezeichnungen und Synonyme dafür noch verwendet werden.

Folglich ist auch die Bedeutung und Besonderheit der Weimarer Filmarchitektur zu klären. Es stellt sich die Frage warum Filmarchitektur gerade in dieser Zeit als innovativ und avantgardistisch bezeichnet wurde. Obwohl der Beginn der Filmausstattung erst fünfzehn Jahre zurücklag, äußerten sich bereits einige Kritiker zu den Filmbauten. Infolgedessen konnte Filmarchitektur von einem völlig neuen Niveau aus betrachtet werden. Im ersten Kapitel ist deshalb auch ein Abriss der Entwicklung der Filmarchitektur bis 1919 zu finden. Zu dieser Zeit wurden Filmbauten bereits in Fachzeitschriften für Architektur erwähnt, man denke nur an *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* in dem ein durchgängig gemaltes Dekor wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* zur Sprache gebracht wurde. Damit ist gleichermaßen auch die Bildende Kunst als wichtiger Einflussfaktor der Filmarchitektur zu sehen.

Das zweite Kapitel handelt von den wichtigsten Einflüssen auf die Filmarchitektur, die Architektur. Um die Formensprache der Filmarchitektur näher zu beleuchten, wird vorrangig auf die Stilelemente des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit eingegangen, da diese die formale Gestaltung der Filmbauten maßgeblich beeinflussten. Ich beziehe mich hier vordergründig auf Wolfgang Pehnts Auflistung der Vorbilder des

expressionistischen Bauens, die er in seinem Werk *Architektur des Expressionismus* behandelt.

Im dritten, vierten und fünften Kapitel analysiere ich die ausgewählten Filme und das Schaffen der Filmarchitekten. Helmut Weihsmann verdeutlicht in seinem Werk *Gebaute Illusionen*, dass sowohl die Handlung des Films als auch die Persönlichkeit des Architekten die Filmarchitektur in ihrer Gestaltung beeinflussen. So schreibt er: „Die unterschiedlichen Eigenschaften der expressionistischen Filmgraphik hängen nicht nur vom Naturell der Zeichner ab, sondern auch vom Zweck der Darstellung.“³

Zunächst wird in jeder der einzelnen Analysen der Filmarchitekt bzw. Maler näher betrachtet. Welche Werke schufen Walter Reimann, Hans Poelzig und Erich Kettelhut vorher? Welche Einflüsse von Stilen bedingten ihr Schaffen? Diese Fragen sind nur durch Betrachten ihrer Werkbiographie und ihres persönlichen Werdegangs möglich. Während im jeweils zweiten Teil der Kapitel näher auf den Film selbst eingegangen wird, sind dort auch Inhalt und Produktion beschrieben. Die verschiedenen Filmbilder sind aufgelistet um einen Überblick der unterschiedlichen Bauten zu ermöglichen. Ferner werden spezifische Stilelemente herausgearbeitet und dargelegt. Dementsprechend kann die Vielfalt der Formen in den Filmbauten aufgeschlüsselt und umso besser deren Unterschiede aufgezeigt werden. Ich hoffe mit dieser Arbeit ein besseres Verständnis für die Filmarchitektur und ihre Stilmittel bzw. Formensprachen im Weimarer Kino zu schaffen.

³ Weihsmann 1988, S. 106

2. Filmarchitektur. Anfänge und Bedeutung

2.1 Begriffserklärung Filmarchitektur

Das Spektrum der Filmarchitektur ist äußerst vielseitig. So gibt es innerhalb der Terminologie verschiedene Berufsgruppen und Namen die jedoch inhaltlich eine ähnliche Bedeutung haben. Durch die Ähnlichkeit der Begriffe lässt sich schwer erkennen, ob es sich tatsächlich um unterschiedliche Kompetenzen im Beruf des Filmarchitekten handelt oder ob der unterschiedliche Sprachgebrauch dafür verantwortlich ist.⁴

Zur Ausgestaltung eines Films gehören verschiedene Gebiete wie etwa Filmbauten, Kostüme und Requisiten. Der Aufgabenbereich der Ausstattung liegt in der Verantwortlichkeit des „Art Directors“ bzw. des „Production Designers“, die sich jeweils durch ihre organisatorische und künstlerische Kompetenz unterscheiden. Dies hier sind die amerikanischen Ausdrücke, die sich teilweise auch im deutschen Sprachraum manifestiert haben. Der ursprüngliche deutsche Ausdruck „Theatermaler“ wurde später zum „Filmmaler“ oder „Filmbildner“, bis lange Zeit der Begriff „Filmarchitekt“ verwendet wurde. Mittlerweile spricht man vom Filmarchitekten gerne als „Szenenbildner“. Auf einen in Europa einheitlichen Namen hatte man sich bislang noch nicht geeinigt. So bleibt der Filmarchitekt in Frankreich weiterhin der „décorateur“. In England spricht man nach wie vor vom „film designer“. In den nachfolgenden Seiten ist der Begriff des „Filmarchitekten“ vorrangig und nicht der des Dekorateurs, der für die Ausschmückung von Interieurs verantwortlich ist. Ich beziehe mich hier auf Helmut Weihsmann, der in seinem Buch *Gebaute Illusionen* der Begriffsdefinition des „Filmarchitekten“ und der „Filmarchitektur“ mehrere Seiten gewidmet hat.⁵

Die Begrifflichkeiten für Ausstattung und Dekoration sind schwieriger zu differenzieren. Gebaute Kulissen sind temporäre Bauten, die alleine als Filmattrappe dienen und keinen

⁴ Vgl. Weihsmann 1988, S. 17

⁵ Vgl. Weihsmann 1988, S. 17

realen, natürlichen Nutzen haben. Diese Filmdekors, die weder eine Nachnutzung haben sind außerdem keine Dekorationen im eigentlichen Sinn. So sollten sie eher mit Verzierungen von Gegenständen und Ausschmückungen von Räumen verglichen werden. Sie erwecken daher womöglich den Anschein, als mangle es ihnen an einer gewissen Sinnhaftigkeit. Deshalb ist hier die Bezeichnung „Ausstattung“ erstrebenswerter, da an ihr weniger Assoziationen haften. Einige Filmwissenschaftler verwenden gerne den französischen Ausdruck „mise en scène“ wobei hier nicht geklärt ist, ob es sich nun um Inszenierung oder Inszenierungsmittel handelt. Die etwas verschwommene Abgrenzung der Filmarchitektur beginnt bei den Requisiten. Dabei sind alle Gegenstände, außer den Schauspielern, gemeint, die sowohl gebaut als auch real sein können und deshalb nur einen Bruchteil der räumlichen Ausgestaltung im architektonischen Sinne ausmachen.⁶

In dieser Diplomarbeit werden vor allem die Termini „Dekor“, „Ausstattung“ und „Filmbauten“ für den Begriff der „Filmarchitektur“ verwendet.

2.2 Bedeutung und Besonderheit der Weimarer Filmarchitektur

Filmarchitektur dient der Erschaffung einer Illusion. Ohne dieses Dekor wäre der Film nackt und unverständlich, denn diese Bauten sind von der Haltung des Films durchtränkt und somit ein verstecktes Medium.

Filmbilder geben unsere eigene Stimmungslage vor, sie können uns verzaubern, erfreuen, aber auch verängstigen. Dieser elementare Einfluss, den sie über unsere Gemütslage gewinnen können, hängt von ihrer eigenen Ausdrucksfähigkeit ab. Dies bestätigt auch das *Sachlexikon des Films*. Filmarchitektur „dient in den meisten Fällen nicht nur als dekoratives Element oder zur visuellen Bestimmung des Milieus und der sozialen Stellung der Charaktere, sondern kann beim Zuschauer Stimmungen und

⁶ Vgl. Weihsmann 1988, S. 17f

Gefühle erzeugen, die die Aussage des Films verstärken sowie die Psychologie von Figuren widerspiegeln, besitzt also emotionalen wie symbolischen Gehalt.“⁷

Besonders im expressionistischen Kino der Weimarer Republik ist diese Fähigkeit zur Gefühlsübermittlung enorm, denn „eine Spezialität der deutschen Stummfilmzeit bestand darin, psychologische, halluzinatorische oder traumatische Wirkungen zu erzielen, indem man Gebäude, Gegenstände und sogar Bäume und Landschaften ihrer seelischen Bedeutung im Film entsprechend in charakteristischer Verzerrung und entstellter Perspektive im Studio nachgebaut hat.“⁸ Der Beeinflussung durch das Kinobild liegt ein automatisches Sich-Einlassen mit dem Gesehenen zugrunde.

„Der Zuschauer kommt als normaler Tagesmensch in das Kino. Im Augenblick, wo die Vorführungsfläche Bild wird, empfängt er die Einstellung, die als Grundgefühl alle Eindrücke des Abends begleitet und bedingt. Die expressionistische Architektur rückt ihn automatisch vom Leben des Tages weg, hebt ihn in die Sphäre, die Lebensbedingung des vorgeführten Films ist und stellt die Voraussetzungen her, die die psychologische Verständlichkeit ermöglichen. Allerdings gilt immer die Voraussetzung, daß der Architekt sich der Wirkung seiner Formen bewußt bleibt, daß er die Harmonie von Architektur und Stimmung richtig beurteilt, daß er Widersprüche zum Ausgleich zu bringen weiß.“⁹

Die Wirkung der Formen geht auf unser ureigenes Erfahrungsvermögen von Raum zurück. Hierbei handelt es sich um gesehene, reale und geträumte Architektur die wir uns wieder neu ins Gedächtnis rufen. In der Psychologie eines C.G. Jung spricht man vom „Archetyp der Formen“ der bekanntlich in allen Kulturkreisen in ähnlicher Form vorkommt. Demnach ist es unser ureigenstes Vorstellungsvermögen das ähnliche Architekturen, wenn auch unbewusst, immer wieder erschafft. Durch die Entfernung des Filmdekors von den Gesetzen der Funktion können Symbole und Zeichen vermehrt in den Vordergrund treten. Die Aussagekraft kann somit stärker auf die emotionale Ebene übertragen werden und es entsteht eine „sprechende Architektur“.¹⁰

⁷ Koebner 2007, S. 26

⁸ Weihsmann 1988, S. 19

⁹ Kurtz 2007, S. 55f

¹⁰ Vgl. Weihsmann 1988, S. 20f

Diese besondere Ausdrucksfähigkeit, die die Filmbauten besitzen, fällt im Weimarer Kino mit dem Aufkommen des expressionistischen Films zusammen.

In der Weimarer Republik waren jegliche künstlerischen Ausdrucksformen von einer gewissen Gegensätzlichkeit geprägt. Besonders im Expressionismus kam diese Art des Lebensgefühls am deutlichsten zum Vorschein, da es sich dabei um eine ambivalente Einstellung zwischen Gefühl und Verstand handelt. Diese Trennung nennt Klaus Kreimeier auch „deutsche Dichotomie“. In dieser expressionistischen Zeit „waltet eine Art Mythologie, die sich auf den Doppelsinn des Daseins, auf den Gegensatz zwischen dem Inneren und dem Äußeren der Wirklichkeit konzentriert“.¹¹

Kritiker behaupten, dass dieser Zugang als Merkmal für „die deutsche Seele“ gesehen werden kann.¹² So lag das Mystische schon immer in der deutschen Kultur und war nicht erst die Erfindung eines E.T.A. Hoffmanns. Die deutsche Seele, die, so behauptet Eisner, schon jeher das Okkulte suchte und deren Gemüt das Düstere in sich aufnahm, verband sich auf dieser Weise mit den Möglichkeiten des Expressionismus. Das Aufkommen des Expressionismus in der Architektur nach dem ersten Weltkrieg war eine passende Erscheinung, die durch ihr Verlangen nach Seelenheil, durch die Hervorbringung innerer Zustände nur in jenen Jahren erfolgreich sein konnte. Der Filmarchitekt als Illusionist und Weltenbauer, der damals künstlerische Freiheit beanspruchte, feierte auf diesem Nährboden seine Glanzzeit.

„Die Architekten schließlich verleihen dem klassischen Stummfilm sein charakteristisches Bild. Es sind Filmarchitekten, die erst die Voraussetzungen schaffen, daß ein Regisseur seine Gedanken und Visionen realisieren, der Kameramann filmen und der Schauspieler agieren kann. Man wird sich der Bedeutung von ausdrucksstarker Architektur im Film als „Entfesselung seelischer Vorgänge“ bewußt.“¹³

Inwiefern man die Filme des Weimarer Kinos als expressionistisch bezeichnen kann ist nach wie vor umstritten. Typische Stilmerkmale dieser Kunstrichtung sind in deutschen

¹¹ Kreimeier 1994, S. 8

¹² Siehe z. B. Eisner 1975

¹³ Rohrhofer 1998, S. 50

Filmen bis in die späten 1920er Jahre zu erkennen, die trotz ihrer Stilistik bereits in die Epoche der Neuen Sachlichkeit fallen.

Die Magie, die vom Weimarer Kino ausgeht, beschäftigte schon frühzeitig Kunsthistoriker und Filmwissenschaftler. So reichen die Zugänge von frühen wissenschaftlichen Werken, wie *Expressionismus und Film* von Rudolf Kurtz (1926), bis hin zu Lobeshymnen an den Weimarer Film, wie etwa Lotte Eisners *Dämonische Leinwand* (1952). Siegfried Kracauers gesellschaftspolitische Ansicht wird bereits im Titel *Von Caligari bis Hitler* (1947) deutlich und ist einzigartig in seiner Erörterung der damals bereits vorhandenen Anzeichen des Nationalsozialismus in Filmen antisemitischer Inhalte.

Trotz ihrer unangefochtenen Stellung als zentrale Sekundärliteratur zu den Filmen des Weimarer Kinos, behandeln sie die Thematik der Filmarchitektur unterschiedlich.

Die wichtigste Aussage bezugnehmend auf das Filmdekor kommt vom langjährigen Direktor der *cinémathèque française* (Paris), Henri Langlois. Nach seiner Auffassung nimmt die Filmarchitektur eine zentrale Rolle im Weimarer Kino ein. Das Filmdekor ist demzufolge die wahre Essenz der expressionistischen Filme.

„Die Metaphysik des Dekors ist ein Geheimnis des deutschen Films. Und in diesen Filmen bei denen die Komposition alles bedeutet, ist der Filmarchitekt der Alchimist einer Welt, die er dank der Magie seines Wissens quellend erstehend lässt.“¹⁴

Diese Aussage unterstreicht nicht nur die Besonderheit sowie die Bedeutung der Filmarchitektur, sondern vergleicht den Architekten mit einem Alchimisten, im Sinne eines Verwandlers von inneren Zuständen zu äußeren Bildern. Die Psyche eines Irren wie in *Caligari* kann durch die Filmbilder vom Zuschauer als abnormal und verrückt empfunden werden. Die Morde und das Grauen am Schauplatz der Geschichte können durch die Filmarchitektur gesehen werden. Die Filmdekors sprechen förmlich.

Gleichzeitig ist der Filmarchitekt aber auch ein Welten-Erbauer. Er vermag Realitäten aus dem Boden zu stampfen, die leben und funktionieren. Die *Golem*-Stadt des Hans

¹⁴ Henri Langlois zitiert in: Kaul 1971, S. 4

Poelzigs ist eine in sich geschlossene Realität, die ob ihrer Phantastik vom Zuseher als funktionierendes Dorf wahrgenommen wird. Die besondere Lebendigkeit der Bauten lassen einen Glauben, die Häuser wären lebende Körper, die atmen und wachsen. Die Menschen verschmelzen nahezu mit den anthropomorphen Formen der Stadt.

„Architektur, Dekor, Kamerabewegung und Licht beleben den toten Raum und schaffen eine zweite Wirklichkeit. Wenn alles Äußere eine dramaturgische Bedeutung erhält, das phantastische Ganze wie das realistische Detail, gewinnt der Raum eine mystisch-dynamische Kraft. In dieser künstlich geschaffenen Welt verschmilzt der Mensch mit dem Dekor. Komplexe Motive differenziertes Handeln, Psychologie und Charakter verschwinden in dieser Ästhetik; der Mensch „versteinert“.¹⁵

Der Mensch, der Akteur löst sich von seiner Rolle und wird zum Bild. Das Filmbild verbleibt als zentrales Thema. Ein weiteres Beispiel für die Loslösung des Subjekts im Bild ist Fritz Langs *Metropolis* (1926). Die Menschen werden hier zum Ornament, denn „die Figuren sind manchmal ein ornamentaler, willenloser Teil dieser Architektur“¹⁶ und verschmelzen zu geometrischen Formen, sodass die primäre Rolle des Filmbildes - und somit auch der Filmarchitektur - als logische Folge erscheint.

2.3. Filmausstattung und ihre Stilmittel bis 1919

Die Entstehung der Filmarchitektur fällt nahezu mit der Geburtsstunde des Films zusammen. Während die Gebrüder Lumière 1895 ihren Kinematographen in einem Pariser Café präsentierten, wurden in den kurzen Einstellungen vorerst noch reale Geschehnissen gezeigt. Die wirklichkeitsgetreuen Abbildungen von z.B. einfahrenden Zügen hatten dokumentarischen Charakter und waren eine Sensation. Der Zauberkünstler Georges Méliès (1861-1938), der die berühmte Lumière-Vorführung des Films zu sehen bekam, sollte der erste Filmemacher werden, der den Film zu einer Kunstform stilisierte. Als Entdecker des künstlerischen Films „war er derjenige, der den

¹⁵ Kreimeier 1994, S. 8

¹⁶ Müller, Marion Koebner 2007, S. 29

Film zur „Lichtspielkunst“ machte, indem er unter Einbeziehung aller anderen Künste (Malerei, Plastik, Architektur, Musik, Literatur) ins Reich der Phantasie und der Illusion vorstieß. Deshalb kann man mit Recht Méliès als eigentlichen Schöpfer der Filmkunst ansehen.“¹⁷

Méliès, der eigentlich dem Zaubertheater nahestand war ein Pionier hinsichtlich filmischer Tricktechnik. Seine Illusionen konnte er anhand von selbsterfundenen Tricks filmisch darstellen. Dazu gehörten Rückprojektionen sowie Über- und Abblendungen, aber auch Kamerastopps, Zeitlupe, Animationssequenzen und auch Zeitraffer. Die Filmbilder ähnelten der einer *laterna magica* und waren teilweise handkoloriert. Durch sein Spiel mit zeitlicher und räumlicher Manipulation konnte der frühe phantastische Film entstehen, bei dem die Sensation der Technikspielereien und Vortäuschungen im Vordergrund stand. Méliès Filme waren Gesamtkunstwerke, die er nicht nur selbst schrieb und produzierte sondern auch inszenierte, filmte und dekorierte. „Die Kunst des Dramas, die Graphik, die Malerei, die Plastik, die Architektur, die Mechanik, sowie manuelle Vorrichtungen aller Art - sie finden alle zu gleichen Teilen Verwendung in diesem außergewöhnlichen Beruf.“¹⁸ Aber nicht nur in seiner Tätigkeit als Filmmacher war er ein vielfältiges Genie, auch die Erfindung und Auswahl der Filmgenres kannte bei Méliès keine Grenzen. So drehte er nicht nur phantastische Stücke, sondern auch Komödien, Opern, Dramen, Kriminalfilme und Aktualitäten wie etwa Wochenschauen und wurde damit auch der Erfinder der meisten Filmgattungen. Diese Vielfalt wirkte sich auf die Ausstattung aus.¹⁹

Durch Méliès Loslösung einer naturalistischen Darstellung konnte allmählich ein neues Szenarium entstehen und sich später zum abstrakten Film entwickeln. Über gängige Theaterdekorationen von Schaubuden und Jahrmärkten hinaus, pflegte er mit einem erweiterten Repertoire zu arbeiten. Seine Dekors enthielten demnach nicht nur Grundbauten wie etwa Straßen, Plätze und Gärten sondern auch Eisberge, Mondlandschaften, Grotten, Himmel und Hölle. „Er gebrauchte teils abstrakte, teils surreale Formen, die sich nicht auf der Linie des vorherrschenden Naturalismus

¹⁷ Weihs mann 1988, S. 28

¹⁸ Georges Méliès zitiert in: Weihs mann 1988, S. 30

¹⁹ Vgl. Weihs mann 1988, S. 29ff

befanden. Méliès erkannte die illusionäre Monumentalität des Kinos und er konnte Einblicke in Welten geben, die die Menschen höchstens vom Panoptikum kannten: Aufgang von Sonne und Mond, Vulkanausbrüche, tropische Wälder, Märchenlandschaften, Mondoberflächen, Zauberwelten usw.“²⁰ Auf die Leinwände wurden zwar reale Gegenstände gemalt, die jedoch in ihrer Form und damit auch ihrer Wirkung modifiziert und verfremdet wurden. Manche Filmbilder erscheinen deshalb grotesk bis hin zu surreal. Als Beispiel hierfür kann sogar seine berühmteste Requisite, das Mondgesicht im Film *Le voyage dans la lune* (1902) dienen. (Vgl. Abb.1) Das Gesicht, das eigentlich ein menschlicher, geschminkter Kopf ist, schaut durch eine runde Platte auf der kraterähnliche Strukturen appliziert werden. Es ist augenscheinlich, dass es sich



Abb. 1 *Le voyage dans la lune* (1902),
Mondgesicht ; Wolf
(Internetdokument)

beim „Mensch im Mond“ um ein Lebewesen handelt, gleichzeitig erscheint das Gesicht verfremdet. Das Dekor zeigt sich hier als eine einfache, abstrakte Darstellung

und wird durch die Anwesenheit der Darsteller im Szenarium verstärkt. Ebenso findet sich dies in der Ausführung der Sterne und der Planeten. Die abstrakte Mondlandschaft drückt noch stärker die düster, verfremdete Atmosphäre aus; hier werden Sterne mit realen Menschengesichtern abgebildet die auf die verzerrte Landschaft hinabsehen.

Durch seinen Erfindergeist entwickelte Méliès bestimmte Techniken zur Herstellung eines Films. Sein Interesse galt neben Filmtricks und der Kamera auch der Herstellung von Bühnenbildern. Diese unterlagen Méliès genauer Konzeption. In einem 1907 geschriebenen Aufsatz *Die Filmaufnahme* schrieb er über die Produktion der Dekors:

„Die Dekors werden nach einem gewählten Modell angefertigt, in einem angrenzenden Atelier aus Holz und Leinwand hergestellt und mit Leimfarbe bemalt, so wie die Bühnendekoration; allerdings wird die Malerei nur in schwarz-weiß ausgeführt, mit allen Grautönen zwischen tiefem Schwarz und reinem Weiß. Damit ähneln sie Trauerdekorationen und befremden diejenigen, der sie zum erstenmal sieht. [...] Die Malerei wird äußerst sorgfältig ausgeführt, im Gegensatz zur Theatermalerei. Die Vollkommenheit, die Genauigkeit der

²⁰ Weihsmann 1988, S. 33

Perspektive, die geschickt ausgeführte optische Täuschung , die das Gemalte mit den wirklichen Gegenständen verbindet wie bei den Panoramen, all das ist nötig um den künstlichen Dingen, die der Apparat, mit absoluter Präzision abbildet, den Anschein von Echtheit zu verleihen.“²¹

Wenngleich Méliès Arbeit am Film, aus heutiger Sicht, als eine etwas kindliche, naive Spielerei erscheinen mag, so war er zu seiner Zeit ein Vordenker. Die gemalten und echten Requisiten waren oft schwer voneinander zu unterscheiden. Um das zu erreichen, arbeitete er viel mit Licht und Schatteneffekten. Das Atelier in Montreuil-sous-Bois, das durch seine wintergartenähnliche Bauweise sehr viel Sonnenlicht durchließ, ermöglichte dem Filmemacher gestalterische Freiheit. Durch Jalousien konnte das Sonnenlicht verdunkelt und reguliert werden. Trotz der vielen Nachteile von natürlichem Licht (z.B. bewölkter, dunkler Himmel) verwendete Méliès bis kurz vor dem Ende seiner filmischen Karriere kein künstliches Licht.²²

Während dem Drehbuch eine untergeordnete Rolle zufiel, zielte der Filmemacher ganz auf die visuelle Gestaltung ab. Sie bildete den Rahmen des Films; denn, „die Erzählstruktur des Phantastischen lag eigentlich in der zauberhaften Verwandlung der Dingwelt oder in der Verfremdung der Wirklichkeit.“²³ Die Stilistik seiner Filmausstattung ist ein Sammelsurium sämtlicher Gattungen. Richtig bemerkbar scheint jedenfalls der Einfluß der Belle Epoque zu sein.

„Méliès Filme sind in der Rückschau antiquierte und anachronistische Produkte und ziehen geradezu Brecht'sche Verfremdungseffekte magisch an. Ähnlich der Historienmalerei ihrer Zeit - vermengt mit „modischen“ Attributen von *plein-air* Malerei, Belle-Epoque Postkartenkitsch, Doré-Monumentalismus und symbolischen Formen - sind Méliès Filmdekorationen eklektisch und versatzstückhaft.“²⁴

²¹ Méliès , Georges: Die Filmaufnahme (1907) zitiert in: Kessler 1993, S. 21

²² Siehe Méliès Aussage in: Kessler 1993, S. 19

²³ Weihsmann 1988, S. 35

²⁴ Weihsmann 1988, S. 35

Die Belle Epoque war geprägt von der Stilistik der Spätromantik, des Impressionismus und des Jugendstils, denen sich Méliès annahm und die Einfluß auf die Ausstattung seiner Filme nahmen.

Aufgrund der Kapitalisierung des Films und seiner Entwicklung zur Massenware gelang es nach 1908 nur mehr den großen Firmen in Frankreich, wie etwa Pathé und Gaumont, gewinnbringend zu arbeiten. Geschäftsmänner verdrängten Künstler wie Méliès von ihrer leitenden Funktion in den Produktionsfirmen und mit ihnen veränderten sich auch die Bedingungen der Filmausstattung. Um konkurrenzfähig zu bleiben, verwandelte sich die Ausstattung zu einem enorm aufwändigen Bereich der Filmproduktion und begünstigte das Aufkommen der Monumentalfilme wie etwa *Quo vadis?* (1912).

„Furniture and objects played an increasingly important role. Just it was no longer enough to paint a sideboard on a backdrop, so it became difficult to tolerate a door painted on canvas that shook whenever it was touched. Once the principle of the plywood door had been accepted, it was only a short step to replacing the molding painted in trompe-l’oeil by wooden molding, and so on. Imperceptibly but steadily, painted scenery turned to constructed scenery.“²⁵

Trotz der Einfachheit waren Méliès Erfindungen der Grundstein für filmische Möglichkeiten, die sich nicht allein in ihrer Vielfalt äußerten, sondern auch einen interessanten Bogen zum Weimarer Kino spannen. Méliès entwickelte ein abstraktes Dekor, das u.a. auch im expressionistischen Kino, wie etwa in *Caligari*, wieder aufgegriffen wurde.

Was bei Méliès als abstrakte Tendenzen zu beobachten waren, bildete sich durch das Aufkommen der Futuristen weiter aus. Die Gegenstandslosigkeit von Requisiten und die ohne Bezug zur Handlung stehenden Elemente, sind bereits in Filmen wie *Le voyage a travers l’impossible* (1904) zu sehen.

Der wirkliche Filmfuturismus dringt jedoch erst nach 1911 an die Oberfläche und erfuhr mit F.T Martinettis Manifest *La cinematographia futurista* einen weiteren Höhepunkt. Bezüglich der futuristischen Ausstattung wurde diese zwar gefordert, jedoch vorerst nicht realisiert. Allein Filme von Antonio Giulio Bragaglia wie etwa *Thais* (1916) folgen

²⁵ Barsacq 1978, S. 14

dem abstrakten Charakter eines vermeintlich futuristischen Dekors. Denn „nach den überlieferten Fotodokumenten des konstruktivistisch-geometrischen Szenarios bot sich das Bild eines raffiniert ausgeklügelten Formenspiels mit optischen Effekten (Tiefenillusion, flirrende Bewegung, perspektivische Größentäuschung), manieristischen Einfällen und optischen Inversionen.“²⁶

Durch die Einschränkung des europäischen Filmschaffens im ersten Weltkrieg, gewannen amerikanische Produktionen immer mehr Bedeutung. Vorrangige Filmländer wie Frankreich und Italien konnten ihren Status nach dem Krieg nicht mehr zurückerobern. In den Jahren des ersten Weltkriegs kam es in Europa aufgrund der Umstände zu keinen bedeutenden Entwicklungen im Bereich der Filmausstattung. Umso mehr ist der darauffolgende Erfolg des deutschen Films von Bedeutung. Nicht nur der Fall der staatlichen Filmzensur im November 1918 sorgte für einen Aufschwung in der Filmindustrie. Die Kunstform des Expressionismus drang von der Literatur über die Malerei schlussendlich auch ins Kino. Filmarchitektur war nunmehr nicht bloßes Dekor sondern Ausdruck innerer Stimmungen.

3. Formensprachen in Film-/Architektur

Um die verwendeten Formensprachen dieser Zeit näher beleuchten zu können und einen Zusammenhang mit den Filmbauten des Weimarer Kinos zu erstellen richtet sich der Blick auf die kreativen Prozesse nach dem ersten Weltkrieg. Primär ist von einer Verknüpfung der bildenden Kunst und der realen Architektur auszugehen, welche sich mit der Filmarchitektur gegenseitig beeinflussen. Dieser Austausch ist durch die Kommunikationsfähigkeit des Kunstmediums zu erklären, denn „Architektur [Filmarchitektur Anm. d. Verf.] ist immer auch eine „sprechende“ Architektur, die die politischen und sozialen Verhältnisse ihrer Zeit reflektiert, und sie steht in

²⁶ Weihsmann 1988, S. 49

Wechselbeziehung zu realer Architektur.“²⁷ Filmarchitektur kann in diesem Sinne als ein weiteres Ausdrucksmittel der Gesellschaft und ihren zeitgleichen Geschehnissen betrachtet werden. Wahrscheinlich liegt es auch im Interesse der Architekten selbst, durch ihre Bauten die herrschenden Zustände der Gesellschaft wiederzuspiegeln. So gesehen war es nicht nur für die Architekten, in einer wirtschaftlichen schwierigen Zeit nach dem ersten Weltkrieg, von Bedeutung, ihre eigenen phantastischen Architekturentwürfe umzusetzen, wenn auch als Filmkulisse und nicht als reales Bauwerk.

„Wer wie die revolutionären Architekten mit dem Volk kommunizieren wollte, konnte am Kino nicht vorübergehen. [...] Es war verständlich, daß sich die von der Praxis ausgeschlossenen Architekten für ein Medium zu interessieren begannen, in dem Bauwerke wenigstens eine illusionäre Form von Realität annehmen konnten.“²⁸

Die Filmarchitektur der damaligen Zeit unterschied gebaute Architektur (wie etwa in *Golem*) und gemalte Architektur (z.B. *Caligari*). Es ist deshalb unerlässlich beide möglichen Einflussfaktoren, die der bildenden Kunst und die der Architektur, zu beleuchten. Durch die Ungebundenheit der Filmarchitektur an die Gesetze und Regeln der Statik bzw. Funktionalität konnten illusionistische Bauten entstehen. Die vielen Architekturphantasien dieser Zeit existierten vorwiegend am Blatt und wurden nicht realisiert. Ein Grund mehr warum das Kino den Architekten eine Möglichkeit bot mit größerer Gestaltungsfreiheit zu arbeiten.

Weitere Kunstströmungen, die, wie der Expressionismus, Illusion aber auch eine Ambivalenz zwischen Gefühl und Verstand innehaben, sind der Konstruktivismus, der Kubismus, Futurismus, Dadaismus und Surrealismus.²⁹ Damit sind zeitgleiche Ausdrucksformen der Kunst, die in abgeschwächter Form die Gefühl-Verstand Dichotomie in sich tragen, gemeint.

Einige dieser Kunstströmungen beeinflussten das Kino nachhaltig, allen voran der Futurismus. Futuristische Maler die eine Neuerung in Beweglichkeit, Form und Farbe

²⁷ Müller, Marion in: Koebner 2007, S. 26

²⁸ Pehnt 1998, S. 260

²⁹ Vgl. Kreimeier 1994, S. 8

anstrebten, beeinflussten das spätere Aufkommen der *Cinéma pur* Bewegung in den folgenden Zwanziger Jahren. Diese Filmavantgarde, die im deutschsprachigen Raum als *Abstrakter Film* bezeichnet wird, versuchte eine neue Filmsprache durch rein Visuelles zu finden. Deren Spiel mit Komposition, Form, Rhythmus und Bewegung kehrt zum Kino der Schaukunst zurück.³⁰ Futuristisches Dekor das sich vor allem durch seine collagenartige, photographische Wirkung zeigt enthält auch Formen des Konstruktivismus bzw. Kubismus und ist vor allem durch geometrische Formenspiele erkennbar. Ähnlich war dies auch im Expressionismus der Fall, der zwar durch weniger radikale, jedoch sehr vielfältige Stilistiken überwiegend im deutschen Film herangezogen wurde.

3.1. Expressionismus

Als Gegenpol des damals vorrangigen Impressionismus ist der noch vor dem ersten Weltkrieg entstandene Expressionismus zu verstehen. Dieser nahm den inneren Ausdruck als zentralen Ausgangspunkt. In anderen Worten „der Expressionismus war, wie sein Name besagt, Ausdruckskunst und radikalisierte einen Moment, das der Kunst als ganzer zu eigen ist. In seiner Anwendung auf die bildende Kunst, war der Begriff bezogen auf die Deformation der Gegenstandswelt.“³¹

Eine genaue zeitliche Einordnung für diese Kunstströmung festzulegen scheint schwierig. Besonders im Filmexpressionismus ist eine klare Periodisierung ungeeignet, da sich diese Stilistik später immer noch in einzelnen Details zeigte. Denn „vielmehr bezeichnet der expressionistische Film ein bestimmtes Stilvokabular und einen begrenzten Themenkreis, die in einigen, erstaunlich wenigen Produktionen der Zeit von ca. 1919 bis 1926, also bis zum deutlichen Vorwalten der Neuen Sachlichkeit, zu bemerken sind.“³² Selbst diese wenigen Produktionen lassen sich schwer in Strömungen einordnen.

³⁰ Vgl. Klein, Thomas in: Koebner 2007, S. 9

³¹ Pehnt 1998, S. 8

³² Gerdes, Julia in: Koebner 2007, S. 183

„Die Schwierigkeit bei der Einordnung und Definition des Filmexpressionismus mag ihre Ursache darin begründet sehen, daß Film und Expressionismus als Parallelerscheinung auftreten. Der stumme Film ist seiner Natur nach besonders geeignet Emotionen und Stimmungen auszudrücken. Um seine Absichten zu verdeutlichen ist er ständig gezwungen, auf Mittel zu sinnen, die geeignet sind, die Funktion der Sprache zu ersetzen.“³³

Zu den wirklich expressionistischen Filmen zählt der Theoretiker Rudolf Kurtz in seinem Standardwerk *Expressionismus und Film* nur sechs Filme: *Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Von morgens bis mitternachts*, *Genuine*, *Das Haus zum Mond*, *Das Wachsfikurenkabinett* und *Raskolnikow*. Die Filme, in denen Stilelemente des Expressionismus, ob die der Beleuchtung, des Drehbuchs oder aber auch des Dekors, vorkommen sind zahlreich. Demnach gehören auch Filme, wie etwa *Metropolis*, trotz ihrer augenscheinlichen Verwandtschaft mit der Neuen Sachlichkeit, teils zum Filmexpressionismus. Da es sich in der Weimarer Filmarchitektur niemals um eine klar eingegrenzte expressionistische Phase handelte, wird selbst noch in der Zeit der Neuen Sachlichkeit mit expressiven Stilmitteln gearbeitet.³⁴ Diese Motive sind nicht nur rein optische Nuancen sondern dienen auch als Hilfsmittel zur Steigerung der Ausdruckskraft. „Der Expressionismus ist für den modernen Film ein Hilfsmittel geworden, um Wirkungen, die jenseits des Photographierbaren [sic!] liegen, optisch zu beschwören.“³⁵

Expressionistische Stilelemente wurden im deutschen Film der Weimarer Republik gern und häufig verwendet. Diese ungewöhnlichen, verzerrten Formen wurden herangezogen wenn es galt Spezielles und Seltsames auszudrücken. Überall dort, wo Wirkungen erzielt werden sollten, die nur geistig fassbar waren, wurde der Expressionismus verwendet. So schreibt Rudolf Kurtz: „Der Expressionismus wird überall verwendet werden, wo es sich um Wirkungen handelt, die im Naturobjekt nicht greifbar gegeben, sondern nur geistig erlebbar sind“³⁶ Nicht nur das schräge, deformierte Dekor in *Caligari*, das den Ausdruck des Wahnsinns steigern sollte, auch für Märchen und Historienfilme wie *Die Nibelungen* oder *Metropolis* verwendete man diese Formensprache.³⁷ Die Loslösung einzelner

³³ Rohrhofer 1998, S. 36

³⁴ Vgl. Kreimeier 1994, S. 8

³⁵ Kurtz 2007, S. 84

³⁶ Kurtz 2007, S. 130

³⁷ Vgl. Rohrhofer 1998, S. 38

Elemente zwecks ihrer Einbringung in andere Kunstformen erschwert den Versuch einer genauen Periodisierung. Hingegen „so sehr der Expressionismus als geschlossene Kunstform abgelehnt werden will, so willig wird man einzelne Ausdrucksformen verwenden.“³⁸ Ungeachtet dessen, waren nicht alle Filme des Weimarer Kinos expressionistisch beeinflusst, infolgedessen wäre „expressionistisches Kino“ als Überbegriff für den deutschen Film der 1920er verkehrt. Trotzdem war diese Stilrichtung vorrangig und tonangebend. Allein die Tatsache, dass das Aufkommen dieser Kunstströmung mit den politischen und wirtschaftlichen Problemen nach dem ersten Weltkrieg zusammenfällt und somit auf günstigen Boden für diese Art der Neuerungen fällt, erklärt ihre Vormachtstellung in der Kunst dieser Zeit.

„Geschichtlich gesehen war die Zeit um 1919 der günstigste Boden für den Expressionismus, soweit er für größere Massen wirksam sein sollte. Es liegt in dem stark willentlichen der expressionistischen Haltung, in ihrem konstruktiven Charakter, daß er für Gedankenreise besonders ausdrucksfähig ist, die auf starkes Erfassen, Umbilden, Neuformen bedacht sind. Hinzu kommt seine dekorativ-revolutionäre Erscheinungsform, die sich allem Konventionellen entgegenstellt und damit zwangslos jeder revolutionären Absicht anpaßt.“³⁹

Hinzuzufügen ist, dass auch die Abschaffung der staatlichen Zensur im November 1918 zur Ausdehnung der filmischen Experimente führte. Gleichzeitig ist aber der Durchbruch des Expressionismus in Deutschland für viele Theoretiker auf die Seele der Deutschen selbst zurückzuführen. Diese stand demzufolge immer schon im Bann der Mystik und den volkstümlichen Sagen und Märchen, insbesondere seit den romantischen Werken eines E.T.A Hoffmanns. Für Lotte Eisner, die seit ihrem Werk *Die dämonische Leinwand* zu den wichtigsten Kennern dieses Filmstils zählt, ist die deutsche Bevölkerung besonders empfänglich für diese Kunstform, denn „eine Prädisposition zur expressionistischen Kunst scheint mehr als selbstverständlich für die Deutschen, die immer schon vom Mystischen und Magischen besessen gewesen sind.“⁴⁰

Um den Begriff Expressionismus mit seinen äußeren Stilformen näher beleuchten zu können ist eine Definition des Begriffs nützlich.

³⁸ Kurtz 2007, S. 130

³⁹ Kurtz 2007, S. 61

⁴⁰ Eisner 1979, S. 266

„Expressionismus [Anm. der Verfasserin] ist ein allen unter diesen Begriffen fallenden Äußerungen (auch literarischen und musikalischen) gemeinsamer Zug der Übersteigerung des Ausdrucks, ein Verlassen des klassischen Kanons, ein Moment der Verzerrung und Übertreibung bis zur Hysterie, ein Zertrümmern der überlieferten Formen, um aus den Bruchstücken zerschlagener Einheiten jene neuen Gefäße zu gewinnen, die veränderten Denk- und Empfindungsinhalten sowie einem neuen, kritisch-empathischen Weltverständnis als Behälter dienen zu können.“⁴¹

Die Kunstrichtungen der Weimarer Republik mit ihren geistig-kulturellen Haltungen können direkt auf den expressionistischen Film übertragen werden. Die Gotik und der Hang zur düsteren Romantik waren Ausdrucksformen die sich besonders in diesen Filmen ausdrückten. Diese spiegeln gleichzeitig ihre innere Haltung zur Flucht in die Phantastik, zur Abneigung von Realität wieder.⁴²

„Wann, wenn nicht in dieser Zeit nach 1919 sollte sie sich (Kunst der Weimarer Republik- Anm. der Verfasserin) politisieren, Zeit der Aufbrüche, der neuen gesellschaftlichen Modelle, Formen, Versuche, Entwürfe und Hoffnungen. Neuer Mensch, neue Gesellschaft, neue Kunst - Zeit der Utopien.“⁴³

Den Expressionismus als eine Bewegung in einer Zeit des allgemeinen Aufbruchs sieht auch Magdalena Moeller. Falsch wäre es demnach, diese Zeit als eine rein äußerliche Formensprache abzugrenzen. Vielmehr ging es den Künstlern darum, zu experimentieren, mit vielfältigen Formen und Mitteln zu arbeiten und nach Neuem und Unbekannten zu suchen. Die bildende Kunst nahm hierbei die Vorreiterrolle ein⁴⁴, denn diese schien durch ihre Zweckungebundenheit anderen Kunstformen voraus gewesen zu sein. So wurde eindeutig früher expressionistisch gemalt als gebaut. Man denke nur an die Anfänge zur Gründung der Künstlergruppe „Die Brücke“ von 1905. Aber auch ihr Untergang begann weit vor dem der expressionistischen Architektur. Moeller bestätigt, dass die Hochphase des Expressionismus (vor allem in der Malerei) mit 1918 beendet

⁴¹ Sotriffer 1971, S. 5

⁴² Vgl. Kreimeier 1994, S. 8

⁴³ Wagner 2004, S. 9

⁴⁴ wie bereits in anderen Epochen

war und von jüngeren und neueren Kunstformen verändert und weiterentwickelt wurde. Die Stilistik des Expressionismus mündete später in die Kunstform der Neuen Sachlichkeit, die ab Mitte der 1920er Jahre in Architektur, Film und Malerei auf reges Interesse stieß.⁴⁵

3.1.1. Formensprachen und Stilmittel

Die expressionistische Formensprache ist vielfältig und breit gefächert. Um die vorhandenen Stilmittel in den nachher analysierten Filmen zu beleuchten, ist es unumgänglich die Formensprache der damaligen Architektur ins Auge zu fassen. Durch die zwar oft unrealisierten, jedoch avantgardistischen Entwürfe mancher Architekten (z.B. Hans Poelzig - Salzburger Festspiele; Bruno Taut - Alpinistische Architektur) scheint ein Vergleich der kreativen Prozesse mit denen der Filmarchitektur und ihrem freizügigeren Aktionsradius willkommen.

Es gilt zu verstehen, dass Architektur niemals nur durch äußere Erscheinungen und Bedingungen erfasst werden kann. Vielmehr erwächst sie aus einer Vielzahl von Möglichkeiten die allein durch einen bestimmten Rahmen eingegrenzt sind. Architektur besteht in ihrem geistigen Entwurfsprozess nicht nur aus Material, Statik und Wirtschaftlichkeit. Außerdem ist die Baukunst in ihren Aufgaben eingeschränkt. Bauten, die einen Gebrauchszweck nach sich ziehen, können weder jener Abstraktion nachgehen wie es in der Malerei zu dieser Zeit üblich war, noch können sie in ihrem Ausdruck diese Scharfsinnigkeit hervorbringen wie in der expressionistischen Literatur. Architektur hält sich demnach viel mehr im Hintergrund. Eine Deformation, wie in den Wortspielen der Literatur war, alleine durch die damals bekannten Materialien, nur in einem gewissen Rahmen möglich. Dennoch, führte die expressionistische Architektur das Bauen an die Grenzen ihrer Tradition. So standen plötzlich die üblichen baumeisterlichen Lehren mit ihrer Ästhetik der Formen unter dem vorherrschenden Wunsch, der Architektur Ausdruck zu verleihen. Ein Blick auf die bevorzugten Gebäudearten der Jahre 1910-1923

⁴⁵ Vgl. Moeller 2005, S. 7f

zeigt, dass vor allem Sakralbauten, Theater- und Lichtspielhäuser sowie Hochhäuser und Volkshäuser entworfen wurden.⁴⁶

Zu expressionistischen Bauvorhaben zählen vor allem Gebäudearten, die eindeutig mehr Phantasie und Formwille zulassen, als Geschäfts- und Industriebauten, wie sie etwa vor dem ersten Weltkrieg entstanden sind. Man könnte von dem Wunsch einer geistigen Ausdehnung der traditionellen Baumeisterkunst sprechen. Während das vorige Jahrhundert im Zeichen eines nahezu pedantischen Historismus lag, in dem man stets die Stilelemente der bevorzugten Epoche kopierte, so ging es im Expressionismus vielmehr um das Spiel mit Formen. Architekturphantasien nahmen hier neue und andere Züge an und schienen - zumindest am Entwurfsblatt - grenzenlos. Wurden im Historismus noch die Gesetze einer dorischen bzw.

ionischen Säule eingehalten, verschwammen diese in Entwürfen wie sie etwa Hans Poelzig zum Großen Schauspielhaus zu zeichnen vermochte (vgl. Abb. 2).

Selbst die in ihrer abgeschwächten Form realisierten Säulen sind von einer ungewöhnlichen Spielart, die trotz ihrer Schwere und Massigkeit gleichzeitig eine Leichtigkeit nach oben vermittelt, die jedoch schwer einzuordnen ist.

Das Formenspiel in der Baukunst lässt eine Verschmelzung der Architektur mit der Bildenden Kunst zu. Heinrich de Fries behauptete bereits 1920, dass die

„Raumgestaltung als Kunst die Bildschöpfung als Kunst eines Tages überwinden wird.“⁴⁷

In Anbetracht ihrer Dreidimensionalität kann die Raumgestaltung eine Vielzahl von Bildern hervorbringen, sich multiplizieren und gleichzeitig ineinander fließen. Ersichtlich ist hierbei das häufig aufgegriffene Thema des Gesamtkunstwerks, das besonders in der expressionistischen Architektur nicht nur die Zusammenkunft der Künste meint, sondern auch deren Wirkung und Wahrnehmung.



:hnt 1998

⁴⁶ Vgl. Pehnt 1998, S. 8

⁴⁷ de Fries 1920/21, S. 65

„Das Wort vom Gesamtkunstwerk hatte im Expressionismus einen doppelten Sinn. Es meinte in der üblichen Auffassung die Vereinigung aller Künste im Bau. Aber es meinte auch das totale Environment, das mehr als einen Wahrnehmungssinn des Menschen beansprucht. Expressionistische Architektur appelliert ans Auge, an den Tastsinn, an die synästhetische Empfindung. Sie ruft von der Gotik bis zum Barock, von Karnak bis Bangkok, von Java bis Chartes, Assoziationen an zeitlich wie räumlich Heterogenes wach.“⁴⁸

Die Aufzählung dieser hervorgerufenen Assoziationen beschreibt gleichzeitig auch die Stilmittel dieser Zeit, die die frühe europäische Baukunst, aber auch etwa asiatische Tempelbauten miteinschließt. Als weitere Inspirationsquelle diente die Natur. Mit ihrer Formvielfalt (wie etwa Schnecken, Kristalle, Tropfsteinhöhlen, ect.) diente sie als Basis von Entwürfen, die im späteren kreativen Prozess verfremdet wurden. „Viele kunsthistorische Anleihen spielten zugleich auf Naturvorbilder an [...] Natur wie Geschichte lieferten ein Formenmaterial, dessen Herkunft in der Verarbeitung oft nicht mehr unterscheidbar war.“⁴⁹ Pluralismus war hier durch den leichten Umgang und durch das Spiel mit Formen quer durch die Epochen möglich. Das Nebeneinander verschiedener Stilmittel trug auch zur schweren Einordnung des Expressionismus bei, da es sich um keine vorgeschriebenen Stilmittel - im Gegensatz zu der strikten Formübernahme im Historismus - handelte. Ohne einem Formdiktat zu unterliegen, konnten so frei schweifende und ungebundene Entwurfsskizzen gefertigt werden. Julius Posener schreibt dazu: „Da man Hilfsmittel, Gliederungen, auch Schmuckformen, auf die bis dahin keine Architektur verzichten wollte, aufgab[...] fand man sich im Leeren. Man mußte nun das Ganze formen; das ganze Gebäude wurde in eine Form gepresst.“⁵⁰ Welche Anleihen die Architekten dazu verwendeten, wird auf den folgenden Seiten beschrieben. Die Aufzählung der Formensprachen ist eine Auswahl an wichtigen Einflüssen und Vorbildern der expressionistischen Architektur in Anbetracht ihrer Wechselwirkung zur Filmarchitektur.

⁴⁸ Pehnt 1998, S. 10

⁴⁹ Pehnt 1998, S. 11

⁵⁰ Posener 1995, S. 35

3.1.1.1 Mystik

In der Zeit nach dem ersten Weltkrieg existierte ein reges Interesse an Mystik und Okkultismus. Von Naturmystik bis hin zu fernöstlicher Religion war diese Mode vorrangig; im Gegensatz zur der materialistischen und patriotischen Strömung des späten 19. Jahrhunderts. Dieser Aufschwung gipfelte in einer Art Eschatologie. Die Architekten fanden das verlorene Paradies in der indischen Baukunst und der Gotik wieder und waren sich der chaotischen Umstände der damaligen Zeit bewusst.⁵¹

Die Baukünstler der Zeit beschäftigten sich mit der eigenen Geschichte und mystischen Glaubensansätzen deutscher Epochen wie der Romanik und der Gotik. Die Theorien und Künste des Orients faszinierten sie gleichermaßen und sie griffen „wechselweise auf asiatische Astralreligionen oder kulturpsychologischen Schriften und okkulten Thesen zeitgenössischer Autoren wie Paul Scheerbart, Hermann Graf Keyserlingk oder Rudolf Steiner zurück.“⁵²

Beachtlich ist neben der Beschäftigung mit okkulten Themen auch die Neigung zum Sakralbau bis hin zum Monument- und Festbau. Man wollte Bauwerke erschaffen, die mehr waren als nur die Erfüllung der Bauaufgabe.

Bruno Taut schrieb in seinem Werk zum Entwurf der *Stadtkrone* (1919) von der Vollkommenheit der Baukunst in jenen Bauwerken die meist zweckentbundener als andere sind, jedoch oft religiösen Zwecken dienen. Einerseits tritt hier, dem damaligen Zeitgeist entsprechend eine Vorliebe zur Mystik heraus, andererseits auch eine Sehnsucht nach der östlichen Welt und der vergangenen Epoche der Gotik.

„In jeder großartigen Kulturepoche ist es der jenseitig über das Erdenhafte gerichtete Bau, zu dem alle schauen und auf den sich der Bauwille der Zeit richtet. Die heutigen enggebundenen Begriffe über das Bauen erhalten, so gesehen, ihre vollständige Umkehrung. Der Dom, die Kathedrale über der alten Stadt, die Pagode über den Hütten der Inder, der ungeheure Tempelbezirk im Rechteck der chinesischen Stadt und die Akropolis über den schlichten Wohnhäusern der antiken Stadt - sie zeigen, daß die Spitze, das Höchste, die kristallisierte religiöse Anschauung Endziel und Ausgangspunkt zugleich für alle

⁵¹ Vgl. Pehnt 1998, S. 29

⁵² Hambrock 2005, S. 13

Architektur ist und ihr Licht auf alle die einzelnen Bauten bis hin zur einfachsten Hütte hin ausstrahlt und die Lösung der simpelsten praktischen Bedürfnisse mit einem Schimmer ihres Glanzes verschönt.“⁵³

Taut spricht hier nicht nur von einer Architektur die zur Steigerung der Lebensqualität dienen soll, sondern von Bauten, die regelrecht beflügeln sollen. Diese sollten Kunst und Phantasie vereinen und eine Art religiöser Züge haben. Anzunehmen ist, dass dies ein weiterer Grund war, warum sich der Wunsch nach vollendeter, perfekter Baukunst in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg ins Unermessliche steigerte. Infolgedessen ist ein Anknüpfen an die große Zeit deutscher Baukunst, nämlich der Gotik nicht nur naheliegend, sondern auch eine logische Schlussfolgerung. Es galt die ursprüngliche Form der Kunst zu entdecken, die sogenannte „Urkunst“ und hierfür studierten die Künstler alte Schriften und philosophische Weltansichten aus vergangenen Zeiten.

„Für die richtige Formgebung und die Erfahrung der `Urkunst` vertiefte man sich in die Schriften mittelalterlicher Kirchenmystiker, studierte Friedrich Nietzsches Weltentwürfe einer, aus dem Geist der Musik erschaffenen, beweglich-sinnlichen und zugleich zyklischen `Effektarchitektur`.“⁵⁴

Die Beschäftigung der Künstler mit der Mystik beschreibt Architekt Walter Gropius als Notwendigkeit der chaotischen Zeit nach dem ersten Weltkrieg.

„Die Sprüche der Mystiker dienten den Künstlerarchitekten des Expressionismus als Lebensmaximen in der ‚Nacht des Chaos‘.“⁵⁵ Es sei dahingestellt, ob sie darin Inspirationen fanden oder ob ihr Wunsch nach Vollkommenheit sie voran trieb, die Mystik war ein zentrales Thema der Kunst. Die Suche nach Vollendung leitet die Künstler aber auch mehr in Richtung Natur, was zuletzt auch an der Wiederentdeckung der Naturmystik liegen könnte. So schreibt Hambrock:

„Mit den Utopien und Beschwörungen einer neuen (religiösen) Geistkultur einher, ging eine widersprüchliche, metaphysische Aufladung von

⁵³ Taut 2002, S. 51

⁵⁴ Hambrock 2005, S. 13

⁵⁵ Pehnt 1998, S. 29

Architekturformen und ihre Überhöhung zum Kunstsymbol und zugleich ‚sozial wirksamen Kunst‘.⁵⁶

Die Natur als Kunstform bzw. als Naturmystik zeigt sich auch im Filmzyklus der Nibelungen *Siegfrieds Tod* und *Kriemhilds Rache* von Fritz Lang. Die 1924 uraufgeführten Filme zeigen mystische Räume die sich vor allem in der Natur (bzw. im Wald) entfalten. (vgl. Abb. 3).

Abb. 3 Die Nibelungen (1921) ; Barsacq 1978 S.33



3.1.1.2 Natur

Die Natur als Formgeber war im Expressionismus von großer Bedeutung, denn sie war bisher mehr Verzierung als Entwurfsgrundlage. Der Jugendstil könnte als der ausschlaggebende Grund für den Einzug der organischen, aus der Natur inspirierten Formen, gelten. Was jedoch um die Jahrhundertwende noch als rein dekoratives Element verwendet wurde, war in den 1920er Jahre Basis eines kreativen Prozesses.

Allen voran faszinierte die Architekten der Kristall. Wie etwa Bruno Taut, Gründer der *Gläsernen Kette*, bekannt durch seine *Alpine Architektur*, der das Stilmittel des Kristalls als Mittelpunkt seiner Zeichnungen verwendete. Wolfgang Pehnt spricht in seinem Standardwerk *Expressionismus und Architektur* von einer regelrechten „Kristallomanie“, die noch von der Romantik und ihrem Interesse nach dem Gral und der Suche nach seiner wahren Form einherging.⁵⁷

Der Baukünstler Wenzel Hablik ging sogar soweit, das Wort „Bauen“ durch das Wort „Kristallisieren“ zu ersetzen und fügte der Diskussion um den Kristall einen okkulten

⁵⁶ Hambrock 2005, S. 12

⁵⁷ Vgl. Pehnt 1998, S. 31

Beigeschmack zu. Für ihn dient der „Kristall als Ausdruck göttlicher Kraft in der Natur und als Schlüssel zu einer anderen Architektur.“⁵⁸

Die Formfindung in der Natur und deren Nachahmung brachte der Künstler Hermann Finsterlin auf den Höhepunkt. So arbeitete der Graphiker und Philosoph, der eigentlich kein Architekt war, bei seinen Architekturphantasien ausschließlich mit organischen und biomorphen Formen. Als Mitglied der *Gläsernen Kette* stand er im Briefkontakt mit Architekturgrößen wie Bruno Taut, der selbst Naturformen für seine Entwürfe schätzte. Finsterlin erweiterte das expressionistische Formenspiel und brachte sämtliche in der Natur vorhandenen organischen Formgebilde in seine Skizzen. Hierbei handelte es sich um Pflanzen, Organe, Lebewesen die über und unter der Erdoberfläche leben und von Seeanemonen über Eileiter bis hin zum Baumblatt reichten. Seine kühnen Entwürfe, die vorwiegend in der Zeit von 1919-1922 entstanden, erregten das Gemüt der Kritiker. Sein spielerischer Umgang mit Naturformen kann auch auf den Jugendstil zurückzuführen sein, der besonders nach der Jahrhundertwende in vielen europäischen Ländern anzutreffen war. Finsterlin meint selbst zu seinen unrealisierten Zeichnungen: „Ein Hauptvorwurf aus dem alten Lager, der das neue Haus und vor allem meine Architektur trifft, ist der der Naturnachahmung. Aus Schnecken, Pilzen, Korallen usw. soll sich mein Modellmarkt rekrutieren.“⁵⁹ Rechter Winkel und Gerade sind in Finsterlins Formenkanon unbekannt und seine Entwürfe können auch weder nach horizontalen noch nach vertikalen Maßstäben gemessen werden, selbst ein Kreis ist bei ihm nicht definierbar. Geometrie, das eigentliche Hilfsmittel der Architekten, spielte bei Finsterlin keine Rolle. Vielmehr waren es die biomorphen und organischen Formensprachen, die er modellierte und schließlich zu Papier brachte.⁶⁰

3.1.1.3 Orient

Die Baukunst nach dem ersten Weltkrieg wurde maßgeblich vom Orient beeinflusst. Denn „wenn es einen Kulturkreis gab, der noch höher als das gotische Abendland

⁵⁸ Fuchs-Belhamri 2003, S. 59

⁵⁹ Finsterlin, Hermann : Der achte Tag zitiert in: Schneider 2003, S. 55

⁶⁰ Vgl. Schneider 2003, S. 55

eingeschätzt wurde, so war es der Orient.“⁶¹ Ob Formelemente muslimischer Bauten oder indischer Pagoden, Stilmittel des Orients gehörten zur Formpalette der expressionistischen Architektur und Kunst.

Bereits seit der Romantik war die Sehnsucht nach fernöstlicher Kunst als Bestandteil in europäischen Kulturkreisen vorhanden. Besser gesagt „gehörte sie zu jener mystischen Erneuerungswelle, die Europa überflutete.“⁶² Die Begeisterung, die orientalische Kunst und Architektur in Deutschland auslöste, ging mit dem Drang nach Mystik einher. Architekten wie Hans Poelzig und Adolf Behne äußerten sich wörtlich dazu. So spricht Behne: „Ewig kommt das Licht aus dem Osten.“⁶³ Die fast mystisch anklingende Aussage Behnes, beschreibt gleichzeitig die enorme Bewunderung, die die damaligen Baukünstler Asien entgegenbrachten.

Die von dort ausgehende Magie, floss zwar oft nicht direkt in die Entwürfe der Architekten ein, jedoch sind Spielereien vor allem mit der Form der Pagode zu erkennen. Peter Behrens Entwurf zum Ausstellungspavillon für den Verein deutscher Spiegelglas-Fabriken von 1925 kann hier als Beispiel genannt werden.

Dennoch sei erwähnt, dass der Versuch orientalische Baukunst in das Formenrepertoire aufzunehmen, mit dem Wunsch einherging, dem Höhepunkt der deutschen Baukunst der Gotik nahe zu sein. Überaus zahlreich sind hier die Vergleiche der mittelalterlichen mit der östlichen Kunst. Adolf Behne etwa schreibt: „Aber ist Indien nicht noch mehr als die Gotik? Zu keiner Zeit ist Europa so nahe gekommen dem Morgenlande wie zur Gotik.“⁶⁴ Das Streben nach der wahren Baukunst führte sowohl an der deutschen Vergangenheit als auch an östlicher Baukunst vorbei. Stets blieb man jedoch ehrfürchtig vor den großen Bauwerken des Orients und wagt selten einen wirklich direkten Vergleich. Zu guter Letzt stellt man auch die unglaubliche Begeisterung für die Gotik unter die für das Morgenland. „Aber als Ganzes gesehen thront Indien als reinste Welt des Orients hoch über allem. [...]Und unsere Gotik wieder ist nichts als ein herrlicher

⁶¹ Pehnt 1998, S. 46

⁶² Pehnt 1998, S. 47f

⁶³ Behne 2002, S. 131

⁶⁴ Behne 2002, S. 130

Traum vom Morgenland, den die Kreuzritter nach ihrer Heimkehr träumten“⁶⁵, schreibt Adolf Behne.

3.1.1.4 Gotik

Nach dem ersten Weltkrieg wandten sich die Künstler mit Leidenschaft der Gotik zu. Während die klassizistische und romantische Epoche verworfen wurde, huldigte man der frühen deutschen (Bau-) Kunst. Die literarische Grundlage zum Thema kam primär von Karl Scheffler mit dem Werk *Der Geist der Gotik* (1919) aber bereits in Wilhelm Worringeres *Abstraktion und Einfühlung* (1907) sind ähnliche Tendenzen erkennbar. Worringer vieldiskutierten Dissertation ist einen Lobgesang auf diese Epoche. Sie schließt das „Primitive und Barbarische ein, auf Naturbeschwörung statt – erforschung, Religion statt Wissenschaft, Stil statt Naturalismus und Transzendenz statt Diesseitigkeit.“⁶⁶ Diese Mystifizierung wurde jeher mit dem Geist der Gotik verbunden. Ein Zeitalter in dem die deutsche Baukunst ihren Höhepunkt erlebte und vor allem mit dem Sakralbau in Verbindung gebracht wird. Diese Phase konnte laut Kritikern zwar nie mehr erreicht werden, dennoch gelang es, diese, in den expressionistischen Jahren, wieder auferstehen zu lassen.

„Ich möchte den Weg aufzeigen, den die Kunst seit der Zeit der Gotik, in der sie zum letzten Male in Europa blühte, abwärts gegangen ist, und sodann will ich versuchen, die Kräfte an das Licht zu stellen, die, nachdem der äußerste Tiefstand durchlitten ist, uns als Prophezeiung eines neuen Schaffens gelten.“⁶⁷

Die gotische Baukunst wurde dem Zeitgeist entsprechend glorifiziert und mit höheren Mächten in Verbindung gebracht. Karl Scheffler versuchte wie einige andere Theoretiker, den Expressionismus unter dem Deckmantel der Gotik zu präsentieren und meint „das am meisten Revolutionäre ist immer auch das am meisten Gotische.“⁶⁸

⁶⁵ Behne 2002, S. 131

⁶⁶ Dillmann 2007, S. 144f

⁶⁷ Behne 2002, S. 115

⁶⁸ Scheffler, Karl (1917) zitiert in: Pehnt 1998

Worringers *Abstraktion und Einfühlung* trug zum Neuverständnis der Kunst im Geist der Gotik bei. Er hatte damit „ das theoretische Rüstzeug publiziert, mit dessen Hilfe die expressionistischen bildenden Künstler ihre abstrakten Arbeiten legitimieren und durch Neudefinition kunstgeschichtlicher Begriffe in einen überzeitlichen Kontext stellen konnten. Die Neudefinition galt der `Gotik`.“⁶⁹

Durch die Mode, sich mit Spirituellem zu beschäftigen, änderte sich auch die theoretische Sicht auf die Kunst. So fand man zur Kunsttheorie und Kunstgeschichte einen anderen Zugang und bewertete diese neu.

„Auf der Suche nach neuen architektonischen Monumental- und Ausdrucksformen griffen Architekten und Kunsttheoretiker - in die Übertragung des Kunstwillens - wahlweise auf die durch die Kunstgeschichte der Zeit neu bewertete universalistische Weltsicht des Barock und der Gotik zurück.“⁷⁰

Die Ausdruckformen der Zeit beinhalteten die gesamte Palette gotischer Formenspiele. So entwarf man Fassaden mit Erker, Arkadenhöfe und arbeitete nunmehr aus rein ästhetischen Gründen mit Spitzbögen. Die damalige favorisierte Bauaufgabe des Sakralbaus steht eng im Zusammenhang mit den gotischen Formelementen. Architekten wie Hans Poelzig und Erich Mendelsohn spielten mit Stilelementen und wandelten diese um. Die Gotik schien, zu dieser Zeit, allgegenwärtig - so auch in Filmbauten ersichtlich z.B. *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920).

3.1.1.5 Verzerrung

Generell gilt: „Zu den wichtigsten Attributen expressionistischer Formsprache zählt die Verzerrung.“⁷¹ Diese gehört infolgedessen auch zu den Stilmerkmalen expressionistischer Filmarchitektur, insbesondere bei der Verwendung gemalter Leinwände. Reclams Sachlexikon führt an:

⁶⁹ Dillmann 1997, S. 22

⁷⁰ Hambrock 2005, S. 12

⁷¹ Rohrhofer 1998, S. 38

„In sichtbarer Anlehnung an die Malerei gibt sich eine expressionistischer Form- und Gestaltungswille - zumal in der Filmarchitektur- zu erkennen: an Abstraktion grenzende Licht- und Schattenlandschaften, vielfach verzerrte Formen, aus der Horizontalen gekippte Bildkompositionen, graphisches Dekor, verwirrende, weil unregelmäßige Raumarrangements, schräge vertikale Linien sowie eine dunkle und eng-unheimliche Stadtkulisse, die sich über schmalen Gassen erhebt.“⁷²

Deformation, wie in der Malerei üblich, war in der Baukunst nicht möglich. Dazu war Architektur zu sehr an äußere Maßstäbe und Gesetze (z.B. Statik, Wirtschaftlichkeit) gebunden, sodass expressionistische Baumeister zu anderen Mitteln griffen. „Sie deformierten die Gegenstände ihrer Erfahrung: Bautradition, Gebäudetypen, Konstruktion, Material, Zweck und unterwarfen sie ihrem eigenen Ausdrucksbedürfnis.“⁷³ Durch das Aufgeben der Form als Regelwerk und Ergebnis statischer Grundsätze entstanden oft Architekturen, die zwar nur am Blatt existierten, jedoch aus einem völlig neuen Entwurfsprozess geboren wurden.

3.1.2.6 Andere (Monumentalität, Kubismus, Katalanischer Modernisme)

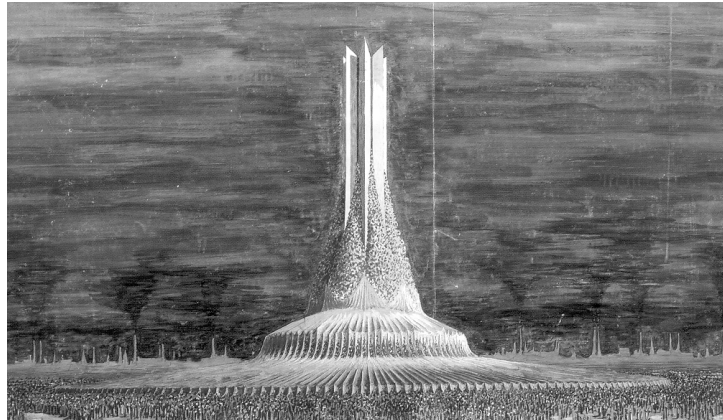
Wolfgang Pehnt nennt weitere Stilistiken als Einfluß der (imaginären) Architektur, die jedoch nur in bedingter Weise in Zusammenhang mit dem Film zu betrachten sind; diese sind der Monumentalbau, der Jugendstil, besonders sein spanischen Vertreter der Katalanischen Modernisme, aber auch der Kubismus. Zur Monumentalität ist zu erwähnen, dass sie vielleicht auch parallel zu den beliebten Monumentalfilmen gesehen werden kann. Die Überfülle an mächtigen Tempeln und überdimensionalen Bauten, die in den Filmen der 1920er Jahren vorkommen, sind zahlreich. Für die österreichische Produktion *Sodom und Gomorrha* (1922)⁷⁴ wurde z.B. ein gigantischer Tempel am Laaerberg bei Wien gebaut. Es gibt jedoch kaum Forschungen, die sich mit dem

⁷² Gerdes, Julia in: Koebner 2007, S. 183

⁷³ Pehnt 2003, S. 10

⁷⁴ Internet Movie Database 1922

Zusammenhang von Filmbauten, der damaligen Architektur und den Monumentalfilmen beschäftigen. Allein aus architekturgeschichtlicher Sicht ist anzuführen, dass der Wunsch nach überirdischen Denkmälern die damaligen



hnt 1998

Architekten zu zahlreichen Entwürfen veranlasste. Beispielhaft hierfür sind zwei im Jahr 1919 bzw. 1917 entstandenen Formphantasien. Zum einen Wassili Luckhardts Denkmal *An die Freude* (vgl. Abb. 4) sowie auch Bruno Tauts Entwurf der *Stadtkrone*.

Neben der Monumentalität der Bauten ist auch der die vorausgegangene Epoche des Jugendstils nicht außer Acht zu lassen. Denn obwohl Architekturgrößen Neues Schaffen wollten, konnten sie sich ihrem eigenen Vorläufer, dem Jugendstil, als Einflussfaktor nicht entziehen. Dennoch ging es den expressionistischen Baukünstlern darum, nicht etwa Schönes, Geschmackvolles zu schaffen, sondern die Gesellschaft zu ändern.⁷⁵ Dem ureigensten Prinzip des Expressionismus - nämlich das des Ausdrucks und der Übertragung des Inneren nach Außen - hatten auch die Formvorstellungen Folge zu leisten. Die ästhetische, schöne Form des Jugendstils war hier nicht gewollt, aber „ununterscheidbar nahe kam der Jugendstil dem Expressionismus in seiner katalanischen Sonderform, dem Modernisme.“⁷⁶ Heranzuziehen ist hier im Besonderen Antoni Gaudí, für den Hans Poelzig bekanntlich große Bewunderung empfand.⁷⁷ Obwohl man in den expressionistischen Filmen den katalanischen Jugendstil nicht wirklich als Formvorbild erkennen kann, sondern meist nur veraltete Requisiten aus den Tagen der Hochblüte des mitteleuropäischen bzw. Wiener Jugendstils selbst, kann man dennoch gewisse Stilmittel erkennen. So kehren sich diese in expressionistischen Entwürfen ins Gegenteil um.

⁷⁵ Pehnt 1982, S. 54

⁷⁶ Pehnt 1982, S. 58

⁷⁷ Vgl. Weihsmann 2000, S. 195

„In der Baukunst des Expressionismus herrschten Strahl und Winkel vor statt Kurve und Schlinge, kompromißlose Härte statt verbindlicher Elastizität, (...) in expressionistischen Entwürfen oder Bauten folgen sie [die Raumarchitekturen Anm. d. Verf.] in der Regel mit spröder Genauigkeit den geometrischen Grundrißformen.“⁷⁸

Diese Aufzählung kann zwar bei Filmen wie *Caligari* auf die Filmarchitektur übertragen werden, jedoch sind Poelzigs organische Formvorstellungen für die Bauten zu *Der Golem* viel eher von Seite des katalanischen Modernisme zu analysieren.

3.2. Neue Sachlichkeit

Aufgrund des dritten Filmbeispiels *Metropolis*, ist es von Bedeutung, die Architekturströmung der Neuen Sachlichkeit zu beleuchten. Es weisen zahlreiche Argumente daraufhin, wie auch später angeführt, dass sich vor allem in dieser Architektur Motive für die Filmbauten von *Metropolis* finden lassen. Diese neue Strömung war geprägt von Debatten über den Bau von Wolkenkratzern. Allen voran zeichnete sich die Neue Sachlichkeit durch enorme Wohnbausiedlungen aus.

Im Mittelpunkt der Architekturtheorien der 1920er Jahre stand ein durch den technischen Fortschritt verändertes neues Menschenbild. Dies wurde mit der Begrifflichkeit der „neue Mensch“ erfasst. In den zwanziger Jahren war man davon überzeugt, dass nach einer menschlichen Katastrophe wie dem ersten Weltkrieg, die Zeit reif für eine neue Gesellschaft sei. Dieser Begriff wurde bereits in der Lehre Martin Luthers verwendet. Demnach war dieser Mensch, christusähnlich, von seiner Natur aus gottgläubig und nach den geistigen Dingen forschend. Im erweiterten Sinne wurde er mit Christus ident.⁷⁹

Generell wurde der Glaube und Wunsch nach einer Erneuerung besonders in Zeiten großer Umbrüche stark. Denn jeweils nach großen politischen Ereignissen, wie etwa der

⁷⁸ Pehnt 1998, S. 49

⁷⁹ Vgl. Poppelreuter 2007, S.9

Französischen Revolution, Deutschland 1848 oder der Russischen Revolution wurden der Mensch und die Gesellschaft neu definiert. So auch in der industriellen Revolution, die mit ihren verheerenden Auswirkungen auf die Gesellschaft einen zur Natur hingewandten, gerechten Menschen forderte. Beispielgebend waren hierfür die Schriften von Karl Marx. Auch Friedrich Nietzsche war eine geistige Leitfigur der Expressionismus und propagierte die Figur des „Übermenschen“. Der beendete erste Weltkrieg ließ die Hoffnung auf eine neue Gesellschaft, einen „neuen Menschen“ aufkeimen, das Wort „neu“ wurde dahingehend fast inflationär verwendet.⁸⁰ Eine genaue Definition scheint jedoch unklar.

„Der Begriff „der Neue Mensch“ ist in den 1920er Jahren keine feststehende Wendung mit einer einheitlichen Definition, vielmehr wird er als Schlagwort und mitunter rein legitimistisch genutzt, um ein Bestreben nach Veränderung zu bekunden.“⁸¹

Dieser Menschentypus erforderte naturgemäß eine an sein Leben angepasste neue Umgebung, ein sogenanntes „neues Bauen“. Damit wollte man sich endgültig vom Historismus, Jugendstil aber auch vom Expressionismus abwenden. Ohne an der traditionellen Baukunst mit seiner klassischen Ästhetik festzuhalten sollte ein völlig neues Konzept des Bauens entstehen. Entworfen und gebaut wurde nunmehr von innen heraus, der Mensch sollte im Mittelpunkt stehen und nicht mehr die Oberfläche.⁸²

Die Baukunst konnte demnach von ihren Grundsätzen aus erneuert werden. So bewegte sich „der Begriff des Progressiven von dem im Schaffensrausch konzipierten Künstlertum hinüber zu einem als sozialen Dienst verstandenen Bauen, das seine irrationalen Impulse hinter den pragmatischen Argumenten verbarg.“⁸³ Nach dem Expressionismus folgten Schlagwörter wie etwa „Auskühlung, Ernüchterung, sogar „Verstillung“⁸⁴ Auf die kühnen Architekturvisionen des Expressionismus folgte nüchternes Bauen. Der Klang des neuen Bauens entfernte sich völlig von den Utopien eines Hermann Finsterlin oder Wenzel

⁸⁰ Vgl. Poppelreuter 2007, S. 9–12

⁸¹ Poppelreuter 2007, S. 13

⁸² Vgl. Jacobsen et al. 2000, S. 20

⁸³ Pehnt 1998, S. 291

⁸⁴ Pehnt 1998, S. 291

Hablik. Selbst die Debatten über Türme, Denkmäler und Altare über der Stadt⁸⁵ verwandelte sich zu Debatten über nüchterne Wolkenkratzer⁸⁶. „Die meisten Architekten, die vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg Architektur geträumt hatten, begruben den „Dämon“ in sich und verzichteten [...] darauf, das himmlische Jerusalem auf Erden errichten zu wollen.“⁸⁷ Man wandte sich den Bedürfnissen der Zeit zu, die mitunter von Wohnungsmangel und Materialmangel geprägt war.

Kenneth Frampton, Autor des Werks *Architektur der Moderne*, grenzt die Neue Sachlichkeit in den Zeitrahmen von zehn Jahren ein, so ist die Strömung in Deutschland, Holland und der Schweiz von 1923-1933 zu beobachten.⁸⁸

3.2.1 Formensprachen und Stilmittel

Die Form der neuen Sachlichkeit bildete im Wesentlichen eine bescheidene und klare Linie. „Sachliche Einfachheit und Schlichtheit bildeten Grundmotive. Einfache Formen, rechte Winkel, geschlossene Flächen, schmucklose Blöcke, auch schwungvoll gekurvt, waren Kennzeichen dieser neuen Architektur.“⁸⁹ Möglich war dies mit den neuen Werkstoffen. Bereits die Futuristen forderten, etwa zehn Jahre zuvor, ein „Haus aus Zement, Eisen und Glas; ohne plastische oder malerische Ornamente.“⁹⁰ Bezeichnend für die Neue Sachlichkeit wurden Materialien wie Stahl und Stahlbeton, sowie Glas.⁹¹

Für Architekten dieser Strömung war es weniger von Bedeutung, neue Formensprachen und Utopien zu erforschen: sie suchten nach neuen Produktionsvorgängen, neuen Materialien um möglichst effizient und kostengünstig zu bauen. Zu den Architekten der Neuen Sachlichkeit zählen Hannes Meyer, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, die alle in Verbindung mit dem Bauhaus in Dessau gebracht werden können. In Holland war die „Nieuwe Zakelijkheid“ vor allem mit Mart Stam und L.C. van der Vlugt vertreten.

⁸⁵ siehe Tauts *Stadtkrone*

⁸⁶ siehe Hochhaus Friedrichstrasse

⁸⁷ Pehnt 1998, S. 291

⁸⁸ Vgl. Frampton 1995, S. 114

⁸⁹ Frampton 1995, S. 114

⁹⁰ Sant'Elia zitiert in: Frampton 1995, S. 77

⁹¹ Vgl. Jacobsen et al. 2000, S. 18

3.2.1.1 Wohnbau

Nach dem ersten Weltkrieg wurde das Bedürfnis nach leistbaren Wohnungen deutlich und es galt die Architektur der Bedürfnisse der Menschen anzupassen. Ausgehend von Adolf Behnes Werk *Neues Wohnen- neues Bauen* (1927) kam es zu einer breiten Kritik an den schlechten Wohnverhältnissen der Zeit und man forderte einen neuen Wohnbau. „Die sachliche Oberflächengestaltung und die entleerten, nach praktischen Gesichtspunkten gestalteten Innenräume sind ein vordergründiges Kennzeichen dieser neuen Bauten.“⁹² Ein Sofortprogramm für den Wohnungsbau wurde nach der Stabilisierung der Rentenmark im November 1923 eingeführt.⁹³ Das Bauprogramm der Weimarer Republik förderte die Entwicklung der Neuen Sachlichkeit in Deutschland.

Ausgehend vom Vordenker der Neuen Sachlichkeit, Le Corbusier, wurde das Haus wie eine Maschine oder ein Gebrauchsgegenstand gesehen, wobei Amerika eine Vorbildwirkung auf die Baukünstler der Neuen Sachlichkeit hatte.⁹⁴ Bezeichnend ist die Entwicklung des *Maison Dom-Ino*, die Le Corbusier bereits 1915 entwarf. *Dom-Ino* war eine Konstruktionsidee, die einem Industrieprodukt glich. Die Dominosteine, eine patentierte Ware, war genauso standardisiert wie Le Corbusiers Haus.⁹⁵ Später wurde die Entwurfsidee zur *Maison Citrohan* weiterentwickelt. Le Corbusier kommentiert *Citrohan* als „Vereinfachung der Lichtquelle; eine einzige Achse an jedem Ende; zwei tragende Seitenwände; darüber ein Flachdach; eine regelrechte Schachtel, die als Haus genutzt werden kann.“⁹⁶ Ein wichtiges Bauprojekt Corbusiers ist hier noch zu erwähnen: sein Entwurf zur *Ville Contemporaine*, die für rund 3 Millionen Menschen konzipiert war. Diese Stadt benötigte die vierfache Fläche von Manhattan und bestand aus bis zu zwölfgeschossigen Wohnblocks und sechziggeschossigen Bürotürmen. Für Le Corbusier war es „eine Stadt, die für Schnelligkeit gemacht ist, eine Stadt, die für Erfolg gemacht ist.“⁹⁷

⁹² Poppelreuter 2007, S. 17

⁹³ Vgl. Frampton 1995, S. 119

⁹⁴ Vgl. Jacobsen et al. 2000, S. 18

⁹⁵ Vgl. Frampton 1995, S. 133

⁹⁶ Le Corbusier zitiert in: Frampton 1995, S. 134

⁹⁷ Frampton 1995, S. 135

Im Deutschland der Weimarer Republik standen Entwürfe von Stadtutopien nunmehr hinter den wirklichen Bedürfnissen der Bevölkerung. So mussten Städte wiederaufgebaut werden. Auch unzählige neue Wohnbauten entstanden. Erwähnenswert ist dabei vor allem Otto Haelser, der Erfinder des Zeilenbaus. Desweiteren Ernst May, der Haelsers Bauweise zum Vorbild hatte. Er errichtete in den Jahren 1925-1930 rund 15000 Wohneinheiten, die nur mit Bedacht auf Ökonomie und Präzision entstehen konnten. Als Stadtbaurat von Frankfurt war es eine Priorität, Wohnräume für das Existenzminimum zu schaffen, die nur mit minimalen Standards ausgestattet wurden.⁹⁸

May stand hier sozusagen als Konterpart zu Le Corbusier, der ein „Existenzmaximum“ forderte. In Deutschland der 1920er Jahre war dies nicht möglich, denn die Baupreise drohten zu eskalieren. Hier kam Mays Verwendung von Klappbetten und Einbauschränken gelegen. Besonders hervorzuheben ist Grete Schütte-Lihotzkys Innovation der sogenannten „Frankfurter Küche“ (1926), die als erste standardisierte Einbauküche konzipiert war. Der Raum hatte Ähnlichkeiten mit einem Laboratorium, denn jeder kleinste Platz war eine Nutzfläche.⁹⁹ So konnten Küchenarbeiten in Räumlichkeiten unter 10m² verrichtet werden. Die standardisierten Bewegungsabläufe und die präzise Kosten-Nutzen Rechnung lassen auch hier auf den Einfluss des Taylorismus schließen. Im Vordergrund stand dabei die Aufwertung des Arbeiterlebens, in das jedoch auch im Privatbereich die vorprogrammierten Abläufe gleichsam einer Fabrikarbeit einfließen. In der Neuen Sachlichkeit wurde vorwiegend auf eine standardisierte Bauweise geachtet. Namhafte Architekten wie Walter Gropius oder Mart Stam, versuchten neue Entwicklungen im Massenwohnbau einzuleiten.

3.2.1.2 Wolkenkratzer

„Die Stadtarchitektur der Zeit liefert die ikonographische Grundlage für die Architektur in Filmen.“¹⁰⁰ In Bezug auf die Architektur der Weimarer Republik drehten sich die Debatten nicht nur um den effizienten Wohnungsbau sondern auch um das Thema des

⁹⁸ Vgl. Frampton 1995, S. 119f

⁹⁹ Vgl. Frampton 1995, S. 120

¹⁰⁰ Jacobsen et al. 2000, S. 20

Wolkenkratzers. Die im Expressionismus unzählig entworfenen Denkmäler und Türme hatten einen mystischen Charakter. Diese oft unverwirklichten Bauten drückten „die Sehnsucht nach dem Erhöhten und Entrückten, die größere Nähe zu den Elementen, die Erhebung der Menge, das Ekstatische im wörtlichen Sinne“¹⁰¹ aus. Allen voran ist hier Bruno Tauts *Stadtkrone* zu erwähnen, die dazu gedacht war wie ein Tempel über der Stadt zu triumphieren. In der Neuen Sachlichkeit wurde aus dem mystischen Turm ein Zweckbau und Prestigeobjekt, dass zahlreiche positive und negative Stimmen laut werden ließ: Während die Gegner das Hochhaus als „undeutsch“ bezeichneten, war es für die Befürworter ein Hoffnungsträger. Wolfgang Pehnt schreibt dazu: „In den desolaten Nachkriegsjahren sollte das Hochhaus zugleich eine Wiederkehr des Lebensmutes und der Arbeitslust, den wirtschaftlichen Aufbauwillen, wenn nicht sogar den nationalen Wiederaufstieg symbolisieren.“¹⁰² Dass die kühnen Hochhausprojekte besonders in den desolatesten Regionen entstanden, scheint kein Zufall zu sein. So hatte man „geradezu den Eindruck, das Land wollte sich für die Kriegsniederlage revanchieren, in dem es Hochhäuser baute.“¹⁰³ Ein weiterer Grund waren wohl neue Bauregelungen, die ab Januar 1921, mehrgeschossige Häuser erstmals zuließen. Man wollte die andauernde Wohnungsnot mittels Bau von Hochhäusern lindern, indem man Geschäfte und Büros aus den Innenbezirken aussiedelte um diese für den Wohnungsbau freizumachen. Dadurch fokussierte man den Bau von mehrgeschossigen Büro- und Geschäftsgebäuden.¹⁰⁴ Die Idealform der Bürogebäude beschreibt Ludwig Mies van der Rohe im Folgenden:

„Das Bürohaus ist ein Haus der Arbeit, der Organisation, der Klarheit, der Ökonomie; Helle weite Arbeitsräume, übersichtlich, ungeteilt, nur gegliedert wie der Organismus des Betriebes. Größter Effekt mit geringstem Aufwand an Mitteln. Die Materialien sind Beton, Eisen, Glas.“¹⁰⁵

¹⁰¹ Pehnt 1998, S. 280

¹⁰² Pehnt 1998, S. 283

¹⁰³ Pehnt 1998, S. 283

¹⁰⁴ Vgl. Pehnt 1998, S. 286

¹⁰⁵ Mies van der Rohe zitiert in: Frampton 1995, S. 141

Die in den 1920er Jahren entstandenen Hochhausprojekte sind zahlreich, jedoch sind zwei Wettbewerbe besonders erwähnenswert. Zum einen der Wettbewerb für das Hochhaus in der Friedrichstrasse (Berlin) 1921 und zum anderen das Verwaltungsgebäude der Chicago Tribune (USA) 1922. An den Wettbewerben beteiligt waren unter anderem folgende Architekten: Walter Gropius, Hans Poelzig, Hugo Häring, Hans und Wassili Luckhardt und Adolf Loos. Mies van der Rohes Entwurf für den Bau am Bahnhof Friedrichstrasse war in Form eines Glashochhauses eine Innovation¹⁰⁶, „ein atemberaubendes Bild von steiler Höhe, kristalliner Härte und reflektierendem Licht.“¹⁰⁷ Die freie Fläche wurde ungeachtet der Ausschreibung für die Wettbewerbe nie bebaut. Trotz allem forderte der Wettbewerb die namhaftesten Architekten zu zukunftsweisenden Entwürfen heraus. Der berühmteste Entwurf, Mies Glashochhaus, war einmalig. Pehnt beschreibt ihn mit den Worten: „Ein luminöser Meteorit ist im dunklen Straßengewirr der alten Stadt niedergegangen, eine Botschaft aus einer anderen Welt.“ Ob die „andere Welt“ Manhattan bezeichnet, bleibt fraglich. Zu dieser Zeit hatte man ein äußerst zwiespältiges Verhältnis zu den Wolkenkratzern, die in New York City entstanden. Einerseits stellten die Bauten eine Inspirationsquelle für Deutschlands Architektur-Elite dar, andererseits „schien es als ihre Aufgabe, die gigantische quantitative Leistung Amerikas zu einem Produkt künstlerischen Ausdruckswillens zu veredeln und ihre städtebaulich und sozial nachteiligen Folgen zu beheben.“¹⁰⁸

Weihsmann spricht von einem regelrechten „Hochhausfieber [...], wo [sic] eine Schar von Architekten gar die Ingenieursleistungen von Amerika übertrumpfen wollten.“¹⁰⁹ Die deutschen Architekten waren bemüht, das Hochhaus in das Stadtbild zu integrieren, allerdings kämpften sie mit viel strikteren Auflagen als ihre Kollegen in den Ballungszentren der USA. Dies mag ein weiterer Grund für die völlig andere Umsetzung des Hochhauses in Deutschland, gegenüber dem amerikanischen *skyscraper*, sein.

¹⁰⁶ Vgl. Jacobsen et al. 2000, S. 19

¹⁰⁷ Pehnt 1998, S. 289

¹⁰⁸ Pehnt 1998, S. 282

¹⁰⁹ Weihsmann 2000, S. 200

4. Walter Reimann - *Cabinet des Dr. Caligari*

Die Verantwortlichen der Filmarchitektur in *Das Cabinet des Dr. Caligari*, waren die Theatermaler Hermann Warm, Walter Röhrig und Walter Reimann. Hermann Warm war damals bereits sehr filmerfahren und leitete daher u.a. die bauliche Ausführung. In diesem Kapitel wird näher auf Walter Reimann eingegangen, da davon auszugehen ist, dass er für die expressionistische Stilistik verantwortlich ist. So erzählt Warm: „Reimann, der bei seinen Bildern die Technik der expressiven Malerei anwandte, drang mit seiner Auffassung durch, dass dieses Thema eine expressionistische Ausdrucksform für Dekor, Kostüm, Schauspieler und Regie haben müsse.“ Das bestätigt auch Robert Herlth, ein weiterer berühmter Filmarchitekt des Weimarer Kinos, in einem Vortrag von 1951. Nicht nur, dass sich Robert Wiene gegen das expressive Dekor aussprach, er ist der Meinung, dass die innovative Gestaltung „einzig und allein aus der Initiative der drei Maler kam; die ihre Entwürfe nicht für den Bau, sondern für die Szene schlechthin schufen; denn damals glaubte man noch nicht, daß es mit einer Dekoration getan sei, die man im Atelier vorfinden und dann abdrehen kann, je nachdem ob man dazu geschickt oder überhaupt willens wäre, sondern die Verantwortlichen Filmschaffenden erfanden das was sie auf der Leinwand zeigen wollten, in gemeinsamer Diskussion, Planung und Skizzierung.“¹¹⁰

4.1 Walter Reimann

Zunächst werden der Werdegang Reimanns und seine Werkbiographie näher beleuchtet. Um seine späteren Entwürfe für *Caligari* zu analysieren, werden zunächst seine Einflüsse, speziell die der Malerei, herausgearbeitet.

¹¹⁰ Robert Herlth Vortrag vom 22.2.1951 abgedruckt in: Kaul 1970, S. 5

4.1.1 Kurzbiographie und Werke

Geboren am 2. Juni 1887 wurde Walter Reimann durch seine Familie bereits in seiner Kindheit künstlerisch gefördert. Mit 15 Jahren begann er eine Lehre in der Theater-Dekorationsmalerei Falk und absolvierte ein Abendstudium in der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin. 1906 beendete er seine Ausbildung und begann seine Tätigkeit als freier Künstler und Ausstatter. 1914 leistete er seinen Kriegsdienst als Soldat an der Ostfront ab und lernte 1918 als Theatermaler am Heerestheater in Wilna Hermann Warm, Walter Röhrig und Robert Herlth kennen. Das freundschaftliche Verhältnis zu dieser Filmarchitekten-Gruppe brachte ihm nicht nur Kontakte zu Filmprojekten sondern legte den Grundstein für seinen bekanntesten Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919). Neben dem Nachfolgefilm *Agol* (1920) folgten unzählige weitere Arbeiten mit Regisseuren wie Ernst Lubitsch, Thea von Harbou und Carl Boese. Reimann beteiligte sich in den 1920er Jahren an verschiedenen Kunstaustellungen die vorwiegend seine Malerei zeigten, der er stets treu geblieben war. Zusätzlich erschienen seine theoretischen Beiträge in Zeitschriften wie etwa *Filmtechnik*. 1934 trat Walter Reimann in die NSDAP ein und wurde stellvertretender Spartenobmann der Filmbildner innerhalb der Fachschaften der Reichsfilmkammer. Er arbeitete bei der Ufa als Architekt für Kurzfilme. Reimann starb am 8. November 1936 49-jährig¹¹¹

Zu seinen Filmarbeiten gehören (Auswahl):

Hans im Glück (1919) R: Rolf Brunner; *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919/20) R: Robert Wiene; *Agol* (1920) R: Hans Wreckmeister; *Herzog Ferrantes Ende* (1921/22) R: Paul Wegener; *Vanina* (1922) R: Arthur v. Gerlach; *Alraune* (1927/28) R: Henrik Galeen; *Eternal Love* (1928/29) R: Ernst Lubitsch; *Elisabeth und der Narr* (1933) R: Thea von Harbou.¹¹²

¹¹¹ Vgl. Hoffmann et al. 1997, S. 219

¹¹² Vgl. Hoffmann et al. 1997, S. 204–216

4.1.2 Einflüsse - Malerei

Die Filmbauten zu *Das Cabinet des Dr. Caligari* sind auf Leinwand gemalt, d.h. in zweidimensionaler Form - als Malerei - zu betrachten. Walter Reimanns Einflüsse finden sich bei seinen Vorbildern der Bildenden Kunst.

Zeit seines Lebens bezeichnet sich Walter Reimann als Maler. Es ist aus diesem Grund erforderlich, seine malerische Tätigkeit zu untersuchen und davon auszugehen, dass Stilmerkmale verschiedener Epochen eine Inspirationsquelle für ihn darstellten. Arbeiten, aus mehr als drei Jahrzehnten, sind in seinem Nachlass erhalten, jedoch viele Werke undatiert und in schlechtem Zustand. Um ein Verständnis für Reimanns Malerei zu gewinnen, sollte sein damaliges Umfeld betrachtet werden. Der Einfluß des Landschafts- und Genremalers Carl Priem, Reimanns Onkel, der zahlreiche Akademien besuchte, unterwies den jungen Reimann in der Malerei bis er selbst die Unterrichtsanstalt im Kunstgewerbemuseum Berlin besuchte und ab 1906 als freier Künstler tätig war. Die Bilder dieser Zeit enthalten neben Portraits auch Landschafts- und Architekturbilder. Stilistisch gesehen könnte man einige dem norddeutschen Realismus zuordnen während manche eher spätimpressionistische Motive beinhalten. Bis schließlich nach 1910 eine freiere und moderne Gestaltung der Bilder zu erkennen ist.¹¹³

Ähnlichkeiten zu Reimanns Bildern lassen sich im Umfeld der Artikel in *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Die Kunst*, *Westermanns und Velhagen & Klasings Monatshefte* finden. Ein durchaus moderner Stil, der sich aber der maltechnischen Vorgabe unterordnet. Seine expressionistische Neigung lässt sich nur im schemenhaften erkennen und ist in die damalige zeitgenössische Stilrichtung einzuordnen. Er beherrscht jedoch durchaus die Flächenverteilung und ein Gefühl für Komposition.¹¹⁴

Zu Reimanns Vorbildern gehörten Lovis Corinth (1858-1925), Max Liebermann (1847-1935) und Max Slevogt (1868-1932).¹¹⁵ Deutsche Maler, die sich alle mit Landschaftsmalerei beschäftigten und welche zu den letzten Freilichtmalern zählten, d.h. sie malten direkt in der Natur vor dem jeweiligen Motiv.

¹¹³ Vgl Kamps 1997, S. 11ff

¹¹⁴ Vgl. Kamps 1997, S. 23

¹¹⁵ Vgl.Kamps 1997, S. 26

Trotz dieser Vorbilder ist zu erwähnen, dass Reimann keine genaue Kunstrichtung in seiner Malerei verfolgte.

„Reimann wollte sich nicht einordnen lassen. Wenn er also expressionistisch malte und „baute“, dann darf man dies als – um es hart auszudrücken - zeitbedingte modische Attitüde werten, die womöglich, um auf Reimanns Selbstzeugnisse zu verweisen, auch noch wirtschaftlich kalkuliert war. Reimanns Kunstauffassung ist einerseits konservativ, andererseits wird deutlich, daß er gelegentlich eklektische Klimmzüge am Nerv der Zeit zu vollführen wußte.“¹¹⁶

Die *Caligari*-Entwürfe können durchaus als ein Versuch ein erfolgreiches Kunstwerk am Nerv der Zeit zu schaffen, gesehen werden. Nur in der Zeit um 1920 sind „expressionistische“ Bilder von ihm vorhanden. In weiterer Folge ist davon auszugehen, dass diese zeitgenössischen „Versuche“ ausnahmslos im *Caligari*-Umfeld entstanden.¹¹⁷

4.2 Das Cabinet des Dr. Caligari

Walter Reimann und seine Werke bzw. Vorbilder wurden im vorigen Unterkapitel eingehend behandelt. Um die Filmbauten auch aus inhaltlicher Sicht zu verstehen und zu erklären sind Kurzinhalt aber auch die verschiedenen Filmbilder vorangestellt.

4.2.1 Zum Film

4.2.2 Filmbauten

In diesem Abschnitt werden die wichtigsten Filmbauten zu *Caligari* aufgelistet und näher beschrieben. In erster Linie soll dies zur Orientierung dienen und desweiteren dazu, einen Einblick in die verschiedenen Örtlichkeiten der Stadt Holstenwall zu gewinnen. Die beigefügten Bilder sollen auch als Grundlage für die spätere Formenanalyse verstanden werden. Am Ende des Kapitels werden die Formensprache und die verwendeten

¹¹⁶ Kamps 1997, S. 26

¹¹⁷ Vgl. Kamps 1997, S. 15

Stilmittel analysiert. Der Aufbau der Stadt und ihre Räumlichkeiten werden übersichtlich in Gruppen geteilt und beschrieben. Dadurch ergeben sich folgende Punkte:

- Stadtansichten von Holstenwall
- Jahrmarkt
- Räume der Bewohner
- Wohnwagen Caligari,
- Öffentliche Gebäude, Psychiatrie
- Aussenansichten

-Stadtansicht von Holstenwall

Die Stadt Holstenwall wird in Form einer Gesamtansicht gezeigt. Überhöhte und verzerrte Häuser stehen halbkreisförmig übereinander. Dieses Abbild, das einer Collage ähnelt, ist in der Ferne auch bei einzelnen Außenansichten im Hintergrund zu erkennen.

-Jahrmarkt

Der Jahrmarkt Holstenwalls ist durch die Menschenansammlungen die sich durch die Gassen schlängeln, schwer zu analysieren. Am Jahrmarkt ist Caligaris Zelt bestimmend. Es besteht aus einem Podest und bemalten Stoffbahnen, die diagonal zum Bildrahmen verlaufen. Die angrenzenden Schaubuden ähneln sich insofern, als dass sie spitz einander zulaufen und in verzogenen Viereckformen aneinander gereiht sind. Diese Schaubuden

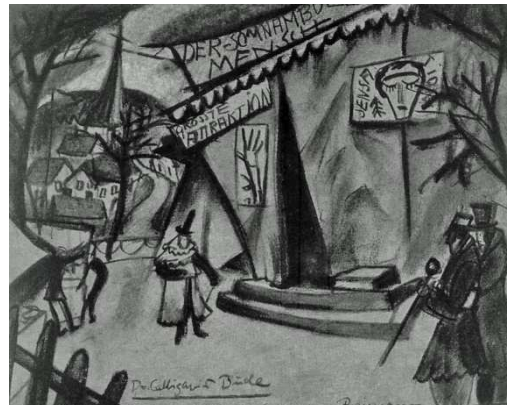


Abb. 5 Skizze Caligaris Zelt; Hoffmann 1997 S.30

sind jedoch nur in Teilstücken erkennbar, Caligaris Zelt steht im Vordergrund (vgl. Abb. 5).

-Innenräume

Die Innenräume im Film enthalten meist ein Konglomerat von Stilen. Hier ist der expressionistische Stil weniger aggressiv als in den anderen Bauten. Teilweise sind auch naturalistische Interieurs zu erkennen. Dies gilt vor allem für das Zimmer Alans und das Haus der Olsens. Der Wohnwagen des Dr. Caligari, sowie das Büro des Psychiaters sind wiederum eindeutiger in ihrer expressionistischen Form und ähneln den öffentlichen Gebäuden.

-Öffentliche Gebäude, Psychiatrie

Die wirklich herausragenden Räumlichkeiten sind im Film in den öffentlichen Gebäuden zu finden. Dazu gehören, das Amt mitsamt seinen Gängen, die Schreibstube, die Psychiatrie und das Gefängnis. In der Schreibstube des Stadtrats, der selbst auf einem menschenhohen Hocker sitzt, befindet sich ein überdimensional hoher Schreibtisch. Die Wände sind wie im Amtsgebäude, nach oben zulaufend und mit unregelmäßigen Strichen bemalt.

Im Gefängnis sind die Wände nach oben spitz zulaufend. Licht und Schatten ist dort sternförmig aufgetragen. Das trapezförmige Fenster ist im linken oberen Eck viel zu hoch platziert. Fast alle Räume zeigen ähnliche Merkmale: Nach oben zulaufende Wände, dreieckförmige Gänge, verzerrte Fenster und Türen und starke Licht/Schatten Bemalungen.

-Außenansichten

Zu den Außenansichten gehören der Dorfplatz, die Ansicht von Holstenwalls Dächern sowie die Darstellung von Natur.

Der Dorfplatz zeigt aneinandergereihte hohe, verzerrte Häuser mit versetzten Fenstern und Türen. Zu den wichtigsten

Abb. 6 Dorfplatz Holstenwall; Eisner 1975 S.35

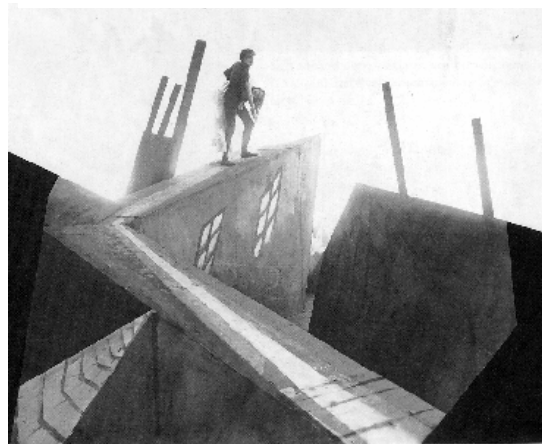


Elementen gehört die Laterne, die von einem Haus zur Mitte des Platzes herabhängt (vgl. Abb. 6).

Eine völlig verzerrte und abstrakte Darstellung ist die Dachlandschaft von Holstenwall. Sie zeigt überdimensional lange Schornsteine, die in starken Kontrasten gemalt sind.

Die Umsetzung der Natur erfolgt ebenso abstrakt. Sie besteht aus stachelartigen Bäumen, die durch den hellen Hintergrund in starken Kontrasten erscheinen. Wald und Wiese wird so in einer völligen künstlichen Art gezeigt. (vgl. Abb. 7)

Hoffmann



4.2.1.1 Inhalt

Am Jahrmarkt der kleinen Stadt Holstenwall stellt der Schausteller Dr. Caligari seinen Somnambulen Caesare aus. Caesare schläft durch seine seltsame Krankheit permanent und kann nur durch Dr. Caligari geweckt werden. Er ist angeblich befähigt, die Zukunft vorauszusagen. Eines Abends besuchen zwei Freunde, Alan und Francis die Vorstellung am Jahrmarkt. Alan stellt dem Somnambulen die Frage, wie lang er noch zu leben hat. Caesare prophezeit Alan den Tod in derselben Nacht, der tatsächlich eintritt. Daraufhin verdächtigt Francis, die Schausteller Alan umgebracht zu haben. Dr. Caligari befiehlt Caesare Jane zu entführen und der Somnambule schleppt daraufhin Jane durch Holstenwall. Die Dorfbewohner sind nun auf der Suche nach dem Doktor. In einem Irrenhaus meint Francis Caligari gefunden zu haben. Dieser muß allerdings entdecken, dass Caligari der Direktor der Irrenanstalt selbst ist.

Durch die anderen Pfleger findet Francis heraus, daß der Doktor besessen von der Sage des Caligari ist.

Die Handlung endet in einer Rahmengeschichte: Francis sitzt auf einer Bank und ist neben Jane und Caesare selbst Insasse des Irrenhauses und Dr. Caligari dessen Direktor.

4.2.1.2 Produktion

Regie: Robert Wiene
Drehbuch: Carl Mayer Hans Janowitz
Produktion: Decla- Bioscop AG
Kamera: Willy Hameister
Musik: Hans Landsberger
Dr. Caligari: Werner Krauß
Caesare: Conrad Veidt
Jane Olsen: Lil Dagover
Dr. Olsen: Hans Heinrich v. Twardowski
Alan: Rudolf Lettinger
Premiere: 26. Februar 1920 im Marmorhaus, Berlin¹¹⁸

Rudolf Meinert leitete von Mitte 1919 bis Mitte 1920 die Produktion bis ihn im Herbst 1920 Erich Pommer ablöste. Meinert übergab das Drehbuch im Beisein von Regisseur Wiene an Hermann Warm, der noch am gleichen Tag erkannte „daß man hier in Formgebung und Gestaltung der Dekorationen ganz von der sonst üblichen naturalistischen Art abweichen mußte. [...] Wenn aber der Film nicht mit den üblichen realen bzw. naturalistischen Bauelementen ausgestattet werden würden, mußten Maler das Wort, d.h. den Pinsel führen.“¹¹⁹

Hermann Warm erinnert sich, dass er „beim Lesen des eigenartigen Drehbuchs, von dessen bizarren Stil und der eigenwilligen Formgebung begeistert, erkannt habe, die dekorative Ausstattung müsse abgewandt vom Realen ganz auf phantastische rein malerische Wirkung gestellt sein.“¹²⁰

Folglich kontaktierte Warm seine Malerkollegen Walter Röhrig und Walter Reimann, die ihm bei der Formfindung und Ausführung behilflich sein sollten. Warm dazu: „Bis in die Nacht hinein diskutierten drei Maler das vorliegende Drehbuch. Reimann, dessen Bilder

¹¹⁸ Vgl. Kaul 1970, S. 60

¹¹⁹ Warm 1970, S. 12

¹²⁰ Hermann Warm zitiert in: Eisner 1975, S. 23

zu dieser Zeit expressionistisch beeinflusst waren drang mit der Ansicht durch, dass dieser Stoff in seiner Formgebung expressionistisch sein müsse. Noch in der gleichen Nacht wurden von uns einige Skizzen gemacht.“¹²¹

In der Zeit nach dem ersten Weltkrieg galt es, Filme möglichst kostengünstig herzustellen, da weder ausreichend Material noch Geld vorhanden war. Dies war auch eine Priorität für Erich Pommer, dem zwar eine Tendenz zum Realismus nachgesagt wurde, der jedoch die Wirtschaftlichkeit einer Produktion vorzog. Die Filmdekors konnten demnach nicht aus Baustoffen gebaut werden sondern bestanden aus Leinwänden. Trotz seiner anfänglichen Abneigung zu Stilexperimenten, war die Zeit direkt nach der Novemberrevolution günstig um Neuerungen zu wagen. Die unsicheren gesellschaftlichen Zustände riefen förmlich nach neuen Aufbrüchen.¹²²

Reimann hatte eine eindeutig expressionistische Entwurfsvorstellung und konnte auf diese Weise seine Kollegen überzeugen. Als Produzent und Produktionsfirma ebenfalls zusagten, wurden innerhalb von rund zwei Wochen die Vorarbeiten zu den Bauten geleistet. Es gab zahlreiche Entwurfsskizzen, von denen einige von Walter Reimann handsignierte erhalten sind. Innerhalb dieser Zeit arbeitete man nicht nur an Grundrißplanungen und Werkzeichnungen einzelner Bauteile und Möbel, es entstanden bereits Requisitenlisten.

Reimann machte zusätzlich auch Masken- und Kostümentwürfe. In dieser Zeit war, außer den Filmarchitekten, keiner der restlichen Verantwortlichen in die Dekorplanung eingebunden. Der Bau der Kulissen folgte nach einer Sichtung der Verantwortlichen und einer eingängigen Regiebesprechung. Die Ausführung versuchte man in chronologischer Reihenfolge also nach Gebrauch, im Drehbuch zu bauen um eine frühzeitige Einbindung der Schauspieler zu ermöglichen.¹²³

In weiteren viereinhalb Wochen wurden die Filmkulissen gebaut und der Film vollständig im Lixi-Atelier in Weißensee gedreht. Über den Bauvorgang erklärt Hermann Warm: „Ich, als der im Filmbau Erfahrene, übernahm in erster Linie das Konstruktive der Bauten,

¹²¹ Hermann Warm zitiert in: Eisner 1975, S. 23

¹²² Vgl. Eisner 1975, S. 22f

¹²³ Vgl. Warm 1970, S. 12f

Röhrig mit der Malertruppe das Ausmalen der Dekors (diese wurden behandelt wie große Kohlezeichnungen, leicht farbig ausgetuscht), von Reimann unterstützt, sobald dieser mit dem Improvisieren der Kostüme fertig war, und am Ende half auch ich noch beim Ausmalen und Einrichten mit Möbeln und Stoffen.“¹²⁴

Um die Zusammenarbeit der drei Filmarchitekten richtig auffassen zu können, erklärt Warm, dass es sich um eine ganz besondere Arbeitsgemeinschaft handelte. So sagte er: „Ich spreche oft von uns drei Malern als wir, waren doch unsere Vorschläge und unsere gesamte Tätigkeit so innig verflochten, so im Gleichklang, daß schwer zu entscheiden ist, dieses war von dem und jenes von dem anderen erdacht und geschaffen.“¹²⁵

Trotz der Aussage Warm's, dass es sich um eine sehr enge und kooperative Filmarbeit handelte, war es, und das bestätigt auch er selbst, Reimann der den expressionistischen Gesamteindruck schuf und durchsetzte.

4.2.2 Formensprache

4.2.2.1 Expressionismus

Das Dekor in das *Cabinet des Dr. Caligari* hat eine vollkommen expressionistische Stilistik, hierbei sind sich alle Theoretiker einig. Während die Form des Schauspiels und der Handlung als expressionistische Darstellung weiter diskussionswürdig sind stellt Rudolf Kurtz klar:

„Den Holzschnitten eines Schmidt-Rottluff ähnlich, ist *Caligari* der expressionistische Film in schierer Vollkommenheit: Kubenhäuser in schiefen Winkeln neigen sich in enge Gassen, die sich krümmen und deren Wellenlinien ins Nichts führen; schräge Türen gleichen, geheimnisvoll lauernd, aufgerissenen Rachen; Rauten an Fenstern schwebend im Leeren. Lichteffekte sind nur aufgemalte Ornamente: Unter den Gaslampen der Gassen und Plätze breiten sich wie Blumenmuster weiße Sterne aus, und die Schlagschatten der Häuser gleichen dunklen, gleichfalls gemalten Rhomben. Es wirkt wie die wildeste Halluzination,

¹²⁴ Warm 1970, S. 15

¹²⁵ Warm 1970, S. 15

wenn in einer dieser Gassen abends ein Mordversuch geschieht und Hilfsbereite herbeieilen die in der gähnenden Enge heftig gestikulieren.“¹²⁶

Durch die künstlerische Neigung Walter Reimanns, der sich damals zu zeitgenössischer Malerei hingezogen fühlte, entstand ein expressionistisches Dekor mit allen zugehörigen Formspielen. Das eigentliche Schauspiel trat dabei in den Hintergrund und das Bildhafte wurde betont hervorgehoben. Hermann Warm, obwohl ein Anhängender unterstützender, aber nahezu „unsichtbarer“ Dekoration schreibt dazu:

„Weitergehend will ich sagen, daß Dekorationen Hintergrund bleiben müssen, vor dem das Handlungsgeschehen abläuft, es widerspiegelt und den Schauspieler, der ja Hauptgestalter sein soll, unterstützt. Bei *Caligari* ist das Verhältnis umgekehrt. In diesem einzigen (besonderen) Fall will ich gelten lassen, daß die Dekorationen zum Hauptausdrucksmittel wurden!“¹²⁷

Ob die Dekorationen als vorwiegendes Ausdrucksmittel den Erfolg von *Caligari* ausmachten, ist durch das außergewöhnliche Drehbuch weiterhin umstritten. In jedem Fall trug die Filmarchitektur maßgeblich dazu bei.

4.2.2.2 Psychologische Wirkung

Die formale Gestaltung und die psychologische Wirkung des Films beziehen sich auf die Handlung. Hier sollten Räume des Wahnsinns entstehen, die der Zuschauer als solche wahrnimmt und fühlt.

Rudolf Kurtz spricht von einer unterschiedlichen Gefühlslage je nach gerader, schräger oder kurviger Linie. Eine grundlegende Regel dieser auf den Prinzipien der Psychologie beruhenden Formfindung wäre demnach, dass Ästhetik und Gefühl zusammenhängen. In der Seele entstehen so andere Empfindungen bei gerader oder schräger Linie. Überraschende Kurven sind von der Wirkung ausgeglichener Geraden zu unterscheiden sowie auch verschiedene Übergänge unterschiedliche Entsprechungen haben. Kurtz

¹²⁶ Eisner 1979, S. 266

¹²⁷ Warm 1970, S. 16

differenziert hier weiche Übergänge von schnellen und abgehackten wie sie im *Caligari*-Film zu sehen sind.¹²⁸

Dies trifft ganz und gar auf die Eigenschaft einer expressionistischen Darstellung zu, da für diese der starke und nachhaltige Eindruck des Gesamtbildes ausschlaggebend ist. So spricht Kurtz:

„Man muß dabei berücksichtigen, daß der Umriß jeder Bühnenarchitektur das Auge führt und daß die Gefühlswirkung der Dekoration von dieser Führung entscheidend bedingt wird. Die expressionistische Architektur, die weniger auf die optische Wahrscheinlichkeit als auf den starken Eindruck von Formen ausgeht, die von der expressionistischen Malerei den Grundsatz übernommen hat vor allem die Harmonie der Bewegungen, die Kraft der Strebungen auszudrücken, hat hierhin einen fruchtbaren Ausgangspunkt. Man kann zu ganz elementaren Vorgängen der Seele herabgehen.“¹²⁹

Diese Vorgänge der Seele steigern sich im Film zum Alptraumhaften. Diese eigene Realität, die der Film besitzt, ist nicht nur im Sinne der Filmarchitekten und ihrer Auffassung des Drehbuchs, sondern hinterlässt eine klaustrophobische Stimmung (vgl. Abb. 8).

In der Ausstattung des Kerkers erreicht diese Gefühlswelt ihren Höhepunkt, denn auch wenn die Kulisse nicht auf den ersten Blick als Gefängnisraum zu erkennen ist, das Gefühl der Enge, Beklemmung und Ausweglosigkeit scheint vollends vorhanden zu sein, als sei es eine Anforderung der expressionistischen Filmarchitektur psychologische Wirkung zu betonen. Denn „sie darf mit Linien, Verkürzungen, Übersteigerungen arbeiten, um dieses unheimliche, quälende Gefühl: Gefängnis kompositorisch herauszuarbeiten. Sie kann das menschliche Auge wildesten Formengruppen entlang führen und wird die beabsichtigte Wirkung erzielen, gleich



Abb. 8 Kerker; Eisner 1975 S.37

¹²⁸ Vgl. Kurtz 2007, S. 54

¹²⁹ Kurtz 2007, S. 54

wie groß die natürliche Ähnlichkeit ist. Vor allem aber erzeugt sie die grundlegende „Einstellung“ des Zuschauers.“¹³⁰

Der Gefängnisraum, der völlig deformiert und abstrakt gemalt ist, steigert durch seine Darstellung die zu vermittelnde Wirkung als „Idee eines Kerkers“ - „in dem schwarze Kanten und Linien, scharf wie Fischgräten, sich nach oben zusammendrängen und den Gefangenen wie die Krallen eines Riesenvogels einzwängen.“¹³¹

Aber auch die unnatürliche Lichtgebung, die direkt in strengen Schwarz-Weiß Kontrasten aufgemalt ist, verstärkt die Ausweglosigkeit der Situation. So schreibt Lotte Eisner: „Der beklemmende Eindruck wird noch durch die pfeilartige Verlängerung der Führungslinie am Boden verstärkt: sie richtet ihre Spitze bedrohlich gegen den kauern den fesselbeladenen Gefangenen in der Mitte.“¹³² Das angebrachte Fenster, das rautenförmig in unzugänglicher Höhe ragt, deutet zwar eine mögliche Außenwelt an, unterstreicht aber gleichzeitig die Beklemmung im Raum durch seine physische Unerreichbarkeit.

Der Kerker und seine Wirkung sind demnach die absolute Idee eines Gefängnisraums, der „in seiner expressivsten Expression verwirklicht“¹³³ ist. Nicht nur die Gestaltung sondern auch die Wirkung ist hier im höchsten Maße ausgeprägt. So schreibt Eisner weiter:

„All diese architektonischen Strukturen entstammen der Konzeption eines Filmarchitekten von Geblüt, Hermann Warm. Neben seinen Kubenhäusern, die etwas von Lyonel Feininger haben, weiß er auch die Unentrinnbarkeit eines Kerkers darzustellen: Schwarze Kanten breite Linien drängen pfeilartig empor und zusammen und diese Pfeile werden unten wiederaufgenommen streben auf den am Boden kauern den fesselbeladenen Gefangenen zu. Die absolute Idee des Kerkers ist damit verwirklicht. Die flüchtig auf das Papier geworfenen nervösen Skizzen Walter Reimanns, dem eigentlichen Schöpfer der Caligari-Ideologie, bringen die Atmosphäre des Grauens noch stärker zum Ausdruck.“¹³⁴

¹³⁰ Kurtz 2007, S. 54f

¹³¹ Eisner 1975, S. 27

¹³² Eisner 1975, S. 27

¹³³ Eisner 1975, S. 27

¹³⁴ Eisner 1979, S. 266

Die Wirkung der Bühnenarchitektur hat dabei einer Logik der Gefühle zu folgen. Diese Bestimmung ist unverzichtbar, da die expressionistische Haltung „zu psychologischem Verstehen gezwungen ist, weil es sich hier um einen taktvollen Kompromiss handelt, der immer in Frage kommt, wenn radikale geistige Handlungen und lebensnormal eingestellte Zuschauer aufeinander angewiesen sind.“¹³⁵

4.2.2.3 Licht/Schatten

Die Lichtgebung gehört eigentlich zu den Aufgaben der Kamera und der Regie, in diesem besonderen Fall ist die auch Teil der Dekoration und sollte deshalb auch erwähnt werden. Auf den Dekors wurde Licht und Schatten direkt aufgemalt. Dies war ein Effekt, der sich nicht nur als geldsparende Variante hervor tat, sondern auch Wirkung erzielte. Die irrealen Welt konnte durch diese Utopie deutlicher hervortreten, denn eine Welt in der kein natürliches Licht vorhanden ist, ist zwangsweise wirklichkeitsfremd.

So spricht Rudolf Kurtz: „Das Licht hat den expressionistischen Filmen die Seele eingehaucht.“¹³⁶ Laut Kurtz betrachtet man ein expressionistisches Bild und erkennt seine Grundform durch die Einwirkung von Licht. Denn die hervortretenden Linien sind dem Bildraum entweder untergeordnet oder treten bewusst hervor und verstärken sich. Die Plastizität des Lichts ermöglicht die Betonung der zackigen und effektvollen Linien. Dadurch entsteht wiederum mehr Beweglichkeit in den Formen.¹³⁷ Die aggressive Form- und Linienführung durch Zickzacke, Dreiecke und in die Höhe ragende rhomboide Häuser werden durch den Hell-Dunkel Kontrast der gemalten Lichtreflexe verstärkt und verlieren umso mehr ihren Realitätsbezug. Die Fremdartigkeit, das Irreale und der Wahnsinn sind die zentralen Schlagworte für die Gestaltung der Kulissen. „Die Entscheidung der Raumgestaltung durch das Licht, durch gefühlsbelastete Linien und Flächen ist der Sinn der *Caligari* - Architektur.“¹³⁸

Eine Veranschaulichung dieser Gestaltungsform ist u.a. durch den Dorfplatz von Holstenwall möglich. Heinrich de Fries notiert:

¹³⁵ Kurtz 2007, S. 56

¹³⁶ Kurtz 2007, S. 60

¹³⁷ Vgl. Kurtz 2007, S. 60

¹³⁸ Kurtz 2007, S. 123

„Die Vorstellung Platz sehr stark verdeutlicht durch die stark betonte Lichtausstrahlung nach allen Seiten von der Laterne aus und durch die umrahmenden Schatten. Licht und Schatten miteinander verzackt. Lichtausstrahlung auch in der radikalen Lineatur des Erdbodens deutlich.“¹³⁹

4.2.2.4 Ornament und Verzerrung

Rudolf Kurtz stellt klar, dass alle bekannten Formen des Expressionismus im *Caligari* vorkommen. Dabei geht es nicht nur darum, die bis zur Unkenntlichkeit verbogenen Flächen und die statisch unmöglichen Häuserbauten, als solches zu analysieren, sondern ihre Wirkung und Beweglichkeit hervorzuheben.

„Alle vertrauten Formen des Expressionismus treten auf. Die Senkrechten spannen sich diagonal, Häuser begrenzen sich schiefwinkelig, Flächen verschieben sich rhomboid, die einfachen Bewegungstendenzen der normalen Architektur durch Senkrechte und Horizontale ausgedrückt, sind in ein Chaos gebrochener Formen verwandelt, die Bewegung hat sich selbständig gemacht: Entfesselung bedeuten diese schiefen Dächer, diese geneigten Flächen, diese schiefwinkligen in die Luft starrenden Mauern. Eine Bewegung läuft an, verlässt ihre natürliche Bahn wird von einer anderen aufgefangen, weiter geleitet, wieder gekrümmt und zerbrochen. Dazwischen spielt aufbauend, trennend, betonend, zerstörend der Zauber des Lichts die Entfesselung von Helle und Schwärze.“¹⁴⁰

Die Aufzählung der vorhandenen Formen reicht von schiefwinkelig, rhomboid, bis hin zu verzerrt, verbogen, verzogen ect. kurzum alle bekannten Charaktere des Expressionismus. Auffällig ist aber, dass hier die Gestaltung großer Flächen in den Vordergrund tritt und das Gesamtbild bestimmt. Im *Caligari*- Film dominiert Großflächigkeit anstatt Details. Diese werden weniger herausgearbeitet als in anderen Filmen üblich, wie es die minimal verwendeten Requisiten sichtbar machen. Der Grund dafür liegt in der expressionistischen Formgestaltung selbst, denn, „es liegt am Charakter

¹³⁹ de Fries 1920/21, S. 72f

¹⁴⁰ Kurtz 2007, S. 123

der expressionistischen Dekoration, mit großen Flächen zu arbeiten, die Details zu vereinfachen, die Führungslinien der Objekte möglichst eindrucksvoll zu betonen.“¹⁴¹

Diese Vereinfachung der Details und die Zuwendung zu großen ausdrucksstarken Flächen kann im Gang zum Amtsgebäude sehr deutlich veranschaulicht werden. Diese Form der Dekoration ist mehr eine Graphik als Architektur. Naheliegend ist Hermann Warms Einfluß, der laut Lotte Eisner der Auffassung war, das Filmbild solle zur Grafik werden.¹⁴²

Eine Überzeugung, die sich nahezu ident mit den Vorstellungen Reimanns verbinden lässt und ihre Arbeit am gemäldehaft wirkenden *Caligari*-Dekor erklärt.

Die bildartige Darstellung entsteht durch den einheitlichen Charakter den jede einzelne Einstellung mit sich bringt. Die Szenenfotos wirken in sich als vollständiges Kunstwerk, in dem alle Elemente aufeinander abgestimmt sind. Nicht zuletzt könnte diese Einheit an der Ornamentik der Flächen liegen. Durch die Anordnung verschieden verzerrter Flächen ergeben sich Muster und Ornamente die den ganzen Film in sich abrunden. Für Rudolf Kurtz „übernimmt das Ornament seine unterstützende Funktion: es gliedert die Flächen und seine geheimnißvollen Figuren ziehen die Seele in Irrwege nach.“¹⁴³

Ungeachtet dessen, dass im *Caligari*-Film chaotisch gestaltete Bauelemente in ungewöhnlicher Anordnung dominieren und auf den ersten Eindruck eine diffuse Bilderwelt herrscht, ist augenscheinlich Struktur in den Flächen zu erkennen. Trotz seiner vielzähligen Dissonanzen mit den Regeln der Perspektive, ist der Film in sich geschlossen. Rudolf Kurtz dazu:

„In klarer Formulierung hat Walter Reimann das grundsätzliche der expressionistischen Architektur herausgearbeitet. Der geistige Raum des Films ist mit leidenschaftlichem Ernst erkannt und von hier aus formen sich Landschaft, Straße, Mauer und Gebälk. Sein Phantom auf den Häusergiebeln von *Caligari* gestaltet sich aus dem Bauplan des ganzen Films und es ist mit seinen Figurinen nicht anders.“¹⁴⁴

¹⁴¹ Kurtz 2007, S. 54

¹⁴² Eisner 1979, S. 268

¹⁴³ Vgl. Kurtz 2007, S. 123

¹⁴⁴ Kurtz 2007, S. 123

Diese vollkommen expressionistische Formgebung wird selbst laut Lotte Eisner trotz vieler Versuche späterer Filmprojekte, nie mehr erreicht.

„Niemals wieder wird der konzentrierte Stilwille erreicht, der sich in den Landschaften von *Caligari* ausdrückte, wo die platt ausgestanzten Bäume mit ihren Dornen die Steilpfade mit ihren farbig anmutenden Zickzacklinien ein so eindringliches Leben gewinnen.“¹⁴⁵

4.2.2.5. Tiefenwirkung

Die besondere Tiefenwirkung im *Cabinet des Dr. Caligari* ist u.a. darauf zurückzuführen, dass es sich bei Reimann um einen Maler handelte, der anders als etwa ein Architekt (z.B. Hans Poelzig, *Der Golem*), Zugang zur Umsetzung des Films, seiner Bauten und dem gesamten Entwurfsprozess fand. Walter Reimann war ausgebildeter Theatermaler dessen Professionalität darin bestand, dreidimensionale Räume auf zweidimensionale Leinwände zu applizieren. Vielleicht auch aus diesem Grund forderte Reimann, dass die Bezeichnung „Filmarchitektur“ in „Filmmalerei“ umbenannt wird. In der Zeitschrift *Filmtechnik* von 1926 meint er: „Niemals ist die Ausstattung eines Films Architektur! [...] Der Film, die Kunst der optischen Täuschung braucht die Utopie - er braucht als Ausstattung den utopischen Raum, der der Phantasie die Stimmung eines Raumes vortäuschen soll.“¹⁴⁶ Diese optische Täuschung tritt in der Gestaltung des *Caligari*-Dekors besonders hervor, denn die bemalten Leinwände erzeugen eine ausgeprägte Tiefenwirkung, die jedoch erst als solche wahrzunehmen ist, wenn Bewegung ins Bild kommt. Das Filmbild selbst wirkt zweidimensional und wird erst beim Auftritt der Schauspieler zu einem dreidimensionalen Raumgebilde.

Eine Verbindung zwischen Tiefe und Bewegung wurde bereits 1920 von Heinrich de Fries aufgegriffen. In seinem Aufsatz über Raumkunst und Film erklärt er, dass das Bild erst durch die dritte Dimension zum Raum wird. Diese räumliche Tiefe „ist der entscheidenste Faktor in der ideal erstrebten Synthese von Mensch und Welt. [...] Bild,

¹⁴⁵ Eisner 1975, S. 159

¹⁴⁶ Reimann 1926, S. 64f

das ist eine Zustand, Teilstück einer Handlung, selbst tot.“¹⁴⁷ Wenn nun das Bild selbst tot ist und das ist im *Caligari*- Film, alleine durch die Abstraktion, gegeben, so kann der Raum erst als dergleichen bezeichnet werden, wenn es sich um eine Abfolge von Bildern handelt und die Raumtiefe hinzukommt. „Raum ist der gesamte Ablauf einer Handlung, eine Folge von Zuständen, also eine Folge von Bildern, höchst lebendig.“¹⁴⁸

Während das Bild selbst begrenzt ist, hat der Raum, bzw. die Tiefe, weitaus größeren Spielraum, der vor allem durch die perspektivische Darstellungen eine nahezu unbegrenzte Erweiterung des Raumes nach hinten ermöglicht.

„Starke Handlungen im Film werden sich daher immer in der dritten Dimension abspielen und die höchsten Wirkungsmöglichkeiten erreichen. Der Haupteffekt dieser Wirkungsmöglichkeit liegt im Wesensgeheimnis der dritten Dimension, in der Perspektive.“¹⁴⁹

Durch die Bewegung wird das Gesehene von einem Gemälde zu einem Raum uneingeschränkter Tiefe, eine Neuerung in der Filmarchitektur. Anthony Vilder schreibt: „*Caligari* brachte mithin einen gänzlich neuen Raum hervor, der alles umfing und in den Sog der Tiefe und der Bewegung hineinzog.“¹⁵⁰ Beim Auftritt der Schauspieler scheint es, als ob sich die Gassen und Gänge noch viel weiter ziehen als am statischen Filmbild erkennbar. Auch in Außengeländen wird von der üblichen Zentralperspektive Abstand genommen und durch die extreme Verzerrung der Raum nach hinten verlängert. Ein Beispiel dafür ist die Dachmauer, an der Caesare sein Opfer entlang schleppt (vgl. Abb. 6). Beim Anblick der Bilder kommt es zu einer sogenannten Sogwirkung. Demnach sind es:

„Räume, aufgebaut aus Wänden die gleichzeitig massiv und durchsichtig, rissig und übermalt oder kaschiert waren und sich in der Endlosigkeit verloren, allesamt dargestellt in eine gekünstelten, verzerrten Perspektive, die den Raum

¹⁴⁷ de Fries 1920/21, S. 64

¹⁴⁸ de Fries 1920/21, S. 64

¹⁴⁹ de Fries 1920/21, S. 66

¹⁵⁰ Vidler 1996, S. 16

sogleich nach hinten und nach vorne schob, so daß er schließlich auf den Raum des Zuschauers übergriff und diesen in den Sog des ganzen Films hineinzog.“¹⁵¹

Zur weiteren Veranschaulichung der besonderen Raumtiefe dient ein Bild einer Einstellung das eine „begrünte“ Gasse in Holstenwall zeigt, in der Dr. Caligari in einem Buch blättert. Heinrich de Fries schreibt dazu: „Der Bildraum führt in Bogengeste vom breit gelagerten Vordergrund schnell in die Tiefe, wo er im Endlosen verschwindet. Sehr starke Verkürzung der Mauer macht den Eindruck: der Raum flieht.“¹⁵² Die optische Täuschung durch den bemalten, verzogenen Hintergrund dominiert das Gesamtbild.

4.3. Zusammenfassung

In diesem Kapitel konnte aufgezeigt werden, dass Walter Reimann vorgebender Ausstatter der Dekoration war. Seine Einflüsse kommen hauptsächlich von der Malerei. Als ausgebildeter Theatermaler war er nicht nur mit der zeitgenössischen Kunst vertraut, sondern nahm die expressionistische Kunst auch als grundlegende Stilistik für den Film. In der expressionistischen Formensprache stehen besonders seelische Ausdrücke im Vordergrund die sich speziell in den *Caligari*-Dekors als großflächige, verzerrte Bauelemente zeigen. Von Details wird hierbei Abstand genommen, das Gesamtbild und dessen Wirkung stehen im Vordergrund. Es handelt sich um verbogene, schräge Räume die ein Gefühl der Beklemmung vermitteln und durch aufgemaltes gekünsteltes Licht wirklichkeitsfremd sind. Eine Besonderheit stellt die außergewöhnliche Tiefenwirkung dar, die durch die extrem perspektivische Darstellung der gemalten Leinwände hervortritt. Die teilweise strenge Geometrie trägt zur Künstlichkeit des *Caligari*-Dekors bei und verleiht den Filmbildern einen Gemäldecharakter.

¹⁵¹ Herman G. Scheffauer: *The Vivifying of Space* (1960) zitiert in: Vidler 1996, S. 15

¹⁵² de Fries 1920/21, S. 70

5. Hans Poelzig - *Der Golem, wie er in die Welt kam*

5.1 Hans Poelzig

Zunächst wird hier näher auf die Person Poelzigs und sein Werdegang als Architekt eingegangen. In der damaligen Filmszene galt es als Besonderheit, dass, nicht wie üblich ein Bühnenmaler, sondern ein Architekt, noch dazu ein so bedeutender wie Poelzig, Filmbauten entwarf. Dadurch war ein völlig neuer Zugang zum Inhalt möglich, nicht wie sonst aus filmischer, dramaturgischer Sicht sondern aus ästhetischer, architektonischer Sicht.

5.1.1 Kurzbiographie und Werke

Hans Poelzig, geboren am 30.4.1869, ein Kind adeliger Herkunft, wuchs bei einer Pflegefamilie in Brandenburg auf. Er studierte Architektur an der Technischen Hochschule Berlin, Charlottenburg und bekam kurzzeitig eine Stelle als Regierungsbaumeister im preußischen Ministerium. Von 1903-1916 war er Direktor der Kunstgewerbeschule in Breslau und anschließend Stadtbaurat in Dresden. Von 1923 bis 1933 arbeitete Poelzig als Professor an der technischen Hochschule in Berlin-Charlottenburg. Neben seiner Tätigkeit als Architekt und Professor war er Maler, Bildhauer und Bühnenbildner. Zu seinen zahlreichen Bauten zählten Glanzstücke wie etwa die chemische Fabrik in Luban (1911), das Große Schauspielhaus in Berlin (1919) - unter der Intendanz Max Reinhardts, und das Haus des Rundfunks in Berlin (1929). Mit Marlene Moeschke verband Poelzig nicht nur eine private Beziehung, sie war ihm auch eine gleichgestellte Mitarbeiterin mit der er eine Vielzahl von Projekten realisierte.

Hans Poelzigs Filmarbeiten verschwinden zumeist in den Publikationen über seine Bauten und Entwürfe. Es könnte durchaus an der Geringschätzung des Mediums Film selbst liegen. Trotzdem ist es verwunderlich, dass Architekturhistoriker immer wieder die nicht realisierten Entwürfe des Salzburger Festspielhauses analysieren, jedoch die gebauten Illusionen der Golem-Stadt auslassen. Während seine architektonische Formensprache bezüglich der Chemiefabrik in Luban oder dem Schauspielhaus in Berlin ganze Bände füllen, wird seine Beschäftigung mit dem Film nicht bzw. nur kurz erwähnt.

Lediglich die Phantasie oder die Hingabe zum Modellieren im Raum werden von Poelzig-Kennern wie Theodor Heuss bzw. Wolfgang Pehnt gelobt.¹⁵³

Seine Frau Marlene Moeschke modellierte auch nach *Golem, wie er in die Welt kam* für andere Filme. Weitere realisierte Filmarbeiten waren der *Lebende Buddha* (1923) und *Chronik des Grieshuus* (1923-1924) für den Poelzig jedoch nur Vorentwürfe lieferte. Er teilte sich die Arbeit an der *Chronik von Grieshuus* mit den Architekten Robert Herlth und Walter Röhrig die schon für *Das Cabinet des Dr. Caligari* arbeiteten. Im Nachlass des Architekten befinden sich weitere unrealisierte Projekte, für die Poelzig das Drehbuch verfasst hatte und grobe Entwürfe des Szenenbildes skizziert hatte. Sein eigenwilliger Stil kam vor allem in seinen zahlreichen Entwurfsskizzen zum Vorschein, die sein Faible für das Formenspiel, meist in Kohle oder Pastell bzw. Wachskreide gezeichnet, zeigen.

5.1.2 Einflüsse

Hans Poelzigs Einflüsse sind vielfältig. Nichts desto trotz sind sie in seinen Bauten und Entwürfen stets zu erkennen. Das gilt auch für den Film *Der Golem, wie er in die Welt kam*, in dem folgende Vorbilder sichtbar werden.

5.1.2.1 Deutsche Kunst- Romanik, Gotik, Barock

„Alle deutsche Kunst ist mehr oder weniger barock kraus, ungerad (sic!), unakademisch von der romanischen Zeit über die deutsche Gotik bis zum Rokoko.“¹⁵⁴ (Hans Poelzig)

Hans Poelzig verstand sich selbst nicht nur als Preuße sondern verband zusätzlich sein Architekturverständnis mit dem preußischen Klassizismus bzw. Barock. Seine Selbstwahrnehmung wurde auch durch Arthur Moeller van de Brucks Werk *Der preußische Stil* von 1916 bestätigt. Poelzig wurde darin ein Gespür für Flächen und deren Wirkung nachgesagt. Auch von der Rückkehr der Plastizität im architektonischen Körper durch den Baumeister war die Rede und so stieg er im Werk als einer der

¹⁵³ Vgl. Dillmann 1997, S. 21

¹⁵⁴ Poelzig, Hans zitiert in: Adam 1997, S. 13

Kronzeugen des neuen Preußentums auf.¹⁵⁵ Trotz seiner Abneigung der übrigen Deutschen, die er einst als „schlappes Gesindel“ bezeichnete, kam es in seiner expressionistischen Zeit nach dem ersten Weltkrieg zu Lobeshymnen auf die deutsche Kunst und ihrer Vergangenheit. Eine Kunstform mit Tiefgang, mit einer grotesken, krausen und vor allem mystischen Signatur, die sich von der romanischen bis barocken Epoche hinweg zog. Eine Kunst, von der einige dachten, dass Poelzig sie selbst schuf.¹⁵⁶ Gründungsdirektor der Mannheimer Kunsthalle, Fritz Wichert meinte in einer Rede 1921:

„Er wird gar nicht wissen, wie deutsch dieses Aufrauschen, dies ins unendliche Steigen, sich Dehnen, sich ins Ewige verlieren, dies immer Suchende, nie Ruhende eigentlich ist. Er wird nicht wissen, daß seine eigene neue - oder immer gewesene - Linie schon anfängt bei Dürer, dessen Holzschnittbäume sich ebenso rauschend aus dem Boden und ins Leben hinein winden wie Poelzigs Kandelaber, daß sie da ist, diese Linie, bei Albrecht Altdorfer, bei Grünewald, daß sie Rembrandts Geheimnis bestimmt und als Höchstes in zahllosen deutschen Schlössern und Kirchen des 18. Jahrhunderts beseligende Triumphe feiert.“¹⁵⁷

Sein Interesse an deutscher Kunst und Baukunst bewiesen auch seine Reisen. Insbesondere eine, die er durch den Erhalt des Stipendiums des Schinkelpreises 1898 machte. Während es seine Kommilitonen nach Italien und Frankreich zog, bereiste Poelzig deutsche und österreichische Städte wie Mainz, Worms und Melk. Diese Beschäftigung mit romanischen Bauten sollte prägend für seine spätere Arbeit werden. Das Mächtige, Schwere und Kolossale, das bezeichnend für romanische Baudenkmäler ist, floss zwar in Poelzigs Arbeit ein, wurde aber als Stilform nicht wörtlich übernommen.¹⁵⁸ Bei der Betrachtung seines Gesamtwerks sind Elemente der Romanik, Gotik aber auch des Barock zu finden. Welche Stilisierung in seinem Werk überwiegt, ist nicht klar zu definieren, denn auch der Zeitgeist des beginnenden 20. Jahrhunderts bestimmte sein Tun. Poelzigs Arbeit mit massiven Elementen wurde durch mehrere Architekturformen beeinflusst, die eine verschiedenartige Wirkung erzielen sollten.

¹⁵⁵ Vgl. Pehnt Wolfgang 2007, S. 13f

¹⁵⁶ Vgl. Pehnt Wolfgang 2007, S. 15f

¹⁵⁷ Wichert Fritz: Zur Einführung. In: Porzellan Majolika. 26. Ausstellung des Freien Bundes. Kat. Kunsthalle Mannheim. Mannheim 1921. Zitiert in: Pehnt 2007, S. 15f

¹⁵⁸ Vgl. Pehnt Wolfgang 2007, S. 17f

Heike Hambrock, die ihr eigenes Werk über Hans und Marlene Poelzig *Bauen im Geiste des Barock* nannte, vertieft diese Behauptung. Denn Poelzig schaffe damit „vor allem räumliche Stimmungspotenziale, die es für die eigene Zeit neu zu fassen gelte: die monumentale Erhabenheit urgeschichtlicher, massig geschichteter Festungs- und Tempelarchitekturen (Zikkurate, indische Pagoden) genauso wie die festlich-irreale Lichtwirkung romanischer und gotischer Kathedralen oder die überschwänglich bunte, bewegte Raumkraft barocker Kuppelbauten.“¹⁵⁹

Ungeachtet dessen, ist seine Prägung durch deutsche Baustile am eindringlichsten. Seinem Mentor und Professor zollte er jahrelang großen Respekt, und nannte ihn selbst als 62-jähriger in seiner großen Rede „Der Architekt“ vor dem Bund deutscher Architekten, „mein unvergesslicher Lehrer“¹⁶⁰

Poelzig gehörte zu den letzten Baumeistern, die die alte Schule der Baukunst besuchten. Er beschäftigte sich überwiegend mit den verschiedenen Baustilen unterschiedlichster Epochen. Das Architekturstudium beinhaltete die Kenntnis über verschiedene Formgebungen der historischen Baustile im Detail. Wie damals üblich, drang der Stil des Meisters in das Schaffen der Studenten ein. So auch bei Poelzig. Er lernte bei Karl Schäfer, einem Professor für mittelalterliche Kunst.¹⁶¹

Obwohl man seine Beschäftigung mit der Gotik größtenteils dem damaligen, allgemeingültigen Kunstgeschmack zuschreiben könnte, ist die vorausgegangene Ausbildung durch Schäfer als prägenderer Einfluss zu sehen.

5.1.2.3 Mystik, Okkultismus

Poelzigs Interesse an okkulten Themen wie dem Taoismus oder der Astrologie, wurde erst später, in der Verbindung mit Paul Wegener erwähnt. Das Zusammenwirken dieser beiden Individuen und das gemeinsame kreative Schaffen ist auf eine gemeinsame geistige Wellenlänge zurückzuführen, bestätigt Dillmann. Sie schreibt:

¹⁵⁹ Hambrock 2005, S. 15

¹⁶⁰ Poelzig 1986, S. 9

¹⁶¹ Vgl. Storck, Gerhard 1986, S. 24f

„Wegeners Vorliebe für solche Stoffe (märchenhafte, romantische Anm.), sein Hang zu fernöstlicher Esoterik, seine Beschäftigung mit Okkultismus, Kunsttheorie und Architektur dürften die Freundschaft zwischen ihm und Poelzig begünstigt haben.“¹⁶²

Selbst bei der Grabrede, die Paul Wegener für Poelzig 1936 hielt, bezeichnet er seinen Freund als „gotischen Mystiker“.

Die gegenseitige geistige Befruchtung könnte auch ein Grund für die anthropomorphen Formen und die optische Harmonie einer „Anderswelt“ der Filmbauten sein. So beantwortet Dillmann die Frage der besonderen Lebendigkeit des poelzig'schen Schaffens wie folgt:

„Ohne Kenntnis seiner individuellen Auffassung lässt sich hier nur auf Konstanten des Okkultismus aufmerksam machen, die für zahlreiche Künstler in den ersten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts eine bestimmte Rolle spielten: die Kombination von Religion, Philosophie und Wissenschaft; die Suche nach der Wahrheit hinter allen Religionen (deren Kern die Einheit Gottes ist, die sich offenbart im Herabsteigendes Geistes in die Materie, in den verschiedenen Entwicklungsstufen in denen sich das Leben manifestiert, und im Weiterleben der Seele); die Auseinandersetzung des Katholizismus und Protestantismus, die Anleihen am Buddhismus (Glaube an Reinkarnation und Karma); das Wissen vom Göttlichen, das jeder Mensch in sich trägt.“¹⁶³

Weitere Indizien für Poelzigs Beschäftigung mit dem Thema Mystik und Okkultismus kommen von Theodor Heuss, dem ersten Biographen des Architekten, der ihn schlichtweg einen „homo religiosus“ nennt.

„So war er homo religiosus auf eigene Gefahr - Antinaturalist, Antimaterialist; die Astrologie bewegte ihn und nicht bloß seine Phantasie, eine Zeitlang fraß ihn die ganze Literatur der okkulten Wissenschaften - wenn er in stillen und doch bewegten Stunden davon sprach, von seinem Glauben und seinen Erfahrungen, hatte die Stimme nicht den Ton jener überlegenen Hybris der Eingeweihten auch nicht der indiskreten Gewißheit der Spielenden sondern einer ruhigen Menschlichkeit. Den Skeptiker wollte er nicht überreden, beweisen wollte er schon gar nicht - er selber lebte im Geheimnis.“¹⁶⁴

¹⁶² Vgl. Dillmann 2007, S. 144

¹⁶³ Dillmann 1997, S. 37

¹⁶⁴ Theodor Heuss 1970, S. 32

In manchen Aussagen Poelzigs geht er selbst auf eine direkte Verbindung von Architektur und Mystik ein. Um ein Verständnis für diese Verbindung zu entwickeln bezieht er sich auf den Vergleich der römischen Kunst mit der Gotik und warum erstere nicht dauerhafte Gültigkeit erlangte:

„Es fehlte hierzu die Organisation auf dem Gebiete der Seele. Sie hatten in ihrer Zeit ihrer größten Macht nicht eine Religion, sondern hundert, und ähnlich wie heute greift der innerlich bedrückte Mensch vielfach nach philosophischen und mystischen Problemen oder religiösen Traditionen der verschiedensten Art. Die großen Schöpfungen der Antike wie der Gotik sind ohne Religion nicht denkbar, sie und ihre Schöpfer wollen niemand dienen als Gott.“¹⁶⁵

Abschließend ist zu sagen, dass der Einfluss des Okkulten und Spirituellen in Poelzigs Schaffen nicht Wegzudenken ist. Inwieweit dieser Bereich eine Inspirationsquelle für den Architekten darstellte, ist nur zu vermuten.

Deutlich ist jedenfalls die Wirkung des Okkulten und Mystischen in Poelzigs Filmarbeit zu sehen. So beschreibt Heide Schönemann die *Golem*-Stadt: „Auf der Suche nach dem Ursprünglichen und Elementaren entstand eine märchenhaft poetisierende und naturbetonte Kunst, gelegentlich mit unterschwellig religiösen oder okkultistischen Zügen.“¹⁶⁶

5.2. Der Golem, wie er in die Welt kam

Um die Filmbauten im Golem stilistisch analysieren zu können, sind das Wissen über den Inhalt aber auch besonders über die Entstehung des Films unumgänglich. Im weiteren Verlauf werden auch nähere Einblicke in Poelzigs Arbeitsweise gegeben.

5.2.1 Zum Film

5.2.1.1 Filmbauten

¹⁶⁵ Poelzig, Hans (1919) zitiert in: Theodor Heuss 1970

¹⁶⁶ Schönemann 2003, S. 83f

In erster Linie wird hier der Aufbau des mittelalterlichen Ghettos im Film beschrieben. Es geht vorrangig darum, einen Eindruck der wichtigsten Filmbauten zu erhalten und die verschiedenen Örtlichkeiten aufzuzeigen. Da nahezu der gesamte Film im Judenviertel spielt, sind hier die Außenansichten von den Innenräumen zu unterscheiden. Desweiteren gibt es noch den Königspalast, der einige Elemente des Jugendstils enthält. Die besondere Architektur im *Golem* bezieht sich jedoch hauptsächlich auf das Ghetto. Wolfgang Pehnt macht folgende Aufzählung „An der Hauptgasse und ihren abzweigenden Nebengäßchen standen insgesamt 54 Häuser mit Brunnen, Torbögen und Gettomauer.“¹⁶⁷

Ghetto Außenansicht

Während man den Innenräumen einen Höhlencharakter zuspricht, sind die Außenansichten des mittelalterlichen Dorfes eine Vielzahl an lebendig erscheinenden Türmen. Die Gassen winden sich durch das Dorf und verstärken den verwinkelten Aufbau. Die Dachwipfel sind einander zugeneigt und die Häuser scheinen miteinander verbunden zu sein ohne ihren individuellen Charakter zu verlieren. Die 54 Bauten bestehen außerdem aus einer Brücke mit einem Durchgang in der Form eines Spitzbogens. Neben kleinen, oftmals langgezogenen Fenstern ist der Spitzbogen ein häufig verwendetes Thema, das sich auch in den Torbögen wiederfindet. Der Turm der Gemeinde sticht durch seine Höhe hervor, stilistisch gesehen ähnelt er den umgebenden Gebäuden. Er hat einen verdrehten Schaft und vier unregelmäßige Spitzen an der Plattform.

Innenräume

Die Werkstatt des Rabbi Löw ist mit Abstand die am häufigsten vorkommende Innenansicht und zudem die detailreichste. Die organische Wandgliederung ähnelt menschlichen Adern und auch diese verlaufen unregelmäßig. Die Werkstatt gleicht einer Höhle, die insbesondere durch die Verwendung von Rabbitz zu einem von der Natur

¹⁶⁷ Pehnt 1998, S. 262

geschaffenen Ort wird. Die Treppe ist jedoch zentraler Punkt in der Werkstatt, sie gleicht einer Ohrmuschel und windet sich spiralenförmig nach oben.

Im Haus des Rabbi selbst befinden sich überzogen dargestellte gotische Fenster. Die Wandgliederung ist in abgeschwächter Form vergleichbar mit der in Löws Werkstatt. Interessant ist desweiteren das Dekor an der Decke das wie eine kunstvolle Abwandlung eines Stalaktitengewölbes angebracht ist.

5.2.1.1 Inhalt

Der Golem, wie er in die Welt kam war bereits Wegeners dritter Film zu der mittelalterlichen Sage über den Rabbi Löw. Die vorigen Teile waren *Der Golem* (1915) und *Der Golem und die Tänzerin* (1917), obwohl sein dritter und letzter *Golem*- Film sicher der erfolgreichste war.

Im Mittelpunkt steht eine jüdische Gemeinde im Prag des 16. Jahrhunderts. Rabbi Löw liest in den Sternen, dass seiner Gemeinde Unheil droht. Er versucht anhand der jüdischen Mystik der Kabbala den Golem zu erschaffen, ein Wesen aus Lehm mit unglaublichen Kräften. Tatsächlich erhält der Rabbi eine Nachricht des Kaisers durch einen Gesandten, dem Junker Florian. Das Ghetto müsse demnach binnen eines Monats geräumt werden und alle Juden sind verpflichtet, die Stadt zu verlassen. Der Junker verliebt sich bei der Übermittlung der folgeschweren Nachricht in des Rabbis Tochter Mirjam, die seine Zuneigung teilt. Rabbi Löw, vollauf beschäftigt mit der Erschaffung des Golems, setzt diesem ein Schem-Amulett auf und erweckt den Koloss aus Lehm zum Leben. Sein neuer Diener erweckt Schrecken im Dorf. Doch nützt der Rabbi die Gelegenheit zum Rosenfest des Königs zu erscheinen um ihm von seinen magischen Kräften zu überzeugen. Der Golem rettet bei dieser Gelegenheit den einstürzenden Königspalast. Als Belohnung dürfen die Juden weiterhin in ihrem Ghetto leben. Im Golem erwachen bisweilen böse Instinkte, er kann jedoch vom Rabbi durch das Abreißen des Amuletts an seiner Brust wieder leblos gemacht werden. Während das Dorf den Rabbi feiert, erhält seine Tochter Mirjam Besuch vom Junker Florian. Dies bewegte Löws Helfer, den Famulus, zu rasender Eifersucht. Er belebt den Golem mit dem Schem der daraufhin auf den Junker losgeht und jagt ihn bis er ihn vom Turm des Hauses wirft und

das Ghetto in Flammen steckt. Erst als ein kleines Kind ihm das Amulett von der Brust nimmt, fällt der Koloss zu Boden. Zu guter Letzt bringt Rabbi Löw das Feuer durch seinen Zauber zum Erlöschen.¹⁶⁸

5.2.1.2 Produktion

Regie: Paul Wegener/ Carl Boese

Drehbuch: Paul Wegener/ Henrik Galeen

Produzent: Projektions-AG Union / Paul Davidson

Kamera: Karl Freund

Musik: Hans Landsberger

Der Golem: Paul Wegener

Rabbi Löw: Albert Steinrück

Mirjam: Lydia Salmonova

Famulus: Ernst Deutsch

Junker Florian: Lothar Müthel

Premiere: 29. Oktober 1920 im Ufa-Palast Berlin-Zoo.¹⁶⁹

Hans Poelzig, der 1919 das Große Schauspielhaus in Berlin unter der Intendanz von Max Reinhardt entwarf, kannte Paul Wegener womöglich durch diese Verbindung. Wegener war ein fixes Mitglied des Reinhardt Ensembles in Berlin, verließ aber in dieser Zeit aufgrund von Unstimmigkeiten das Ensemble und wandte sich erneut dem Film zu.¹⁷⁰

Wegener über die „Bestimmung des Films“:

„Nach einigen missglückten Films [sic], über die ich lieber schweigen will, hatte ich meine Idee des *Golem*, dieser seltsam mythischen Tonfigur des Rabbi Löw aus dem Kreis der Prager Ghettosage und mit ihm kam ich noch mehr in das Gebiet des rein Filmmäßigen hinein - hier ist alles aufs Bild gestellt, auf ein Ineinanderfließen einer Phantasiewelt vergangener Jahrhunderte mit gegenwärtigen Leben -, und immer klarer wurde mir die eigentliche Bestimmung des Films, die Wirkung allein aus der photographischen Technik heraus zu

¹⁶⁸ Wegener 1920

¹⁶⁹ The Internet Movie Database

¹⁷⁰ Vgl. Dillmann 1997, S. 25

suchen. Rhythmus und Tempo, Hell und Dunkel spielen im Film eine Rolle wie in der Musik.“¹⁷¹

Paul Davidson und seine Filmgesellschaft PAGU fungierten als Produzent und teilten vorerst den Auftrag dem Filmarchitekten Kurt Richter zu. Der Co-Regisseur Carl Boese und Paul Wegener überredeten Davidson hingegen, Poelzig für die Entwurfsplanung zu engagieren und Richter für dessen Umsetzung zu verpflichten. Poelzigs Einsatz ist allerdings „nicht nur als Beauftragung des Architekten zu verstehen, sondern als direkte, ständige und überaus produktive Einflussnahme auf die gesamte Filmproduktion“¹⁷²

Von Jänner bis März 1920 liefen die Vorbereitungen zum *Golem*-Film. Das Thema der alten, jüdischen Sage war für Poelzig durchaus inspirierend und regte ihn zu einer Vielzahl von Skizzen an. Aus dieser Zeit stammen etliche Entwürfe zu den Bauten des phantastischen Prags. Diese enthalten hingegen weder Umsetzungen einzelner Szenen noch Details zu den späteren Ausführungen. Man kann lediglich von einer Sammlung verschiedener Formvorstellungen sprechen. Einer Anekdote nach soll Poelzig bei seiner Arbeit zum Großen Schauspielhaus beim ersten Treffen mit Max Reinhardt selbiges auf eine Serviette aufgezeichnet haben und später von seiner Grundform nicht mehr viel abgewichen sein. Poelzigs Entwürfe sollen demnach die „Idee“ verbildlichen, oder vielmehr eine Formgebung der ersten Stunde sein.¹⁷³ Den Entwurfsvorgang beschreibt Hans-Peter Reichmann wie folgt:

„Der Film-Architekt Poelzig verstand es, auf ersten Skizzen abstrakt, floral oder organisch erscheinende Formen immer wieder zu variieren sie zu verdichten, um aus ihnen schließlich die anthropomorphen Ghetto-Bauten des *Golem*- Films entstehen zu lassen“¹⁷⁴

Das Zusammentreffen aller Verantwortlichen und ihren Arbeitsintentionen rund um den *Golem*-Film brachte zweifelsohne eine geballte Kraft an Kreativität auf. Claudia Dillmann dazu:

¹⁷¹ Wegener 1954, S. 111

¹⁷² Dillmann 2007, S. 146

¹⁷³ Vgl. Dillmann 1997, S. 27

¹⁷⁴ Reichmann, Schober 1997, S. 6f

„Nun sollte alles ineinanderfließen: das freie Phantasieren über die Gotik - die gebaute Umsetzung des Leidenden, Krausen, Unruhigen, Dynamischen, himmelwärts Strebenden - das Skizzieren eines Gegenbildes mit Anleihen an die Renaissance als dem Übersichtlichen, Heiteren, Diesseitigen, Statischen, Oberflächlichen - die Umsetzungen der existentiellen Themen von Gefahr, Untergang, Chaos und Rettung im anti-rationalistischen Gewand - die Gemeinschaft religiös Empfindender auf der Suche nach transzendenten Erfahrungen - die Magie der Schrift, die Magie des (filmischen) Bildes, die Magie der Architektur, die Geheimnisse der Elemente der Harmonie, die Metamorphosen des Anorganischen - die plastische und dynamische Auffassung von „Raum“ - die vom Gotik-Begriff der Expressionisten abgeleitete Unterordnung der Figur unter den Baugedanken - das Zusammenwirken Gleichgesinnter in einer „Bauhütte“ (auch wenn die bloß auf einem Ateliergelände existierte, blieb sie als Begriff für die Arbeit der Ufa-Filmarchitekten bis weit in die zwanziger Jahre gültig): Poelzig skizzierte, Moeschke modellierte, Richter baute, Wegener inszenierte, Karl Freund fotografierte...“¹⁷⁵

Die Filmaufnahmen entstanden im Ufa-Freigelände von Tempelhof in Berlin und im Ufa-Union Atelier. Sie dauerten von Mai bis Juli 1920. Bereits beim Aufbau der Stadt gab es positive Kritiken seitens der Architekturkenner. So schrieb Heinrich de Fries in *Wasmuths Monatshefte* 1920 eine äußerst positive Kritik über Poelzigs Schaffen, wenn auch keine Außenbauten zurzeit des Abdrucks fertiggestellt waren. Weitere Kritiken wie Paul Westheims in seiner Zeitschrift *Das Kunstblatt*, folgten. Paul Wegener war nicht nur mit den *Golem*-Stadt im höchsten Maße zufrieden er sah auch eine gesteigerte Identifikationsmöglichkeit für seinen Golem in den Filmbauten. Er meint:

„Es ist nicht Prag, was mein Freund, der Architekt Poelzig aufgebaut hat. Sondern es ist eine Stadt-Dichtung, ein Traum, eine architektonische Paraphrase zu dem Thema Golem. Diese Gassen und Plätze sollen an nichts Wirkliches erinnern; sie sollen die Atmosphäre schaffen, in der der Golem atmet.“¹⁷⁶

¹⁷⁵ Dillmann 1997, S. 25f

¹⁷⁶ Wegener Paul zitiert in: Reichmann, Schober 1997, S. 7

5.2.2 Formensprache

5.2.2.1 Expressionismus

Wie sehr *Der Golem* von der zeitgenössischen expressionistischen Formensprache beeinflusst ist, lässt sich schwer erörtern, da die Meinungen in diesem Punkt divergent sind. Rudolph Kurtz ordnet in seiner Abhandlung *Expressionismus und Film* lediglich sechs Filme dem Expressionismus zu und lässt dabei den *Golem* aus. Selbst Lotte Eisner die in ihrem Werk *Die dämonische Leinwand* sehr leichtfertig mit der Titulierung „expressionistisch“ umgeht¹⁷⁷ schreibt vom *Golem*, dass sich neben den expressionistisch anmutenden Bauten eine „rein impressionistisch empfundene Atmosphäre erschließt“¹⁷⁸. Wegener hat zudem zeitlebens seinen Film als expressionistisch zurückgewiesen. Trotzdem ist ein Zusammenhang des Films mit dem damals aktuellsten Kunststil nicht zu übersehen.

So schreibt Lotte Eisner:

„Paul Wegener, jener große Schauspieler, der lange bei Max Reinhardt gespielt hat, weigerte sich stets, in seiner zweiten *Golem*-Fassung (1920) einen expressionistischen Film zu sehen. Trotzdem gilt er als expressionistisch, was auf die Ausstattungsentwürfe von Hans Poelzig zurückzuführen ist, dem Umgestalter von Reinhardts Großem Schauspielhaus, der dort als genialer Architekt einen Zirkus zum Rundtheater formte. Im *Golem* hat er sich aller dynamischen und ekstatischen Elemente bemächtigt, die der expressionistischen Kunst zur Verfügung standen. Aber wie weit entfernt sind die Kubenhäuser aus *Caligari* von jenen gotischen *Golem*-Häusern mit hohen schiefen Giebeln, in angstvoller Ghettoenge zusammengepreßt. Wenn die Menge der Juden durch die lange Gasse strömt, scheinen sich die Giebel den spitzen hohen Judenhüten und den aufgeregt emporgereckten Armen seltsam anzugleichen. Wir erkennen hier einen gewissen expressionistischen Einfluss auf einen Film der sonst alles der Lichtmagie und dem leuchtenden Helldunkel Max Reinhardts verdankt, diesem Eklektiker, der im Grunde ein Anti-Expressionist gewesen ist.“¹⁷⁹

Helmut Weihsmann kommt in seinem Aufsatz *Baukunst und Filmarchitektur* (2000) zum Schluss, dass sich mehrere Elemente in den Poelzig Bauten finden so entsteht „ihre Spannung im Kräfteverhältnis eines teils gotischen, teils expressionistischen

¹⁷⁷ was ihr später auch oft vorgeworfen wurde und für das sie sich entschuldigte

¹⁷⁸ Eisner 1975, S. 91

¹⁷⁹ Eisner 1979, S. 268

Stilwollens[...]. So mischen sich expressive Bauelemente mit impressiven, angeblich von Max Reinhardt beeinflussten Beleuchtungseffekten.“¹⁸⁰ Aber auch Heide Schönemann spricht von einer Mischung verschiedener Stile. Sie findet in der *Golem*-Stadt „eine expressionistische Gotik, erwachsen aus ekstatischem Dynamismus, übernahm von der Romantik deren Interpretation der Gotik und formte sie in ihrem Sinne um“¹⁸¹.

Einen direkten Zusammenhang mit einer wichtigen Inspirationsquelle für deutsche Architekten dieser Zeit erklärt Helmut Weihsmann. Demnach soll der böhmisch-gotische Sakralbau, St.Barbara von Kuttenberg (Kutná Hora) mit den zeitgenössischen Visionen der expressionistischen Baukünstlern in Verbindung gebracht werden. Folgendermaßen soll nicht nur Poelzig für sein *Golem*-Ghetto Anleihen darin gefunden haben, sondern bereits Bruno Taut für seine *Gläserne Kette*. Sie fanden Anleihen für ihre expressionistischen Denkmäler wie u.a. die *Stadtkrone*. Damit lassen sich unterschiedliche Beziehungen des Films zum Expressionismus erklären. Weihsmann selbst spricht von einem „Phantastischen Expressionismus“.¹⁸², der von der Romantik abgeleitet wurde. Im Gegensatz dazu steht die Meinung seines ergebenen Schülers und Biographen, Julius Posener, der 1970 im Vorwort seines Sammelbandes zum Architekten schreibt: „Poelzig verkörperte den Expressionismus in der Architektur; denn zwischen utopischen Skizzen und fragwürdigen Verwirklichungen war Poelzig der einzige Meister des Expressionismus.“¹⁸³

Welche Meinung als die gültige herangezogen werden kann, bleibt fraglich. Einig sind sich seine Kritiker jedenfalls über Poelzigs Umgang mit Stilelementen, die u.a. auch typisch expressionistische Motive, wie den Spitzbogen oder Türme bzw. Höhlenformen beinhalten.

Da sich in dieser Zeit der Film für Architekten als ein großes Spielfeld zeigte, wurde mit einer besonderen Aufgeschlossenheit experimentiert, ohne sich großen technischen Problemen zu stellen. Ferner ist dabei zu diskutieren, inwiefern sich der Film für die Baukünstler und ihre Architekturvisionen als Mittel zum Zweck eignete utopische Bauideen zu verwirklichen. Weihsmann schreibt:

¹⁸⁰ Weihsmann 2000, S. 193

¹⁸¹ Schönemann 2003, S. 83

¹⁸² Vgl. Weihsmann 2000, S. 190

¹⁸³ Posener 1970, S. 9

„So boten Film und Kino im Kleinen nicht nur die Möglichkeit, „utopische“ Tagträume zu konkretisieren und virtuell zu realisieren, sondern das Medium galt Poelzig auch als Instrumentarium aktivistischen Denkens und Wirkens wie als rückwärtsgewandte Utopie, in deren neuromantischer Begeisterung Natur und Geschichte sich vereinigen.“¹⁸⁴

Immer wieder lässt sich ein Bezug von Poelzigs phantastischen Entwürfen zu anderen zeitgenössischen Architekten und ihren Visionen herstellen. Besonders bei der 1919 ins Leben gerufenen *Gläsernen Kette*, einer Gemeinschaft die vorwiegend auf Rundbriefen aufgebaut war und zu deren Mitglieder auch Poelzig Kontakt pflegte. Eingehende Vergleiche stellt Weihsmann zu den Skizzen von Bruno Taut, dem Begründer der *Gläsernen Kette*, her. Hinsichtlich dessen finden sich Parallelen in den Skizzen aus der Mappe *Anfänge alpiner Architektur* (1919) von Taut und den Poelzig-Bauten durch folgende Aspekte:

„Erstens die Verschmelzung von Architektur und Natur bei gleichzeitiger Dominanz des Bauwerks über die Landschaft. Zweitens die Idee einer Stadtkrone, wie sie auch im Golem mit der Burgsilhouette vom Hradschin vorkommt.“¹⁸⁵

Hans Poelzigs Formvisionen zeigen sich vor allem in seinen Skizzen, die schlussendlich darauf hinzielen, dass Poelzig die Idee des Gesamtkunstwerks verfolgte. Abgeleitet von Karl Friedrich Schinkel oder Gottfried Semper sollte Architektur und Malerei demnach zusammenfließen und eins werden.¹⁸⁶ Um dies besser darzulegen reicht ein Blick auf Poelzigs Arbeitsweise zum *Golem*-Film, der seitens Produzenten immer wieder als äußerst einflussreich bezeichnet wurde. Anhand des Nachlasses der Drehbücher, Ausstattungsskizzen und Anweisungen kann sein gesamtheitliches Denken veranschaulicht werden (siehe Kurzbiographie).

5.2.2.2 Höhle und Turm

Höhlen und Grotten sind Motive die in Poelzigs Arbeiten wiederholt zum Vorschein kommen. Etwa bei den Wettbewerbsentwürfen des Hauses der Freundschaft in

¹⁸⁴ Weihsmann 2000, S. 190

¹⁸⁵ Weihsmann 2000, S. 191

¹⁸⁶ Vgl. Hambrock 2005, S. 14

Konstantinopel, aber auch die des Bismarck-Nationaldenkmals. Um keine prähistorische Höhlenform zu erhalten, gilt es den äußeren Teil der Höhle zu formen. Dieser Teil avanciert dann zum Behältnis der Höhle, denn der hohle Innenraum ist von außen betrachtet eine Aufwölbung, ein Turm. Die Form der Höhle ist demzufolge eng mit seinem Gegenteil, dem Turm, verbunden. Nicht nur in den 1906/1907 gebauten Wassertürmen Poelzigs, lässt sich dieses Behältnis einer Höhle erkennen, auch bei zahlreichen anderen turmartigen Bauten, die der Architekt entwarf. Der Poelzig-Experte Wolfgang Pehnt meint auch im großen Schauspielhaus Berlin eine Kombination von Höhle und Turm zu erkennen. Das Innere des Hauses wurde schon damals häufig als Grotte und Tropfsteinhöhle bezeichnet.¹⁸⁷

Verwunderlich ist dies nicht, denn die stalaktitenartige Ausführung des Bühnenraums ist das markanteste Merkmal des Innenbaus (vgl. Abb. 9). Die Anlehnung an die Erscheinungsform einer Grotte ist ebenso offensichtlich, da die Betrachtung des Gewölbes im Treppenhaus die tunnelartige, aus der Natur entnommene Raumwirkung bestätigen.



Abb. 9 Bühnenraum des großen Schauspielhauses Berlin; Pehnt 2007 ; S.30

Diese zwei Motive, der Turm und die Höhle, waren zudem auch Leitmotive der Expressionisten. Poelzigs selbst verwendete diese Symbolformen in modellierender Weise als teigige und massige Substanz, nicht in klaren und scharfen Formen wie die Schaffenden rund um Bruno Taut sie modellierten. Türme, die von Poelzig entwickelt wurden, hatten eine physische Schwere und eine Üppigkeit in ihrer weichen Form.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Vgl. Pehnt Wolfgang 2007, S. 29f

¹⁸⁸ Vgl. Ebenda Pehnt 2007, S. 32f

Nicht nur deren architektonische Silhouette lassen auf eine gefühlte, erdschwere Formmasse schließen, auch die Oberflächengestaltung trägt ihres dazu bei. Neben der fortwährenden Zeichnung des Höhle-Turm Motivs am Berliner Schauspielhaus, war es

zudem das geplante Festspielhaus in Salzburg (vgl. Abb. 10), bei dem Poelzig diese organischen

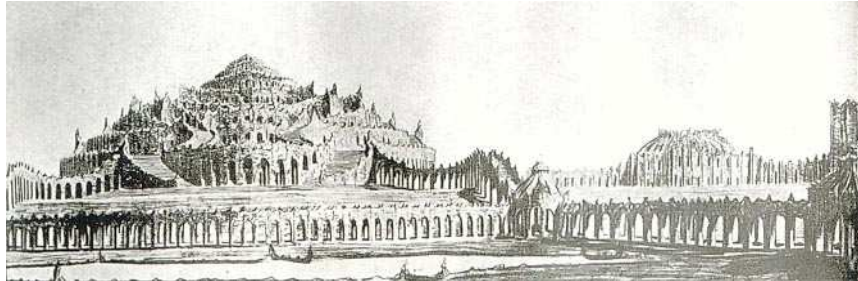


Abb. 10 Entwurf Salzburger Festspielhaus 1920; Pehnt 1998 S.256

Formen verwendete.

Heide Schönmann schreibt in ihrem Aufsatz zur „Architektur der frühen Moderne“ in Bezug auf den Golem-Film:

„Der Ghattoturm ist sowohl stilistisch wie auch dramaturgisch ein Exponent seiner Umgebung; hier befindet sich das geistige Zentrum der jüdischen Gemeinde. Sein Schaft ist leicht verdreht wie die Säulen in der Krypta von Antonin Gaudís Colonia Güell, was eine geheime Bewegung ausdrückt und zugleich Alter anzeigt und suggeriert. Den Eindruck von Alter rufen auch die verwitterten, unregelmäßigen Spitzen hervor. Der Turm hat mit der Sternwarte auf seiner Spitze und der Werkstatt in der Tiefe einen betont symbolischen Charakter; verwurzelt in der Erde ist er ein Vorstoß in den Kosmos, eine Verbindung zu den Sternen“¹⁸⁹

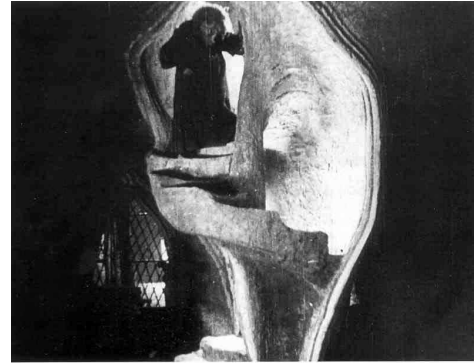
In ihren Unregelmäßigkeiten wirken die Zacken des Turms (vgl. Abb. 11) pittoresk. Die Plattform schafft Platz für magisches und unheimliches Treiben. Die Regelmäßigkeit der Gotik wird ausgelassen. Die Zacken, die zart und spitz nach oben zulaufen, ähneln denen der böhmischen Kirche St. Barbara in



Abb. 11 Ghattoturm in Golem-Film{Schönemann 2003 #11:83}

¹⁸⁹ Schönemann 2003, S. 82

Kuttenberg. Der Sakralbau wurde in einer übertriebenen Form der Spätgotik erbaut, wie sie im hussitischen Böhmen ihre Blütezeit erlebte.¹⁹⁰ Die spitz zulaufende Formgebung steht dem höhlenartigen, organischen Gegenüber und erzeugt das Gesamtbild des Ghettos. Sabine Röder schreibt in ihrem Aufsatz *Traumspiel* dazu: „Die Innenräume gestalten sich nicht weniger unheimlich: Wie Adern durchziehen labyrinthische Gänge, gewundene Treppen den Stadtkörper. Die Kamera geistert durch ein unübersichtliches Höhlensystem [...]“.¹⁹¹ Dieses Höhlensystem kann nicht nur im Großen, wie bei der Werkstatt des Rabbi Löws (vgl. Abb. 13) beobachtet werden, sondern im Kleinen durch die Form des Treppenhauses (vgl. Abb. 12), das sich wie eine Ohrmuschel himmelwärts windet. Zusätzlich findet sich dieses „System“ auch in den Wandgliederungen, die zwar einerseits dem menschlichen Körper entnommenen Adern gleichen, andererseits durch ihre plastische und organische Darstellung deren höhlenartige Form präziser zur Geltung bringen.



Werkstatt des Rabbi
03; S.90



s Rabbi Löw; Pehnt 1998 S.27

5.2.2.3 Spitzbögen

Das wiederkehrende Thema des Spitzbogens (vgl. Abb. 14) ist eine Form die in den 1920er Jahren zu neuer Bedeutung gefunden hat. Der oft verformte und schräge Bogen war nicht nur bei Antoni Gaudí zu sehen sondern auch bei Bruno Taut und seinen

¹⁹⁰ Vgl. Schönemann 2003, S. 82f

¹⁹¹ Röder 1986, S. 17

Anhängern.¹⁹² Hans Poelzig verwendete den Spitzbogen jedenfalls in allen denkbaren Formen wie etwa als Torbogen, als Fensteröffnung aber auch als stilistisches Mittel im Maueraufbau. Damit war er weitaus nicht der einzige, denn dieses Motiv ist bezeichnend für den Baukünstler Antoni Gaudí. Zu benennen sind hier natürlich einzig Elemente von Spitzbögen, da es sich keineswegs um historische Reproduktionen handeln sollte.

Gaudí, dessen „katalanischer Stil“ durchzogen von Unregelmäßigkeiten und modellierten, anthropomorphen Formen ist, schuf mit der Krypta *Colonia Güel* eine Architektur, die zwischen Sakralbau und Landschaftsplanung liegt. Besonders in den Gewölben ist ein Bezug zu den gotischen Bögen herstellbar. Heide Schönemann nennt hier ein weiteres Exempel: Otto Bartnings Entwurf der Sternenkirche, welcher als einer der Wegbereiter des späteren Kirchenbaus gesehen werden kann. Die Sternform, spielt im *Golem*-Film ebenfalls eine wichtige Rolle. In Bartnings Entwurf hat sie neben einer starken Symbolkraft auch die ursprüngliche Spitzbogenform, die sich dort in abweichender Konstruktion wiederholt. Parallelen lassen sich aber auch auf gesamt-europäischem Raum finden, wie etwa bei den Nationalromantikern im Norden oder bei den ausdrucksstarken Bauideen der *Gläsernen Kette*.¹⁹³



Abb. 14 Spitzbögen im Judenviertel;
Schönemann 2003 S.84

In Bezug auf den *Golem*-Film ist die Grundform des Spitzbogens sehr deutlich in den Vordergrund gestellt. So meint Claudia Dillmann in ihrem Aufsatz *Wirklichkeit im Spiel*:

„Für den *Golem*-Film reduzierte der Architekt die zu bauende Stadt, jedes Haus und jeden Innenraum auf die gotische Grundform, den Spitzbogen, aus dem heraus sich in unzähligen Variationen und Metamorphosen ein Raum entwickeln sollte, erfüllt vom Singen und Wehklagen einer unterdrückten Gemeinschaft und

¹⁹² Vgl. Schönemann 2003, S. 83

¹⁹³ Vgl. Schönemann 2003, S. 83f

zugleich erfüllt von Spiritualität, tiefer Weisheit, magischem Wissen, geheimer Macht.“¹⁹⁴

5.2.2.4 Dreidimensionalität

Die Filmstadt bildete für Poelzig einen Spielraum von ungeahnten Möglichkeiten. So schuf er dort keinesfalls die übliche Filmarchitektur wie sie Bühnenmaler oder Dekorateure seinerzeit gestalteten. Er sah den Raum als Masse die im Modellieren entsteht und nicht als bloßes Zusammenstellen von Flächen.¹⁹⁵

Nicht verwunderlich ist es daher, dass Poelzig vorwiegend mit den Materialien Ton und Plastilin arbeitete und, wie auch seine expressionistischen Zeitgenossen, gerne das Modell als Entwurfsgrundlage verwendete. Bei Poelzig war das bildhauerisch geformte Modell, maßgebend für seine Arbeit. Nach Wolfgang Pehnt könnte man meinen, seine Bauten wurden aus einer Masse herausgearbeitet in der Öffnungen herausgeschnitzt und Innenräume ausgehöhlt wurden. Licht und Luft konnte so hereinfließen und das machte die Baukörper nachträglich lebendig.¹⁹⁶

Heinrich de Fries schrieb schon 1920 in Wasmuths Monatshefte für Baukunst, dass Poelzig von seinen Außenbauten verlangte, sie sollten „mauscheln“.¹⁹⁷ „Mauscheln“ ist ein jiddisches Wort und bezeichnet Sprechen und Schwätzen.

Interessant hierbei ist, dass Poelzig zeitlebens Architektur und Musik verband. So schrieb der Poelzig-Schüler Julius Posener einst, dass es das größte Lob des Meisters war, wenn ein studentischer Entwurf „Musike“ enthielt.¹⁹⁸ Aber auch später, 1931, ging Poelzig in seiner Rede „Der Architekt“ auf die Lebendigkeit in Bauten ein. Claudia Dillmann meint dazu:

„Lebendige Architektur sollte für das Ghetto entstehen, keinesfalls naturalistische, sondern organische bio- und anthropomorphe, in vielfachen Wechselwirkungen zur Film-Geschichte stehend: jeder Innenraum mit eigener

¹⁹⁴ Dillmann 2007, S. 149

¹⁹⁵ Vgl. de Fries 1920/21, S. 79f

¹⁹⁶ Vgl. Pehnt 2007, S. 33f

¹⁹⁷ de Fries 1920/21, S. 81

¹⁹⁸ Vgl. Posener 1990, S. 170

Atmosphäre, jedes Haus mit eigenem Gesicht, die ganze Stadt individuell gestaltet, handgemacht, dreidimensional, wirklich gebaut voller Bezüge zum tieferen Inhalt des Films. ect.¹⁹⁹

Verantwortlich für diese „Beseelung“ von Räumlichkeiten könnte Poelzigs Hang zur modellierenden Arbeitsweise sein. War es doch Marlene Moeschke, eine Bildhauerin, die sich dem Architekten anschloss und die er als gleichgestellte Mitarbeiterin wählte. Ihr Beitrag zum Film ist bewiesenermaßen groß, denn die erhaltenen Skizzen Poelzigs belegen, dass zwar die Grundidee mit ihren Motiven und Formsilhouetten vom Architekten Poelzig stammen, jedoch Moeschke die Modelle baute und weiterentwickelte. Poelzig fertigte die Skizzen mit mehr oder weniger detaillierten Umrissformen an, arbeitete mit Kohlestiften und kreierte so die Atmosphäre des Szenenbildes. Folgend konkretisierte die Bildhauerin durch ihre genaue Arbeit am Modell, Poelzigs Ideen und schuf aufgrund seiner Vorlagen den dreidimensionalen Raum. Selbst beim Aufbau bzw. bei den Dreharbeiten wurden die Bauten noch umgeformt.²⁰⁰

Das erklärt auch die herausragende plastische Wirkung der Filmbauten, die die Stadtlandschaft mit ihren Räumlichkeiten besonders lebendig macht. In Anbetracht dessen ist unweigerlich eine bildhauerische Schrift zu erkennen. Durch die besondere phantastische Ausführung des Ghettos, die augenscheinlich nicht an ein mittelalterliches Prag erinnert, wurde die Stadt zu einem wahrhaftigen Lebensraum.

Die Kulissen sind folgerichtig mehr als nur Filmdekor, denn sie leben und zaubern eine eigene Welt der Vorstellung. Ihre Echtheit liegt in ihrer eigenen Stimmung und Psyche.

In ihnen lebt kein Geist des Ruinenhaften sondern sie besitzen eigenes Leben.²⁰¹ Durch die organischen



Abb. 15 Hauptstrasse des Ghettos; Eisner 1975 S.200

¹⁹⁹ Dillmann 2007, S. 149f

²⁰⁰ Vgl. Hambrock 2005, S. 76

²⁰¹ Vgl. Westheim 1986, S. 113f

Formstrukturen scheint der Stadtraum nicht nur lebendig sondern auch erlebbar (vgl. Abb. 15).

5.3 Zusammenfassung

In diesem Kapitel lassen sich einige Merkmale an Poelzigs Filmbauten zum *Golem* finden. Der Einfluss deutscher Baugeschichte ist, und da sind sich auch seine Kritiker und Biographen einig, beträchtlich. Besonders Formgebungen der Romanik und Gotik bestimmen sein Schaffen und sind abgewandelt in einigen Projekten zu erkennen. Dazu zählt auch seine leidenschaftliche Beschäftigung mit dem Okkultismus. Für Poelzig-Kenner tritt das Okkulte und Mystische besonders in seinem Filmprojekt *Der Golem* in den Vordergrund und ist deshalb genauso zu erwähnen, wie seine stilistischen Einflüsse und Inspirationen. Eine Beschäftigung mit Spiritismus war nach dem ersten Weltkrieg ohnehin nicht ungewöhnlich, gehörte es damals fast zur modernen, zeitgenössischen Lebensweise und war eine einflussreiche Modeerscheinung.

Trotzdem, ob es sich bei Poelzig um einen vollends expressionistischen Architekten handelt, ist nicht zu klären, Fakt ist, dass er in dieser Zeit lebte und wirkte. Deshalb sind Stilmerkmale, wie sie vor allem auch von zeitgenössischen Architekten der 1920er Jahre verwendet wurden, in Poelzigs Entwürfen ebenfalls bedeutsam. Dazu gehört insbesondere das vielverwendete Höhle/Turm Motiv und der Spitzbogen. Letzt genannter kann in sämtlichen *Golem*-Bauten gefunden werden.

Poelzigs Individualität ist unweigerlich durch die besondere Dreidimensionalität der Entwürfe erkennbar. Das Modellieren der Bauten, nicht nur in der Entwurfsphase sondern auch beim Aufbau der Filmkulissen, tritt als erstes zum Vorschein und ist bezeichnend für die immer wieder hervorgehobene Lebendigkeit der *Golem*-Stadt.

6. Erich Kettelhut- *Metropolis*

6.1 Erich Kettelhut

Um die Filmarchitektur von *Metropolis* zu analysieren ist die Untersuchung des Werdegangs des Architekten unerlässlich. Im Fall von Erich Kettelhut handelt es sich um einen Theater- und Filmmaler, der sich für Filmtechnik und Filmtricks interessierte. Beeinflusst wurde Erich Kettelhut besonders von Fritz Lang. Der Regisseur war nicht nur Maler und Bildhauer, er studierte überdies einige Semester Architektur. Folglich werden auch seine Vorbilder und Wegbereiter erwähnt, vielmehr jedoch seine Eindrücke der New York Reise mit dem Filmproduzenten Erich Pommer.

6.1.1 Kurzbiographie und Werke

Erich Kettelhut wurde am 1.11.1893 in Berlin geboren. Er interessierte sich frühzeitig für die Malerei und ging mit 15 Jahren in der Theatermalerei Schulz in Berlin in die Lehre. Durch den Besuch der Kunstgewerbeschule in Berlin erhielt er eine fundierte Ausbildung zum Theatermaler. Reimann wechselte später zur damals bekannten Theatermalerei Hartwig und Co.²⁰² Dort arbeitete er gemeinsam mit dem Maler Otto Hunte an Bühnenbildern für in- und ausländische Theater. Gemeinsam mit Hunte ging Kettelhut nach Aachen um dort die Bühnenbilder des Stadttheaters zu modernisieren und wechselte schließlich nach Thüringen um Abteilungsleiter einer Theatermalerei zu werden. Während des ersten Weltkriegs baute Kettelhut an Modellen für Luftangriffe und wurde nach Kriegsende von Otto Hunte und Karl Vollbrecht zum Film geholt.²⁰³

Seine ersten Arbeiten machte er für die Filmgesellschaft von Joe May und verwirklichte später auch Mays berühmtesten Film *Das Indische Grabmal* (1921). Durch seinen Ufa-Vertrag arbeitete er an Fritz Lang Filmen wie etwa: *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922), *Die Nibelungen* (1922-24). Später entwarf er gemeinsam mit Otto Hunte und Karl Vollbrecht

²⁰² Vgl. Kettelhut 2009, S. 11ff

²⁰³ Vgl. Kettelhut 2009, S. 16f

die Bauten für *Metropolis* (1925/26). Neben echten Ausstattungsfilmen wie Joe Mays *Asphalt* (1928/29) interessierte er sich vor allem für Tricktechnik, die in Walter Ruttmanns Film *Berlin, Sinfonie einer Großstadt* (1927) im Vordergrund steht.²⁰⁴ In den Dreißiger Jahren war Kettelhut hauptsächlich unter Vertrag von Erich Pommer und der Ufa-Filmgesellschaft unter deren Leitung er Filme wie *F.P.1 antwortet nicht* (1932) gestaltete. Nachdem Pommer 1933 emmigrieren musste, arbeitete Kettelhut unter der zur Propaganda-Maschinerie umgebauten Ufa weiter. Er realisierte weit über vierzig Filme während des dritten Reichs. Nach dem Zweiten Weltkrieg kam Kettelhut noch einmal mit Fritz Lang zusammen. Für den er den letzten Teil der *Dr. Mabuse*-Reihe realisierte er *Die tausend Augen des Dr. Mabuse* (1960). Ab den Sechziger Jahren entwarf Kettelhut vermehrt für das Fernsehen. Er verstarb 1979 in Hamburg.²⁰⁵

6.1.2 Einflüsse

Aus Erich Kettelhuts Memoiren ist weder bekannt, dass er sich für bestimmte Stilrichtungen der bildenden Kunst interessierte, noch für spezielle Architekten. Vielmehr war Kettelhut „ein Handwerker, Tüftler und Erfinder.“²⁰⁶

Er interessierte sich für neue Technik, an der unter anderem mit dem Kameramann Günther Rittau forschte. Die Ergebnisse zeigten sich bereits im Film *Metropolis*. Für Kettelhuts Schaffen war die Erfindung des sogenannten Schüfftan-Verfahrens maßgeblich, die in den folgenden Seiten beschrieben wird. Um die Einflüsse der Filmarchitektur in *Metropolis* zu ergründen, ist hier nicht nur Kettelhut heranzuziehen. Fritz Lang, der bekanntermaßen ein fanatischer Perfektionist war, der keine Handbewegung seiner Schauspieler ohne sein Zutun duldete, war in diesem Sinne ein besonderer Regisseur. Er sah seine Filme in jeder Einstellung als Bildkomposition vor sich. Im zweiten Teil wird daher näher auf Fritz Lang und vor allem auf seine Amerika-Reise eingegangen.

²⁰⁴ Vgl. Neumann 1996, S. 198

²⁰⁵ Vgl. Interview von Erich Kettelhut mit Gerhard Lamprecht in: Kettelhut 2009, S. 11–40

²⁰⁶ Sudendorf, Werner in: Kettelhut 2009, S. 9

6.1.2.1 Technik

Zu *Metropolis* einzigartiger Bilderwelt trug vor allem die Erfindung des Schüfftan-Verfahrens bei. Der aus Breslau stammende Architekt und Maler, Eugen Schüfftan war Schüler Hans Poelzigs und arbeitete für ihn beim Bau des Großen Schauspielhauses in Berlin. Er gelangte durch seinen Lehrer Poelzig zum Film.²⁰⁷ Gemeinsam mit Ernst Kunstmann entwickelte er 1923 das nach ihm benannte Schüfftan- Verfahren. Hierbei handelt es sich um einen Spiegeltrick, der auch als Einspiegelungsverfahren bezeichnet wird. Modellbauten können hierbei in Realszenen mittels einer Spiegelung eingebaut werden. Durch die schräge Aufstellung eines Spiegels können seitlich der Kamera befindliche Gegenstände bzw. Personen auf die Bildfläche der Kamera projiziert werden. Der Spiegel muss allerdings an der Kamera vorbeispiegeln. Um Realszenen einzubauen wird der Spiegelbelag in der Größe der aufzunehmenden Objekte entfernt. Wenn sich nun ein Schauspieler in die Stelle des ausgekratzten Belags stellt, scheint es so, als würde er inmitten der Filmbauten stehen. Zwei Bilder werden durch dieses Verfahren zu einem Bild zusammengefügt.²⁰⁸

Nach den angemeldeten Patenten, insgesamt vier, hieß der Name der Entwicklung: *Verfahren und Vorrichtung zur Aufnahme von kinemathographischen Kombinationsbildern*. Die eigentliche Weiterentwicklung eines Filmtricks von Walter G. Hall von 1916 wurde von der Ufa gekauft und ab 1926 durch die Deutsche Spiegeltechnik GmbH u. Co. anderen Filmgesellschaften angeboten.²⁰⁹

Das Trickverfahren wurde zwar schon beim Dreh der *Nibelungen* (1924) verwendet, wie dies auch Erich Kettelhut in seinen Memoiren bestätigt, jedoch in der Fachpresse erst rund um den *Metropolis*-Film erwähnt. Gerhard Vana erklärt dies mit einer klugen Vermarktungsstrategie, denn auch im erschienen Sonderheft des Ufa-Magazins²¹⁰ wurde ausführlich darüber berichtet.²¹¹

²⁰⁷ Vgl.CineGraph- Lexikon zum deutschsprachigen Film 1984a

²⁰⁸ Vgl.Kettelhut 2009, S. 91f

²⁰⁹ Vgl.Vana 2001, S. 153 Vana beschreibt hier die vier Patentschriften.

²¹⁰ Siehe: *Metropolis*, 1927

²¹¹ Vgl.Vana 2001, S. 156

Vana zählt folgende Szenerien zu jenen, bei welchen das Schüfftanverfahren verwendet wurde:²¹²

- Das Stadion der Söhne
- Arbeiterstadt
- Rotwangs Haus
- Moloch
- Statue der Hel
- Dom (innen)
- Yoshiwara (innen)
- Zeitungsstand
- Maschinensaal
- Zwei Straßenszenen: „Arbeitssirene von *Metropolis*“, „Wolkenkratzerfassade“
- Zwei Einstellungen der Babelvision „Erscheinung des Turmes“, „Anmarsch der Arbeiter“

Dieses Aufnahmeverfahren kam Kettelhut zugute. Jedoch war er selbst Tüftler genug, um sich selbst einige Tricks auszudenken.

Bereits vor dem Krieg in seiner Zeit als Theatermaler beschäftigte er sich mit Verkürzungen und Proportionen. Im Film der 1910er Jahre wurde wie im Theater noch nicht auf richtige Größenverhältnisse geachtet. Kettelhut erneuerte Bühnenbilder anhand neuer Proportionen wie im Stadttheater Aachen. Er erinnert sich: „Dort gab es noch furchtbar konservative Dekorationen, zum Beispiel Seitenkulissen mit drei-, vierstöckigen Häusern. Daraus machten wir natürlich anderthalb Stock, wir malten also viel großzügiger und auch farbiger.“ Aber nicht nur sein technisches Wissen, auch sein malerisches, trickreiches Können, das er durch seine Lehrjahre in der Theatermalerei erlernt hatte, wandte Kettelhut geschickt an. In seinen Memoiren finden sich überwiegend Passagen, die mit der Entwicklung verschiedener Tricks zu tun haben. In jedem neuen Film standen die Architekten vor neuen Problemen die es zu lösen galt. Vor allem in aufwendigen Filmen, die stets mit kleinen Zaubereien überraschen wollten, mussten Architekten wie Kettelhut aber auch Kameramänner die gewünschten Erfolge erzielen. So wollte Kettelhut im Film *Die Nibelungen* (1924) eine besonders plastische Darstellung der Brunhildenburg inmitten eines Flammensees erzielen. Diese schwierige

²¹² Vgl. Vana 2001, S. 186

Aufgabe - das Modell hatte eine Größe von lediglich sechzig Zentimetern - löste er mit Hilfe von Wannen in denen es während des Films Benzin regnete.²¹³ Zu Hilfe kam ihm dabei auch Günther Rittau, einer der bedeutendsten Kameramänner des Weimarer Kinos. Rittau, der später auch für *Metropolis*, *Asphalt* und *F.P.1 antwortet nicht* (mit Kettelhut) arbeitet, wird auch die Erfindung der Rückprojektion²¹⁴ nachgesagt, die er während der *Metropolis*-Dreharbeiten entwickelte. Erich Kettelhut überlegte sich indessen, für den Film einen Maltrick den er beim Turm zu Babel anwenden konnte. Durch die Kostenexplosion der Filmproduktion kam Kettelhuts Erfindung gelegen.

In Zusammenarbeit mit anderen Tricktechnikern und Kameramännern wie Karl Freund, Günther Rittau, u.a. entstand eine innovative Arbeitsgemeinschaft. „Lang arbeitete nicht nur mit den besten Architekten, sondern auch mit den besten Kameramännern, die der deutsche Film aufzuweisen hatte.“²¹⁵

6.1.2.2 Fritz Lang

Es ist davon auszugehen, dass Fritz Langs Einfluss auf die Bauten seiner Filme enorm war. „Fritz Lang hat nicht nur Einflüsse aufgenommen, er hat sie auch in starkem Maße auf andere ausgeübt“²¹⁶, schreibt Heide Schönemann in *Fritz Lang - Filmbilder und Vorbilder*. Im Rahmen eines Ausstellungskatalogs macht sie die Ähnlichkeiten der Filmbilder mit den Künsten der zwanziger Jahre anschaulich. Primär sind es Malereien und Skulpturen Fritz Langs und die seiner Vorbilder, die direkt in die Filmarchitektur einfließen und außerordentliche Parallelen aufweisen. Schönemann erwähnt beispielsweise ein Bildnis von Kurt Schmidt: *Der Mann am Schaltbrett* (1924), das durchaus in Zusammenhang mit einer Szene aus *Metropolis* gebracht werden kann. Gemeint ist hier jenes Filmbild, in dem Freder an der Schaltuhr werkt.²¹⁷

Fritz Langs immenser Einfluss auf die Filmarchitektur ist unter anderem auf seine Biographie zurückzuführen. Als Sohn des Stadtbaumeisters Anton Lang, war Lang selbst

²¹³ Vgl. Kettelhut 2009, S. 122 ff

²¹⁴ Vgl. CineGraph- Lexikon zum deutschsprachigen Film 1984c

²¹⁵ Sudendorf 2003, S. 73

²¹⁶ Schönemann 1992, S. 99

²¹⁷ Vgl. Schönemann 1992, S. 32

Student der Architektur an der Technischen Universität Wien. 1908 wechselte er dann zur Malerei und studierte an der Graphischen Universität in Wien und an der Kunstgewerbeschule in München. 1913 lebte er nach einer Weltreise als Maler und Bildhauer in Paris.²¹⁸ Seine Begabung zur Bildkomposition brachte er in seine Filme ein. Als akribischer Regisseur und Perfektionist kontrollierte er sämtliche Arbeiten seiner Filmprojekte und hatte eine genaue Vorstellung des Endprodukts. Schönemann schreibt über Fritz Langs Arbeit:

„Fritz Lang, nicht Architekt, aber Sohn eines Architekten, war Einflüssen der Architektur sehr zugänglich. Seine Einstellungen gelten als „gebaut“. Raumbildungen sind nicht nur wohldurchdacht und komponiert, sondern auch von exemplarischer Bedeutung[...].²¹⁹

„Kirche fort dafür Turm Babel“²²⁰ Langs Handschrift auf Kettelhuts zweiten Entwurf zur Geschäftsstraße von *Metropolis* ist bezeichnend für sein Vorgehen in der Architektur seiner Filme. Entwürfe wurden so lange überarbeitet, bis Lang das perfekte Filmbild vor sich hatte. Bestenfalls wurden seine eigenen Werke als Vorlagen verwendet. Walter Schulze Mittendorf, Bildhauer der Ufa, formte beispielsweise die Masken für die große Schale, aus der sich die falsche Maria im Yoshiwara erhebt. Zu erkennen sind Menschenfratzen der sieben Todsünden. Da Lang selbst in seiner Ljutomer Zeit satirische Plastiken in ähnlichem Stil gefertigt hatte, ist sein Mitwirken selbst hier erkennbar.²²¹

Ein weiterer Grund für Langs Einfluss auf die Bauten von *Metropolis* ist seine Amerikareise, die er vor dem Beginn der Regiesitzungen im Herbst 1924, antrat. Lang wohnte der Premiere zu *Die Nibelungen* bei und nützte den Aufenthalt gleichzeitig als Forschungsreise für neueste Filmtechnik und zur Kontaktpflege.²²² Das Drehbuch für seinen neuen Film war zwar zu diesem Zeitpunkt schon abgeschlossen, dennoch ist es augenscheinlich, dass die Filmarchitektur von *Metropolis* durch Langs Reise nach New York bestimmt wird. Er berichtet selbst im Artikel *Was ich in Amerika sah*: „Neuyork

²¹⁸ Vgl. CineGraph- Lexikon zum deutschsprachigen Film 1984b

²¹⁹ Schönemann 1992, S. 68

²²⁰ Siehe Abbild der Entwurfsskizze in: Jacobsen et al. 2000, S. 14

²²¹ Vgl. Schönemann 1992, S. 40 F. Lang hielt sich 1915 einige Zeit in Slowenien auf. Siehe ebd. S. 8

²²² Vgl. Vana 2001, S. 13

[sic!] am Abend ist von solcher Schönheit, dass man, wenn man nichts anderes erlebte, als die Einfahrt bei Nacht, einen unvergesslichen Eindruck fürs ganze Leben gewonnen hätte.“²²³ Weihsmann drückt dieses Erlebnis mit anderen Worten aus:

„Lang war - und das ist symptomatisch für den damaligen unkritischen Maschinenkult des Futurismus und die Begeisterung für den gerade aktuellen Konstruktivismus - von der Künstlichkeit und den technischen Superlativen New Yorks begeistert.“²²⁴

Neben formgebenden Einflüssen sind es auch die sozialen Strukturen die Lang vorgibt. So ist sein Eindruck von New York eine ambivalente Erfahrung. Genau das bildet auch eine Konfrontation im Film selbst. Die Begeisterung der Technik auf der einen Seite, der Klassenkampf, die Armut auf der anderen.

„Die Trennung der verschiedenen Funktionen innerhalb *Metropolis* und der Doppelcharakter der Bausubstanz können als Langs Reflexion seiner amerikanischen Erfahrungen verstanden werden, nämlich als Zeichen von „urban decay“ (Stadtverfall) und „urban segregation“ (Stadtzerteilung).“²²⁵

Der vertikale Aufbau, der die Stadt in Ober- und Unterstadt zerteilt, sowie die daraus resultierenden sozialen Missstände wurden demnach von Lang selbst bestimmt.

6.2 *Metropolis*

6.2.1 Zum Film

6.2.1.1 Filmbauten

Die Bauten für den Film *Metropolis* sind unzählig. Eine genaue Beschreibung und Auflistung der einzelnen Werke ist durch die fehlenden Filmstreifen des Originalschnitts nicht möglich. Das erhaltene Material zeigt bereits einen immensen filmarchitektonischen Aufwand. Aufgrund dessen wird im Rahmen dieser Arbeit der Fokus auf die wichtigsten Filmbauten gelegt. Um ein besseres Verständnis der

²²³ Fritz Lang: Was ich in Amerika sah in: Filmkurier (11.Dez. 1924) zitiert in: Vana 2001, S. 13

²²⁴ Weihsmann 1988, S. 172

²²⁵ Weihsmann 1988, S. 178

Orthographie und der einzelnen Bauten zu erhalten, sind hier die wichtigsten Bereiche aufgelistet. Die Filmarchitektur in *Metropolis* lässt sich in folgende Bereiche gliedern:

- Die Oberstadt, die Stadt des Lichts
- Die Unterstadt, die Schlafstadt der Arbeiter
- Die Maschinenhallen und das Labyrinth
- Andere (Bauhütte, Kathedrale)

Diese lassen sich jeweils in vollmaßstäbliche Bauten und Modellbauten einteilen. Die Modelle wurden durch Hilfe des Schüfftan Verfahrens vergrößert.

In den nächsten Abschnitten werden die wichtigsten Räumlichkeiten beschrieben.

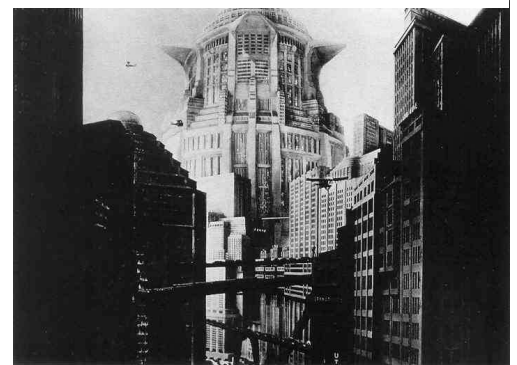
Die Oberstadt, die Stadt des Lichts

Die Stadt des Lichts, bezeichnet den supertechnologischen Raum der Reichen und Mächtigen. Es sind Orte des Luxus und der Schönheit. Dazu zählen die Geschäftsstrasse von *Metropolis*, das Stadion der Söhne, die Ewigen Gärten, die Yoshiwara, u.a.

In der Geschäftsstrasse von *Metropolis* sticht vor allem der „Neue Turm Babel“ hervor. Mit seinen rund 200 Stockwerken²²⁶ und einer Plattform in Form eines Sterns wirkt das Gebäude weniger mystisch, als man es von einem Turm Babel erwarten würde, sondern durchwegs bedrohlich. Ein weiteres Merkmal sind die futuristisch anmutenden Hochbahnen, die in verschiedenen Trassen durch den Beton-Dschungel der geradlinigen Wolkenkratzer angelegt wurden (vgl. Abb. 16).

Das Stadion der Söhne ist ein Sportplatz mit überdimensionalen Mauern auf denen Statuen der olympischen Disziplinen angebracht sind. Durch die großflächigen Elemente erhält der Platz einen monumentalen Charakter, der durch eine massive Rotunde am Ende der Laufbahn verstärkt wird.

Abb. 16 Die Oberstadt; Jacobsen 2000 S.106



²²⁶ Vgl. Weihsmann 2000, S. 200

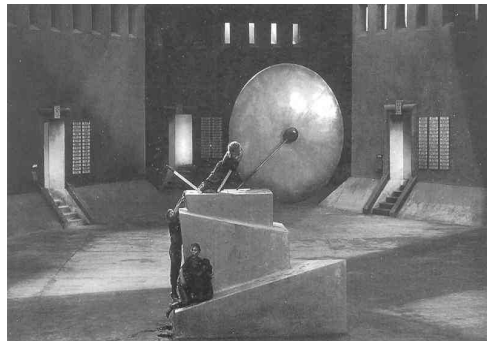
Die Ewigen Gärten sind reich an Details und luxuriösen Requisiten und stellen einen Gegensatz zu den anderen Bauten dar. So bestimmen gesteinsähnliche Säulen in der Form indischer Pagoden die Landschaft. Desweiteren stehen prunkvolle Springbrunnen inmitten der exotischen Gärten, in denen Kraniche herum schweifen (vgl. Abb. 18).

Die Yoshiwara ist ein Ort der Vergnügungen. Das Zentrum bildet die Bühne, auf der sich die große Hure Babylon alias Maria, erhebt. Maria wird getragen von einer reichlich verzierten Schale, an der Masken der sieben Todsünden angebracht sind.

Abb. 18 Die Ewigen Gärten; Jacobsen 2000 S.90



Abb. 17 Die Arbeiterstadt; Jacobsen 2000 S.180



Die Unterstadt, die Stadt der Arbeiter

Die Unterstadt besteht fast ausschließlich aus minimalistischen Kubenhäuser. Die Häuser der Arbeiter sind nahezu ident und in ihrer Ausführung völlig reduziert, passend scheinen hier die Graustufen des Schwarz-Weiß Films. Inmitten der Häuserreihen befindet sich ein Platz, der weder zum Verweilen einlädt noch dafür gedacht ist. An dieser Stelle rettet Maria die Kinder vor der bevorstehenden Überschwemmung mithilfe des Gongs (vgl. Abb. 17).

Maschinenhallen und Labyrinth

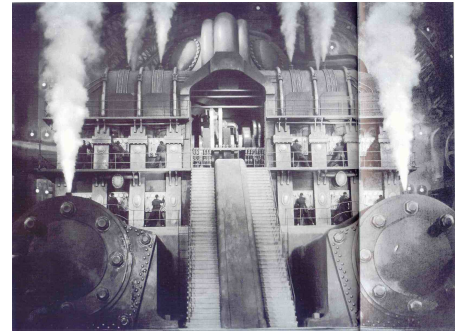
Die Maschinenhallen bestehen aus großen metallischen Apparaten. Sie gleichen in ihrer Form Maschinenhallen von Überseeschiffen. Die überdimensionalen Bauten enthalten zahlreiche Hebel und Knöpfe. Durch das Werken der Arbeiter entsteht eine Choreographie, die in die Apparaturen eingeflochten zu sein scheint. Die

unterschiedlichen Maschinen, heißen etwa Herzmaschine oder Molochmaschine (vgl. Abb. 19).

In den Labyrinthen versammeln sich die Arbeiter, um die Predigt von Maria zu hören. Die Orthographie der Gänge bleibt im Dunklen. Die Arbeiter schreiten durch Gänge, die womöglich aus Stein geschlagen wurden. Diese Tunnel erhalten durch die organischen

Windungen etwas außergewöhnlich Natürliches. So stehen die Labyrinth der Unterstadt als Gegensatz zu den zwar hell beleuchteten, aber sachlichen Arbeitersiedlungen.

Abb. 19 Maschinenhalle; Jacobsen 2000 S.100



6.2.1.2 Kurzinhalt

Metropolis ist eine Zukunftsstadt, die in drei Welten unterteilt ist: die Oberstadt, die Unterstadt und der Arbeiter-Moloch. Herrscher von *Metropolis* ist Joh Frederson (Alfred Abel), ein Großindustrieller der den höchsten Turm der Stadt bewohnt. In den höchsten Etagen der Wolkenkratzer schwelgen die Reichen im Luxus. Unter der Erde machen die Arbeiter diesen Luxus möglich, wobei nicht geklärt ist, was sie produzieren. Als eines Tages die junge Maria (Brigitte Helm) mit ihrer Kindergruppe in den Ewigen Gärten der Oberschicht auftaucht verliebt sich Freder, Sohn Joh Fredersons, (Gustav Fröhlich) in sie. Während die Arbeiterin sofort vertrieben wird, macht sich Freder im Arbeiter-Moloch auf die Suche nach ihr. Fündig wird er in den Höhlen der Arbeiter vor denen Maria den Frieden zwischen den Reichen und den Armen predigt. Eine Befreiung von den Lasten werde für die Arbeiter kommen, denn Mittler zwischen Hand und Hirn ist das Herz.

Joh Frederson erfährt davon und fürchtet einen Arbeiter-Aufstand. Er fasst den Plan die Gestalt Marias als Mensch-Maschine vor den Proletariern auftreten zu lassen um ihnen ihre hoffnungsvollen Gedanken auszureden. Der Erfinder Rotwang (Rudolf Klein-Rogge) soll diese Roboter-Maria herstellen. Rotwang hasst jedoch den Herrscher von *Metropolis*, da dieser einst seine Geliebte Hel nahm und mit ihr den Sohn Freder gezeugt hat. Rotwang programmiert, deshalb die falsche Maria so, dass sie die Arbeiter zum

Aufstand aufruft. Infolgedessen zerstören die Menschenmassen die Maschinen und der Arbeitermoloeh wird überschwemmt. Da ihre eigenen Kinder nun in Gefahr sind, jagen sie die Mensch-Maschine Maria bis sie schließlich am Scheiterhaufen verbrannt wird. Indessen verschleppt Rotwang die echte Maria und Freder, der inzwischen erkannt hat, dass die Mensch Maschine nicht Maria selbst ist, versucht sie zu verfolgen. Der Kampf um Maria gelingt, Rotwang fällt vom Kirchturm. Freder und Maria klären die aufgebrachte Arbeitermasse auf und bewirken ein Ende des Aufstands. Zuletzt versöhnen sich Freder, sein Vater und die Arbeiter nach dem Leitsatz - Mittler zwischen Hirn und Hand muss das Herz sein.

6.2.1.3 Entstehung und Produktion

Die Drehbuchautorin und Ehefrau Fritz Langs Thea von Harbou beendete im Juni 1924 ihre Arbeit am Manuskript zu *Metropolis*. Den Filmarchitekten ist bereits beim Lesen des Drehbuchs bewusst, dass es sich hier um einen aufwändigen Film handelt, der vorrangig durch seine Filmbauten wirkt. So erzählt Erich Kettelhut: „Ja, da war wirklich eine Menge für uns drin. Alles, was dem Film an tricktechnischen Feinheiten zur Verfügung stand, sollte hier eingesetzt werden. Dazu gab es Bauten von gewaltigen Ausmaßen, in denen große Menschenmassen bewegt werden konnten.“²²⁷

Fritz Lang macht sich daraufhin auf Erkundungsreise nach New York. Dort sollte er sich mit neuen technischen Geräten vertraut machen und der Premiere der Nibelungen beiwohnen. Was er zu sehen bekam, schilderte er im Aufsatz *Was ich in Amerika sah* abgedruckt im Filmkurier 1924. Lang selbst:

„Wo ist der Film... eines jener Stein-Babel, die sich amerikanische Städte nennen? Und dabei müsste allein der Anblick von Neuyork bei Nacht genügen, um dieses Fanal der Schönheit zum Kernpunkt eines Films zu machen. Das blitzt auf, kreist in Rot, Blau und leuchtendem Weiß, schreit in Grün dazwischen und versinkt in schwarzes Nichts, um gleich darauf neugeboren wieder das Spiel der Farben zu erleben. Straßen, die Schächte voll von Licht sind, voll drehendem, wirbelndem, kreisendem Licht, das wie ein Bekenntnis zu frohem Leben ist. Und darüber

²²⁷ Kettelhut 2009, S. 133

himmelhoch über den Autos und Hochbahnen tauchen Türme auf in Blau und Gold, in Weiß und Purpur, von Scheinwerfern aus dem Dunkel der Nacht gerissen, Reklame ragt noch höher, bis zu den Sternen, diese an Licht und Glanz besiegend, lebend in immer neuer Variation.“²²⁸

Zurück in Berlin begannen sogleich die ersten Regiesitzungen in der Wohnung Fritz Langs. Ähnlich wie beim vorigen Projekt, dem *Nibelungen*-Film, bestand das Team aus dem Produzenten Erich Pommer, dem Komponisten Gottfried Huppertz, den Kameralenten Günther Rittau und Karl Freund. Aenne Willkomm arbeitete als Kostümbildnerin und Otto Hunte, Karl Vollbrecht und Erich Kettelhut als Filmarchitekten. Jeden zweiten Tag traf sich der Stab um stundenlang die Filmaufnahmen und Entwürfe genau zu besprechen, wobei es Lang stets darum ging, Einigkeit unter den Mitwirkenden zu erlangen. „In dieser Art wurde jede Szene, jedes Bild, häufig sogar jede Einstellung besprochen und festgelegt. Besonders viel Zeit beanspruchten die Besprechungen der Trickszenen.“²²⁹

Parallel zu den Probeaufnahmen mit Brigitte Helm und dem damals noch in der Rolle des Freder engagierten André Mattoni,²³⁰ begannen die Architekten mit dem Bau kleinerer Atelierbauten und der Katakomben. Der Katakombenbau entstand auf dem Platz des vormaligen *Nibelungen*-Waldes. Es folgte der Aufbau der Stadt der Arbeiter. Dies war eine Holzkonstruktion die verkleidet und verputzt wurde. Mit der Stadt entstanden auch der Fahrstuhl sowie die Straßen und Plätze der Arbeiterstadt. Nach Beendigung tüftelte man an den Wasserbassins mit denen die Unterstadt unter Wasser gesetzt werden konnte. Dabei wurden Wasserbehälter mit 48m² Grundfläche verwendet, die bis zu 140 Kubikmeter Wasser fassen konnten.²³¹

²²⁸ Fritz Lang: Was ich in Amerika sah in: Filmkurier (11.Dez. 1924) zitiert in Jacobsen et al. 2000, S. 222

²²⁹ Kettelhut 2009, S. 136

²³⁰ Später wurde er durch Gustav Fröhlich ersetzt siehe :Kettelhut 2009, S. 136

²³¹ Vgl.Kettelhut 2009, S. 139–142

Dom, Glocke, Fassade der Yoshiwara bzw. Stadion der Söhne (mit Hilfe des Schüfftan Verfahren) entstanden ebenfalls am Freigelände in Neubabelsberg und wurden zu Drehbeginn im Oktober 1925 fertiggestellt.²³² Kurz vor Weihnachten 1925 begann man mit dem Bau der Geschäftsstrasse von *Metropolis*, die in in Größen abgestuften Modellen in den Maßstäben 1:25 - 1:100 angefertigt wurde (vgl. Abb. 20). Zusätzlich wurde die Zeppelinhalle in Staaken für Trickbauten und für den Bau der großen Maschinen angemietet. In diesen Räumlichkeiten, die in der Nähe eines Gaswerks angesiedelt waren, schuf man u.a. die Herzmaschine und die Molochmaschine. Ihre Form entnahm man Maschinenräumen damals üblicher Überseeschiffe.²³³ Für die Besetzung der

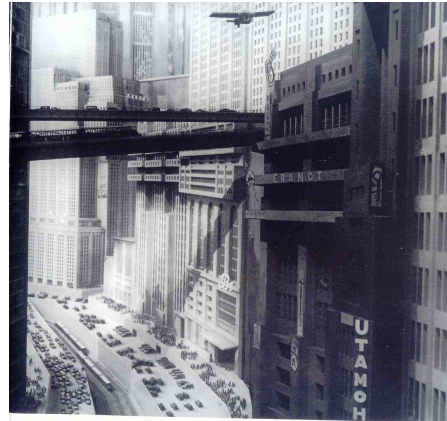


Abb. 20 Geschäftsstrasse von *Metropolis*;
Jacobsen 2000 S.107

Menschenmassen kam Fritz Lang die enorme Arbeitslosigkeit gelegen. So ließ sich leicht eine so große Zahl an Komparsen finden, die zu beschwerlichen Bedingungen für wenig Lohn arbeiteten. Ebenso die Kinder, die in der überschwemmten Arbeiterstadt stundenlang in den kalten Wasserbassins standen, stammten aus den ärmeren Vierteln Berlins.²³⁴ Schwierig gestalteten sich dagegen die verschiedenen Trickaufnahmen, wie etwa die Flugzeuge, oder die Autos in der Hauptstraße von *Metropolis*. Hierfür wurden diese jeweils um wenige Zentimeter verschoben und als Einzelbilder aufgenommen um so Bewegung in den Straßen erkennbar zu machen. Trickreicher waren die Lichtringe um die falsche Maria Die Maschinen-Mensch Maria kam in ein metallic-lackiertes Holzgerüst und war bei ihrer Erschaffung von magischen Lichtern umgeben. Hierfür wurden Neonringe verwendet, die mit einem Lift auf und ab fuhren und vor einer fettbeschichteten Glasscheibe als Lichtflächen voll zur Geltung kamen.²³⁵ Neben den Tüfteleien kamen aber auch kostspielige Bauten hinzu. Außerdem drängte, wie üblich bei Filmproduktionen, die Zeit. Im März 1926 wurden die Szenen in den „Ewigen Gärten“

²³² Vgl. Jacobsen et al. 2000, S. 222

²³³ Vgl. Kettelhut 2009, S. 148–151

²³⁴ Vgl. Kettelhut 2009, S. 142

²³⁵ Vgl. Kettelhut 2009, S. 159

gedreht. Der Bau war durch die aufwendige, prunkvolle Ausführung zwar verschwenderisch aber auch unkomplizierter. Sergej M. Eisenstein wohnte den Dreharbeiten bei. Er war von dem technischen Fortschritt begeistert, bedauerte jedoch die uneinheitliche Grundlage des Filmprojekts.²³⁶ Die eigens weiter entwickelte Filmtechnik aber auch die Tricktechnik und der immense materielle Aufwand ließen *Metropolis* zum größten Filmprojekt Deutschlands heranwachsen. Das nützte die Ufa für Werbezwecke, denn der Film wurde auch als ein Film der Superlative beworben. Nicht nur die immensen Ausgaben²³⁷ spielten in der Filmwerbung eine Rolle, die Ufa veröffentlichte die einzelnen Produktionszahlen. Von Rudi George zusammengestellt steht geschrieben, dass die Aufnahmen in „310 Tagen und 60 Nächten, vom 22. Mai 1925 bis zum 30. Oktober 1926 gemacht wurden. Gebraucht wurden:

8 Hauptrollen, 750 Kleinere Rollen, 25000 Komparsen, 11000 Komparsinnen, 1100 Kahlköpfe, 750 Kinder, 100 Neger²³⁸[sic], 25 Chinesen, 3500 Paar Schuhe, 75 Perücken, 50 Autos nach eigenen Entwürfen [...]“.²³⁹

Nach Beendigung der Nachbearbeitung wurde der Film am 10. Jänner 1927 im Ufa-Palast in Berlin Zoo uraufgeführt.²⁴⁰

2002 erklärte die UNESCO den Film zum Weltkulturerbe.²⁴¹

6.2.2 Formensprachen

Die Ambivalenz der verwendeten Formensprachen in *Metropolis* zeigt sich in den zwei Welten. Zum einen die unter der Erde liegende Arbeiterstadt und zum anderen die Stadt des Lichts - hoch oben. Die unterschiedlichen Klassen werden als Bild begreifbar. Während in der Arbeiterstadt einfache, sterile Bauten und Höhlenlabyrinthen vorherrschen, ist in der Stadt des Lichts ein völlig neues Bauen vorhanden - die Neue Sachlichkeit. Neben den Wolkenkratzern der hochtechnisierten Zukunftsstadt stehen eine gotische Kathedrale und die mittelalterlich wirkende Hütte des Erfinders Rotwang.

²³⁶ Vgl. Jacobsen et al. 2000, S. 224

²³⁷ (Anm.) Insgesamt 6 Millionen Mark

²³⁸ Im Originaltext

²³⁹ Blatt des Ufa-Magazins „Sprechende Zahlen“ abgedruckt in: Bachmann et al. 2000, S. 22

²⁴⁰ Vgl. Jacobsen et al. 2000, S. 224

²⁴¹ Vgl. Sudendorf 2003, S. 75

Der Grund dieses Gegensatzes könnte an der Handlung des Films liegen. Filmwissenschaftler wie etwa Helmut Weihsmann stellen sich die Frage, ob diese Art der Konstruktion den Konflikt des technischen Zeitalters mit der Mystik des Mittelalters aufzeigt. Ein gebauter, visueller Konflikt zwischen Wissenschaft und Okkultismus.²⁴² Marion Müller tritt ihm entgegen und behauptet: „Fritz Lang platzierte *Metropolis* zwischen expressionistischer Großstadt Wahrnehmung und Neuer Sachlichkeit.“²⁴³ Die Neue Sachlichkeit brachte einige neue Formstrukturen in die Entwürfe der Architekten. So bildeten vor allem einfache und schlichte Motive die Merkmale dieser Strömung.²⁴⁴ Jacobsen/Sudendorf schreiben dazu:

„Einfache Formen, rechte Winkel, geschlossene Flächen, schmucklose Blöcke, auch schwungvoll gekurvt waren Kennzeichen dieser neuen Architektur. Neue Werkstoffe, Stahl und Stahlbeton, fanden Eingang in das Bauen [...] In *Metropolis* finden sich Reflexe auf diese architektonischen Entwicklungen“²⁴⁵

6.2.2.1 Neue Sachlichkeit - Hochhäuser

Der Gesamteindruck der Stadt mag beim Zuseher ein Unbehagen hinterlassen, was an der vom Expressionismus entnommenen Düsterei liegen könnte. Dessen ungeachtet steht die Begeisterung für das Wunderwerk der Technik im Vordergrund. Bezüglich der Formensprachen gilt es sich der Neuen Sachlichkeit zuzuwenden und spezifische Stilmittel aufzufassen.

„In seiner technischen Perfektion stellt *Metropolis* einen Barometer der herrschenden Architekturdiskussion der 20er Jahre dar, welche zwischen Konservatismus (Historismus) und Modernismus (Funktionalismus, Kubismus, „Neue Sachlichkeit“) hin- und herschwankte.“²⁴⁶

²⁴² Vgl. Weihsmann 1988, S. 175

²⁴³ Müller, Marion in: Koebner 2007, S. 29

²⁴⁴ Vgl. Jacobsen et al. 2000, S. 20

²⁴⁵ Jacobsen et al. 2000, S. 20

²⁴⁶ Weihsmann 1988, S. 176

Weihsmann entdeckt offensichtliche Zitate der Architekten Mies van der Rohe, Bruno Taut bzw. Walter Gropius. Gleichzeitig wurden auch Anleihen des italienischen Expressionisten und Futuristen Antonio Sant' Elia entnommen, der mit *Città nuova* (1914) eine Stadtutopie schuf. Desweiteren sind auch die Ideen der Architekten Virgilli Marchi, Mario Chiattone und P. Portaluppi in die Entwürfe der Zukunftsstadt *Metropolis* eingeflossen.²⁴⁷

Das Hauptaugenmerk der Zukunftsstadt fällt auf die überdimensionalen Wolkenkratzer, die in Architektenkreisen der Weimarer Republik immer wieder Diskussionsthema waren. Das Hochhaus, insbesondere der Wolkenkratzer wurde glorifiziert und als das Meisterstück eines Architekten vorangestellt. „Die himmlische Jakobsleiter und der babylonische Turm sind sprichwörtlich geworden. Imaginierte, utopisierte Räume und Bauwerke sind Leitbilder, setzen das Zukünftige vom Gegenwärtigen ab.“²⁴⁸ Im Besonderen sind es zwei Entwürfe, die nicht nur Einfluss auf die vertikale Stadt *Metropolis* nehmen, sondern auch Architekturdebatten in der Weimarer Republik auslösen. Zum einen der Wettbewerb zum Bau eines Hochhauses an der Friedrichstrasse, zum anderen die internationale Ausschreibung des Chicago Tribune Tower. Die Architekten der Zeit wandten sich mit ihren Formvisionen in Richtung Amerika. Nicht nur Fritz Lang und der Produzent Erich Pommer reisten nach New York, auch der Architekt Erich Mendelsohn war Mitreisender an Bord der *Deutschland*. Er trat eine Studienreise im Zeichen der Architektur an und veröffentlichte später seine Fotografien im Bildband *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*. Mendelsohn schildert bereits eine widersprüchliche Erfahrung mit der Stadt. Einerseits ist die Faszination und Bewunderung der New Yorker Skyline vordergründig, andererseits schwingt Abneigung der unmenschlichen Bauten als Produkte hochkapitalistischer Gesellschaft mit, die ihn vielleicht als Europäer besonders abschreckten.²⁴⁹ Gerhard Vana schreibt dazu:

„Das „typisch Amerikanische“ erscheint hier zunächst als ein Produkt des Verfalls europäischer Kultur, die über das präletare Stadium der Zivilisation schließlich ins „Groteske“ gesteigert endgültig zusammenbricht und dann in einer – unter der

²⁴⁷ Vgl. Weihsmann 1988, S. 176f

²⁴⁸ Jacobsen et al. 2000, S. 20

²⁴⁹ Vgl. Vana 2001, S. 13

noch Tradition erheischenden Oberfläche bereits vorhanden - neuen Kultur Platz macht.“²⁵⁰

Architekten konnten mit den offensichtlich kopierten Formgebungen aus dem alten Europa nichts anfangen. Und sie hatten, und das nicht nur aus Gefühlen der Unterlegenheit, noch mehr auszusetzen: „Die New Yorker Turmbauten waren chaotisch, raumverschlingend, beeinträchtigten die Nachbarschaft, verschatteten die Umgebung, verursachten Verkehrsprobleme.“²⁵¹ In Deutschland wollte man es besser machen. Gebäude mit sozialer Verträglichkeit sollten entstehen, Bauten sollten noch immer ein künstlerisches Produkt sein. „Dass der amerikanische Wolkenkratzer, so wie er war und so wie er auftrat, nicht übernommen werden durfte, war bei aller Faszination die Ansicht der politisch links orientierten wie der konservativen Architekten.“²⁵² Der typisch amerikanische Wolkenkratzer war in ihren Augen ein kapitalistischer Kraftakt aus Beton und Stahl. Diese Zwiespältigkeit hat auch Fritz Lang ergriffen. Sie wird in den Bildern *Metropolis* äußerst verschärft dargestellt. Gerhard Vana dazu: „Die Architektur von *Metropolis* scheint so weniger ein direktes Abbild New Yorks als des europäischen Amerikanismus zu sein, durch den die Reiseeindrücke gefiltert wurden.“²⁵³

Ein weiteres Problem der Formgebung ist nicht nur die Vermischung europäischen Klassizismus mit der Geradlinigkeit des Neuen Bauens, sondern auch die Schwierigkeit des Modellbauens.

So ist davon auszugehen, dass besonders beim Bau der *Metropolis*-Wolkenkratzer alleine schon deshalb auf Details verzichtet worden war, da sie in Maßstäben 1:25 - 1:100 gebaut wurden. Es stellt sich die Frage, ob möglicherweise durch die Anwendung des Schüfftan-Verfahrens und die Anhäufung der Filmbauten mit Modellen keine Details ausgearbeitet werden konnten. Gerhard Vana geht in seinem Buch *Metropolis: Modell und Mimesis* näher auf das Problem des Modellbaus ein. Eine Verkleinerung des Gebäudes wäre demnach durch den Modellbau zwar möglich, aber keine selbige

²⁵⁰ Vana 2001, S. 14

²⁵¹ Pehnt 1998, S. 282

²⁵² Pehnt 1998, S. 282

²⁵³ Vana 2001, S. 31

Veränderung (Verkleinerung) des Oberflächenmaterials.²⁵⁴ Die verwendeten Materialien für die Oberfläche der Wolkenkratzer, sind durch die Distanz des Zuschauers und durch den Modellbau nicht erkennbar. Im Allgemeinen wird vom vorrangigen Baumaterial Stahlbeton ausgegangen, was die Formgebung eines ebenmäßigen, blanken Quaders verstärkt.

Das Thema des Wolkenkratzers wird in *Metropolis* nicht nur als bewundernswerter Bau der „Stadt des Lichts“ erschaffen, sondern auch als düsterer, alles verschlingender Mega-Bau. Der undurchsichtige Aufbau der Stadt (vor allem in Bezug auf die Geschäftsstraße von *Metropolis*) lässt den Zuseher desorientiert zurück. Es bleibt unklar wo die Stadt anfängt und wo sie aufhört; einziger Mittelpunkt ist und bleibt der außergewöhnliche Bau der Hauptzentrale Joh Fredersens dem *Neuen Turm Babel*. In Anbetracht der Arbeiterstadt unter der Erde wirkt auch die Stadt des Lichts wie ein Moloch. Die ohne Details erschaffenen, geradlinigen Gebäude sind in vielerlei Hinsicht Produkte der vorherrschenden Strömung der Neuen Sachlichkeit und verstärken durch ihre Glätte den Ausdruck der Unmenschlichkeit.

6.2.1.2 Menschen-Massen

Lotte Eisner sieht in den Menschenmassen von *Metropolis* expressionistische Sprechchöre. Die Massen werden in einem dynamischen Rhythmus dirigiert, den sich Lang durch den Besuch zahlreicher Uraufführungen Max Reinhardts aneignete. Denn schon damals verstand es Reinhardt Massen im großen Schauspielhaus zu führen und zu inszenieren. „Er kannte die Ballung der Körper in den expressionistischen Sprechchören, Statistengruppierungen auf den gestaffelten Podesten, Gerüsten und Treppenbauten.“²⁵⁵ So auch Piscator, der ebenfalls eine konstruktive Konzeption des Körpers vorantrieb und so die Menschenmasse zu einem Architekturelement werden lies. Otto Rippert, mit dem Lang einige Zeit arbeitete, setzte die Massen in seinem Film

²⁵⁴ Vgl. Vana 2001, S. 62

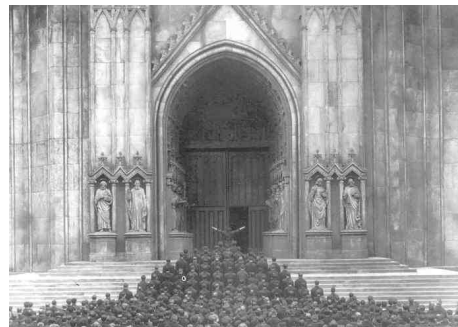
²⁵⁵ Eisner 1975, S. 223

Homunculus in Szene und könnte auch als Vorläufer der Massen-Inszenierung von *Metropolis* gedeutet werden. So dringt auch dort eine aufgebrachte Menschenmenge hervor, um sich auf Stufen spitz zulaufend aufgereiht zu formieren. Eine ähnliche Bewegung findet statt, als die Menge auf das Domportal zustürzt, um schließlich zu einer geometrischen Form zu werden²⁵⁶ (vgl. Abb.21).

„Immer wieder wurde in der Filmkritik betont, die Menschen in Langs Monumentalfilmen spielten eine untergeordnete Rolle oder sie würden als „Staffage“ benützt.“²⁵⁷ schreibt Helmut Weihsmann in *Gebaute Illusionen* (1988). Nach Weihsmann ging es Lang vor allem darum die Wirklichkeit zu abstrahieren. Nicht nur die Form wird im Film streng geometrisch angeordnet, sondern auch die Handlung, die erst diese Riesenstadt entstehen lässt.²⁵⁸

Abb. 21 Menschenmassen; Jacobsen 2000 S.131

Im Gegenzug dazu steht Lotte Eisners Aussage. Denn der menschliche Körper ist nicht mehr nur ein Teil des Dekors, sondern „in *Metropolis* wird er ein wesentlicher Faktor der Architektur selbst und verbindet sich mit anderen Körpern zu einem Dreieck, einer Ellipse oder einem Halbkreis.“²⁵⁹



Generell sind es teils zugeordnete Formen, die Lang für seine Statistengruppen verwendet. Neben Dreiecken sind es vor allem Rechtecke und Pyramiden die die Menschenmengen bilden.

Arbeiter

Sie schreiten in rechteckiger Form über den Hauptplatz der Schlafstadt und die Gesamtheit der Bewegungen ist so präzise, dass keine Bewegung eines Einzelnen diese starre Linie durchbricht. In derselben Art bewegt sich die Kolonie später in den

²⁵⁶ Vgl. Eisner 1975, S. 223ff

²⁵⁷ Weihsmann 1988, S. 174

²⁵⁸ Vgl. Weihsmann 1988, S. 174

²⁵⁹ Eisner 1975, S. 224

speienden Rachen/Öffnung der Molochmaschine hinein. Die vollkommen gleichmäßige Bewegung wird in einer Form des Rechtecks genau eingehalten. Trotz des automatisierten Bewegungsablaufes haben sie immer noch menschliche Züge und wirken keinesfalls wie Maschinen-Menschen. Das zeigt sich allein dadurch, daß sie sich den Riesenmaschinen unterwerfen. Die Körper der Arbeiter werden infolgedessen zur Verlängerung der Produktionsschalter, ihre Arme zu Zeigern von Uhren.²⁶⁰

Kinder

Die sich um Maria windende Kinderschar tritt vor allem in der Szene der Überflutung ebenfalls in einer geometrischen Form auf. Mit Maria am Podest und den Kindern rundherum versammelt, mit ihren erhobenen Armen bilden sie eine Pyramide, die jedoch nicht statisch erscheint sondern immer lebendig bleibt. Zu dieser Formierung kommt es auch wenn die Arbeiter ihre Hände zur falschen Maria emporstrecken.²⁶¹ Abgesehen von ihren Händen sind immer wieder individuelle Regungen in den Gesichtern und im Körper vorhanden.

Aufgebrachte Menge

Menschen, die im Film als aufgebrachte Menge erscheinen, sind meist in der Formation eines Dreiecks zu beobachten. Wie bereits erwähnt kommt es bei den Treppen zum Domportal zu dieser Dreiecksform. Hier schreibt Eisner „Lang allerdings intensiviert das Geometrische, bindet die Figuren noch stärker ein, sodass sie den Raum tatsächlich mit formen helfen.“²⁶²

Ein Grund dafür könnte auch der Rhythmus sein, in dem Lang seine Arbeiter Bewegungen ausüben lässt. Diese verschmelzen meist mit dem Rhythmus des Filmschnitts oder der Produktionsmaschinen. Wie auch im Fall der Maschinenhalle, in der Arbeiter nebeneinanderstehend genau die entgegengesetzte Körperbewegung an den Maschinen im gleichen Rhythmus ausführen.

²⁶⁰ Vgl. Eisner 1975, S. 226

²⁶¹ Vgl. Eisner 1975, S. 226

²⁶² Eisner 1975, S. 227

6.2.1.3 Futurismus - Städtebau

Wie bereits erwähnt, lassen sich in den Bauten der Stadt *Metropolis* Anleihen berühmter Vordenker und Architekten finden. Zum einen steht hier Harvey Wiley Corbetts Entwurf zur *Stadt der Zukunft: eine innovative Lösung für das Verkehrsproblem* (1913) (vgl. Abb. 22) und zum anderen die städtebaulichen Konzepte von Antonio Sant'Elia mit seinen Entwürfen zur *Città nuova* (1914). Sant'Elia plante nicht nur Hochhäuser sondern versuchte auch Lösungen des immer stärker werdenden Verkehrsproblems zu finden. Er plante deshalb, Bahnhöfe mit Flugplätzen. Die Industrialisierung wurde von den Futuristen als Triumph gefeiert, was in den Futuristischen Manifesten - das erste erschien 1909 in Le Figaro von Filippo Tommaso Marinetti, ausgearbeitet wurde. Im Folgenden ein Auszug aus *messagio*, dem Vorwort der Entwurfsreihe *Città nuova*, das nicht nur unter dem Einfluss futuristischem Gedankengut entstanden ist, sondern später auch als *Manifesto dell'architettura futurista* im Juli 1914 veröffentlicht wurde.²⁶³

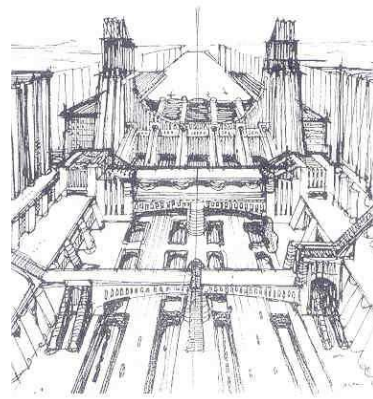


Abb. 22: Antonio Sant'Elia:
Città nuova; Jacobsen 2000 S.21

„Wir fühlen, dass wir nicht länger die Menschen der Kathedralen und der alten Gerichtshallen sind, sondern Menschen der großen Hotels, der Bahnhöfe, der riesigen Straßen, der mächtigen Hafenanlagen, der Markthallen, der lichtsprühenden Arkaden, der Wiederaufbaugelände und der Slumsanierung. Wir müssen unsere moderne Stadt *ex novo* erfinden und erbauen, wie eine riesige, lärmende Schiffswerft, aktiv, beweglich und überall dynamisch, und das moderne Gebäude muß wie eine Maschine sein.“²⁶⁴

Die Beschreibung der idealen, futuristischen Stadt wird im Text noch detaillierter. Nach Sant'Elia sollten Häuser demnach so hoch sein „wie es die Notwendigkeit erfordert, nicht wie es die städtischen Baugesetze erlauben.“²⁶⁵ Auch an Prestigeobjekten wie etwa Treppen war der junge Architekt nicht interessiert, er wollte sie verschwinden lassen,

²⁶³ Vgl. Frampton 1995, S. 76

²⁶⁴ Sant'Elia. Antonio: *Messaggio* (1914) zitiert in: Frampton 1995, S. 77

²⁶⁵ Frampton 1995, S. 77

somit nur mehr Aufzüge sich „wie Schlangen aus Eisen und Glas an den Fassaden emporwinden.“²⁶⁶

In diesen Zeilen wird eine Stadt beschrieben, von der man meinen könnte, dass es die Beschreibung von Langs *Metropolis* selbst ist. Die Bewunderung der technisierten Welt, mit ihren visionären Bauten und ihrem elektrischen Licht, hat in *Metropolis* allerdings zwei Seiten. So steht der Fortschritt im Widerspruch zum altbewährten Stadtbild.

„Inmitten futuristisch anmutenden Architekturen findet man so störende Formenelemente wie das Spukhaus des Erfinders Rotwang, den Turm von Babel und das hochgotische Portal der Kathedrale oder den Garten der Reichen mit seinem arabeskenartigen Dekor - allesamt Elemente, die ein Gewand vertrauter Formen eine behagliche Symbolik der Vergangenheit verkörpert sollen. Langs Film wäre demnach nicht nur als Zeit -, sondern auch als Raum-Maschine zu sehen.“²⁶⁷

Die neuen Stadtutopien sind dem Publikum so wenig vertraut wie die Technisierung des realen Lebens in den 1920er Jahren. *Metropolis* ist widersprüchlich: „Im Film ist die Stadt kein Ganzes mehr wie in dem mittelalterlichen Städtel des *Golem* oder dem künstlerisch korähenten Städtchen in *Caligari*.“²⁶⁸ Die mittelalterliche und klassizistische Bauten, als vertraute Elemente der damaligen Zeit, verstärken die ungewöhnliche Wirkung der visionären Zukunftsbauten der *Stadt des Lichts*.

6.2.2.4 Maschinen

Die Maschinenhallen unter der Erde der Stadt *Metropolis* scheinen nicht nur topographisch völlig abgeschnitten von der *Stadt des Lichts*, sondern fallen durch eine völlig undurchsichtige Bauweise auf. Anleihen fand man hier bei damals üblichen Maschinenhallen großer Überseeschiffe.²⁶⁹

²⁶⁶ Frampton 1995, S. 77

²⁶⁷ Weihsman 1988, S. 176

²⁶⁸ Weihsman 1988, S. 175

²⁶⁹ Siehe Unterkapitel Entstehung und Produktion

„Der Maschinenstil der Szenographie ist vollkommen anders als oben: ein Konstrukteur – Traum mit raucherfüllten Fabriken, monumentalen Maschinensälen und monströsen Apparaturen.“²⁷⁰

Es bleibt den ganzen Film hindurch verborgen, was in diesen Hallen produziert wird. Zusätzlich fehlt der Bezug zur Oberstadt. Kein Licht fällt in diese dampfenden Produktionsstätten, die Arbeiter werden mit dem Aufzug unter Tage gebracht. „Es gibt nahezu keinen Raum der nicht zum Alptraum wird. Eine unwirtlichere Stadt kann es nicht geben. Jedes Haus eine eigene Welt, jeder Raum ein eigenes Bild.“²⁷¹ So unwirtlich diese Stadt auch sein mag, allein die Maschinenhallen zeigen ein Abbild der damaligen Zeit. Vom russischen Konstruktivismus ausgehend, kam es zu einem regelrechten Maschinenkult.²⁷² Ein weiterer Einfluss sind die neuen Produktionstechniken des Fordismus. Henry Ford, Begründer der neuen Massenproduktion stand für eine neue Art der Arbeitsteilung bei der Arbeitsschritte einfach, klar und standardisiert durchgeführt wurden – sogenannte Fließbandarbeit. Maschinen sollten nicht nur die Arbeit einfacher machen, sondern auch Arbeiter ersetzen. Die Ohnmacht gegenüber den mörderischen Maschinen in *Metropolis* spiegelt eine Angst der Arbeiter in den 1920er Jahren vor einer Übermacht der Maschinen realer Fabriken wider. Der Film symbolisiert hier die gesellschaftspolitischen Zustände der Zeit einerseits und den Widerspruch zum Kult um die neuersten Errungenschaften der Technik andererseits. Die Filmarchitekten „zelebrieren in stakkatoartigen Bildertempi ein Bekenntnis zur technischen Realität. Auch hier wiederum wird die Musik der „Neuen Sachlichkeit“ zum Rhythmus der industriellen Produktion gespielt.“²⁷³ In diesem Rhythmus werden Maschinen bedient die ihrer Architektur monströs und überdimensional erscheinen.

²⁷⁰ Weihsmann 1988, S. 175

²⁷¹ Jacobsen et al. 2000, S. 24

²⁷² Vgl. Jacobsen et al. 2000, S. 18

²⁷³ Weihsmann 1988, S. 175

6.2.2.4 Licht

Die Oberstadt von *Metropolis* hebt sich besonders durch das Licht hervor, das in den Schlafstädten und Maschinenhallen der Arbeiter fehlt. Die Anfang des 20. Jahrhunderts erfundene Lichtquelle Neon tritt in der Geschäftsstrasse von *Metropolis* im Überfluss in Erscheinung. Licht wird hier zu einem Baumaterial wie Beton und Stahl. Die Städte, allen voran Manhattan teilen sich in eine Tag- und Nachtseite. Die Struktur der Wolkenkratzer-Bauten wird durch Licht verändert.²⁷⁴ So auch in der Stadt *Metropolis*, für die Erich Kettelhut Nacht- und Tagszenen des Turm Babels und der Geschäftsstraße anfertigt. Lotte Eisner beschreibt die Lichtgebung in *Metropolis* wie folgt:

„Modellbauten sind so beleuchtet worden, dass aus ihren angeblichen Riesenmassen, wo schachbrettartige Fenster und dunkle Mauern wechseln, Kaskaden von Licht- und Dampfschwaden hinunterfluten und wie in einem leuchtenden Staubregen auseinanderstieben; hängende Straßen und Brücken wirken gigantisch übersteigert.“²⁷⁵

Die zentrale Funktion des Lichts in *Metropolis* ist unter anderem auf Fritz Lang zu schließen. Bei seiner Erkundungsreise nach New York fertigt er eine Fotografie an, die später in Erich Mendelsohns Bildband²⁷⁶ veröffentlicht wurde. Zu sehen sind Leuchtreklamen entlang des Broadways in Doppelbelichtung. Wobei die Bewegung der Autos und der leuchtenden Reklameschilder so komprimiert ist, dass der Vergleich mit Paul Citroens *Metropolis* Collagen am Einband von Bert Brechts *Im Dickicht der Städte* naheliegt.

²⁷⁴ Vgl. Jacobsen et al. 2000, S. 22

²⁷⁵ Eisner 1975, S. 227

²⁷⁶ Siehe Erich Mendelsohn: Amerika. Bilderbuch eines Architekten erschienen im Mosse Verlag Berlin 1926

Langs Bild mit dem Titel *Broadway bei Nacht* wurde später überarbeitet und diente als Vorlage für El Lissitzkys Bild *Der Läufer* (vgl. Abb. 23). Aber nicht nur die Beleuchtung der Straßen und Häuser war formgebend für die Architektur im Film. Der Maschinen-Mensch Maria entstand aus Licht. Kreise und Lichtscheiben aus Neon symbolisieren die Geburt der falschen Maria. Aus einem Roboter wird so ein Mensch aus Fleisch und Blut um später am Scheiterhaufen wieder zu einem Metallgerüst zu werden. Mehr noch: „mit Licht

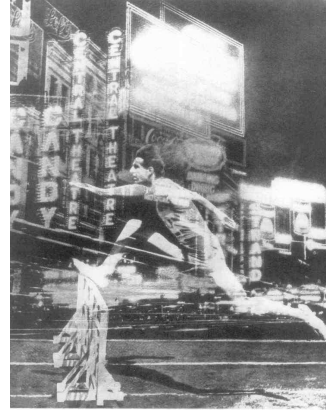


Abb. 23 El Lissitzky: *Der Läufer*;
Vana 2001 S.95

scheint sogar der Ton erzeugt zu werden: das Pfeifen der Fabriksirenen wird durch vier grelle Strahlenbündel, die in vier Richtungen vorstoßen, anschaulich zum Ausdruck gebracht, und man glaubt sie fast zu hören.“²⁷⁷ In dieser Weise erhalten die Bilder dramatische Effekte.

6.3 Zusammenfassung

Erich Kettelhuts Einflüsse für seine Entwürfe erschließen sich aus der damals neuesten Technik, dem Spiegeltrickverfahren und im Besonderen durch Fritz Lang selbst. Der Regisseur, der selbst ein Studium der Architektur begonnen hatte und dann Malerei studierte, wusste bereits, was er in seinen Filmbildern vorfinden wollte. Seine Reise nach New York im Herbst 1924 trug maßgeblich zum Entwurfsprozess der Filmbauten bei.

Die Stadt selbst enthält nicht nur Einflüsse des italienischen Futurismus sondern vor allem steht die Formensprache im Zeichen der Neuen Sachlichkeit. Die Geradlinigkeit und die einfachen schlichten Motive der Häuser sind typische Merkmale des *Neuen Bauens*. Hinzu kommt die Glorifizierung des Wolkenkratzers, das Hauptthema von *Metropolis*. Die Form der Filmarchitektur wird jedoch noch von weiteren Motiven bestimmt. So ist etwa die geometrische Anordnung der Menschenmassen nicht nur Teil des Regiekonzepts Fritz Langs, sondern auch formgebend für das Filmbild. Deutlich zu erkennen ist die Aufstellung hunderter Statisten in Dreiecken, Rechtecken und

²⁷⁷ Eisner 1975, S. 227

Pyramiden. Ein weiteres Motiv ist die auffallende Verwendung von Licht, das durch Neonreklamen und Flutlicht seine Wirkung erzielt und besonders in der Geschäftsstraße der Stadt augenscheinlich wird. Zuletzt sind hier noch die Maschinenhallen zu erwähnen. Die überdimensionalen und massiven Bauten der Produktionsmaschinen, die mit zahlreichen Hebeln und Knöpfen versehen sind, bestimmen den erdrückenden Charakter der Unterstadt.

7. Resümee

In dieser Arbeit wurde eingangs die Annahme getroffen, dass die besondere und stets gelobte Filmarchitektur des Weimarer Kinos keiner einheitlichen Formensprache folgt. Es konnte gezeigt werden, dass die Filmbauten der analysierten Filme aus einem Konglomerat von Stilen besteht.

Zum einen wurde bereits in der Entwicklung der Filmarchitektur bis 1919 im ersten Kapitel angeführt, dass die Filmemacher mit verschiedenen Stilmitteln arbeiteten und sich an keinen vorgegebenen Formenkanon hielten. Allen voran zeigte Georges Méliès in seinen phantastischen aber auch historischen Filmen die Verwendung unterschiedlicher Stilmittel vor.

Bezugnehmend auf die Filmbauten des Weimarer Kinos wurde vorwiegend die Architektur der Zwanziger Jahre als wichtiger Einflussfaktor herangezogen. Die Auflistung der einzelnen Stilmittel beinhaltet u.a. Einflüsse des Orients, der Gotik aber auch der Natur und der Mystik. Es konnte gezeigt werden, dass vor allem die Formensprache des Expressionismus eine große Palette an verschiedenen Stilen erlaubte. Dies mag an den Grundzügen des Expressionismus selbst liegen, sich verschiedener Stile zu bedienen um innere Vorgänge nach außen zu transportieren. Bezugnehmend auf Wolfgang Pehnts *Die Architektur des Expressionismus* können folgende Formeinflüsse genannt werden: Mystik, Natur, Gotik, Orient aber auch Katalanischer Modernisme.

Es zeigt sich, dass die Inspiration für die damaligen Architekturentwürfe nicht nur aus verschiedenen Epochen stammte, sondern eine neue Art des Entwurfsprozess selbst

entwickelt wurde. Die Verwendung von Formen aus der Natur bildete die Grundlage, nach der verändert und modelliert werden konnte. Deutlich zeichnet sich außerdem eine Neigung zur Mystik ab, die mit dem Interesse an der Gotik und der Bewunderung des Orients einhergeht.

Die Bildende Kunst bediente sich hingegen dem Stilmittel der Verzerrung. Als Ausdrucksmittel war sie in der Architektur, durch die Gebundenheit an Statik und Wirtschaftlichkeit, nur bedingt möglich. Filmdekor hat keinen praktischen Nutzen, daher vergrößern sich die Gestaltungsmöglichkeiten hinsichtlich der Verzerrung. Aus diesem Grund sind für expressionistische Filme nicht nur deformierte Bauten und Requisiten bezeichnend, sondern auch verzerrte bzw. langgezogene Licht- und Schatteneffekte.

In der Zeit der Neuen Sachlichkeit wurde eine völlig andere Formensprache verwendet. Grundlegende Diskussionen beinhalteten Themen wie der „Neue Mensch“ und das „Neue Bauen“. In dieser Zeit fanden sich weniger mystische Denkweisen in den kreativen Prozessen, vielmehr ging es um soziologische Hintergründe, die das „Neue Bauen“ vorantrieben. Die Neue Sachlichkeit zeigt sich vor allem in einem regen Interesse an Massenwohnbau, sowie eine vermehrte Beschäftigung mit Hochhausbau. Die nüchterne und gerade Formgebung steht im starken Gegensatz zu den oft phantastischen Entwürfen des Expressionismus. In diesem theoretischen Kapitel zeigt sich bereits die breite Vielfalt der Formenpalette in der Film-/Architektur.

Im analytischen Teil, der die Kapitel vier bis sechs einschließt, wurden zwei Zugangsweisen zur Erörterung der Fragestellung vorgestellt. Einerseits wurden Werdegang und Einflüsse der Architekten untersucht, andererseits die Bauten der Filme selbst.

Walter Reimann, Verantwortlicher für das Dekor zu *Das Cabinet des Dr. Caligari*, war von zeitgenössischer Malerei beeinflusst. Durch die Verwendung von Leinwänden konnte die typische Stilistik des Films, die Verzerrung, wie in der Malerei angewandt werden. Zu weiteren Stilmitteln zählen u.a. die Licht-Schatteneffekte und die besondere Tiefenwirkung, die die Filmbilder auszeichnet.

Hans Poelzigs Werdegang als Architekt, seine Bewunderung der deutschen Baumeisterkunst und sein Interesse an okkulten Themen fließen in *Der Golem, wie er in die Welt kam* ein. Durch die filmarchitektonische Analyse der Bauten eröffnet sich jedoch ein breiteres Spektrum an verwendeten Stilen. Es zeigen sich deutliche Aspekte der Gotik wie etwa die Verwendung von Spitzbögen. Aber auch das Höhle/Turm Thema und die besondere Dreidimensionalität sind markante Merkmale der *Golem*-Bauten.

Erich Kettelhut, Gestalter von *Metropolis*, war wie Walter Reimann Filmmaler. Neben seinem Interesse an neuester Technik war Kettelhut stark vom Regisseur Fritz Lang beeinflusst. Lang studierte Malerei und beschäftigte sich mit Architektur. Seine Reise nach New York 1924 sollte als weitere Inspirationsquelle gedeutet werden, da sich in der Filmarchitektur von *Metropolis* zeitgenössische Reflektionen auf die damalige Architektur finden lassen. Dies gilt vor allem für die Entwürfe der Wolkenkratzer und der Arbeitersiedlungen. Ein weiteres Merkmal der Filmbauten ist die futuristisch angewandte Neue Sachlichkeit. Die Geradlinigkeit wurde im Film bis ins Äußerste inszeniert. So wurden Menschenmassen in streng geometrischen Formen aufgenommen, sodass diese als großflächiges Ornament das Filmbild bestimmten.

Die Analyse lässt folgende Schlüsse zu: Zum einen konnte gezeigt werden, dass der berufliche Werdegang sowie die persönlichen Interessen und Vorbilder der Filmarchitekten als entscheidender Einflussfaktor für die Filmbauten zu sehen sind. Darüberhinaus weisen die Bauten weitere, unterschiedliche Formensprachen auf. Dies kann darin begründet sein, dass sich die Filmarchitektur seit jeher stilistischer Mittel bediente um Unterbewusstes und Unausgesprochenes durch Bilder zu transportieren.

Nachwievor stellt sich die Frage, inwiefern die Verwendung von unterschiedlichen Formensprachen Teil des (Film-)Expressionismus ist. Dieser erlaubte einen freien Umgang mit Stilmitteln unterschiedlichster Epochen und Regionen. Primär ging es darum, Bildern Ausdruck zu verleihen. Film und insbesondere Filmarchitektur könnte dahingehend grundsätzlich als expressionistisch angesehen werden.

Ungeachtet dessen sind die Architekturen in den Filmen des Weimarer Kinos, einzigartig. Henri Langlois, bezeichnete sie einst als „Geheimnis des deutschen Films“²⁷⁸ schlechthin. In weiterer Folge wäre es erstrebenswert, die Einzigartigkeit dieser Filmarchitektur zu erforschen.

²⁷⁸ Henri Langlois zitiert in: Kaul 1971, S. 4

8. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Harbou, Thea von (1926): Metropolis. Lang, Fritz (Regie). VHS 88min. Deutschland.

Janowitz, Hans; Meyer, Carl (1919): Das Cabinet des Dr. Caligari. Wiene, Robert (Regie). VHS 74min. Deutschland.

Wegener, Paul (1920): Der Golem, wie er in die Welt kam. Boese, Carl; Wegener, Paul (Regie). VHS 86 min. Deutschland.

Sekundärliteratur

Adam, Hubertus (1997): Sachlichkeit und künstlerische Inbrunst. Luban und die Folgen: Architekturprinzipien von Hans Poelzig. In: Hoffmann, Hilmar; Schober, Walter (Hg.): Hans Poelzig. Bauten für den Film. Frankfurt am Main: Deutsches Filmuseum (Kinematograph, 12), S. 8–19.

Bachmann, Holger; Minden, Michael (Hg.) (2000): Fritz Lang's Metropolis. Cinematic visions of technology and fear. Rochester, NY: Camden House.

Barsacq, Leon (1978): Caligari's Cabinet and other grand illusions. A history of film design. New York: New American Library.

Behne, Adolf (1927): Neues Wohnen- neues Bauen. Leipzig.

Behne, Adolf (2002): Wiedergeburt der Baukunst. In: Taut, Bruno (Hg.): Die Stadtkrone. Berlin: Gebrüder Mann, S. 115–131.

Dillmann, Claudia (1997): Die Wirkung der Architektur ist eine magische. Hans Poelzig und der Film. In: Hoffmann, Hilmar; Schober, Walter (Hg.): Hans Poelzig. Bauten für den Film. Frankfurt am Main: Deutsches Filmuseum (Kinematograph, 12), S. 20–76.

Dillmann, Claudia (2007): Wirklichkeit im Spiel. Film und Filmarchitektur. In: Pehnt, Wolfgang; Schirren, Matthias (Hg.): Hans Poelzig 1869 bis 1936. Architekt Lehrer Künstler. München: Deutsche Verlags Anstalt, S. 144–160.

Eisner, Lotte (1975): Die dämonische Leinwand. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

Eisner, Lotte (1979): Der Einfluß des expressionistischen Stils auf die Ausstattung der deutschen Filme der zwanziger Jahre. In: Walther, Ingo F (Hg.): Paris - Berlin 1900 - 1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich - Deutschland ; Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. München: Prestel, S. 266–273.

Elsaesser, Thomas (2006): Weimar Cinema, Mobile Selves and Anxious Males: Kracauer and Eisner Revisted. In: Scheunemann, Dietrich (Hg.): Expressionist film. New perspectives. Reprinted in paperback. Rochester, NY: Camden House, S. 33–72.

Frampton, Kenneth (1995): Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte.

Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt.

Fries, Heinrich de (1920/21): Raumgestaltung und Film. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, Jg. 3/4, S. 63–82.

Fuchs-Belhamri, Elisabeth (2003): Natur und Technik bei Wenzel Hablik. In: Stamm, Rainer; Schreiber, Daniel (Hg.): Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus. Köln: König, S. 58–67.

Giesen, Rolf (1990): Sagenhafte Welten. Der phantastische Film. München: Heyne Verlag.

Hambrock, Heike (2005): Bauen im Geist des Barock- Hans und Marlene Poelzig. Architekturphantasien, Theaterprojekte und moderner Festbau (1916-1926). Delmenhorst, Berlin: Aschenbeck und Holstein Verlag.

Hoffmann, Hilmar; Schober, Walter (Hg.) (1997): Hans Poelzig. Bauten für den Film. Unter Mitarbeit von Hans-Peter Reichmann. Frankfurt am Main: Deutsches Filmuseum (Kinematograph, 12).

Hoffmann, Hilmar; Schobert, Walter (Hg.) (1997): Walter Reimann. Maler und Filmarchitekt. Unter Mitarbeit von Hans-Peter Reichmann. Frankfurt am Main: Deutsches Filmuseum (Kinematograph, 11).

Internet Movie Database (1922): Sodom und Gomorrha. Online verfügbar unter <http://www.imdb.de/title/tt0013619/>, zuletzt geprüft am 14.11.2009 13:24.

Jacobsen, Wolfgang; Sudendorf, Werner (Hg.) (2000): Metropolis. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur. Stuttgart: Edition Axel Menges.

Kamps, Johannes (1997): Reimann, Walter- Kunstmaler. Freie Kunst und Gebrauchsgraphik eines Filmarchitekten. In: Hoffmann, Hilmar; Schobert, Walter (Hg.): Walter Reimann. Maler und Filmarchitekt. Frankfurt am Main: Deutsches Filmuseum (Kinematograph, 11), S. 10–33.

Kaul, Walter (Red). (Hg.) (1970): Caligari und Caligarismus. Berlin: Deutsche Kinemathek.

Kaul, Walter (Red). (Hg.) (1971): Schöpferische Filmarchitektur. Berlin: Deutsche Kinemathek.

Kessler, Frank (u a) (Hg.) (1993): George Méliès. Magier der Filmkunst. Frankfurt am Main: Stroemfeld/ Roter Stern (Kinotop, 2).

Kettelhut, Erich (2009): Der Schatten des Architekten. Unter Mitarbeit von Werner Sudendorf. München: Belleville.

Koebner, Thomas (Hg.) (2007): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Phillip Reclam jun.

Kreimeier, Klaus (Hg.) (1994): Metaphysik des Dekors. Raum, Architektur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm. Berlin: Presseverlag Schüren.

Kurtz, Rudolf (2007): Expressionismus und Film. Zürich: Chronos.

Lähn, peter (1997): Über die Wacht im Osten ins Caligari-Atelier. Reimanns Weg zum Film. In: Hoffmann, Hilmar; Schobert, Walter (Hg.): Walter Reimann. Maler und Filmarchitekt. Frankfurt am Main: Deutsches Filmuseum (Kinematograph, 11), S. 38–49.

(1927): Metropolis. In: Ufa-Magazin. Sonderheft. Berlin: Bukwa GmbH.

Moeller, Magdalena M. (Hg.) (2005): Expressionismus. Die große Künstlerbewegung der Moderne. München: Dumont.

Möller, Kai (Hg.) (1954): Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn. Hamburg: Rowohlt.

Möller, Thomas (1997): Der Blick zurück auf Dr. Caligari. Rezeption einer Legende. In: Hoffmann, Hilmar; Schobert, Walter (Hg.): Walter Reimann. Maler und Filmarchitekt. Frankfurt am Main: Deutsches Filmuseum (Kinematograph, 11), S. 66–71.

Museum Haus Lange Krefeld: Ausstellung: Der dramatische Raum. Hans Poelzig - Malerei, Theater, Film (1986). Krefeld.

Neumann, Dietrich (Hg.) (1996): Von Metropolis bis Blade Runner. München, New York: Prestel.

Pehnt, Wolfgang (1982): Die Architektur des Expressionismus. Stuttgart: Hatje.

Pehnt, Wolfgang (1998): Die Architektur des Expressionismus. Ostfildern-Ruit: Hatje.

Pehnt, Wolfgang (2003): Expressionistische Architektur damals und heute. In: Stamm, Rainer; Schreiber, Daniel (Hg.): Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus. Köln: König, S. 8–17.

Pehnt, Wolfgang (2007): Wille zum Ausdruck. Zu Leben und Werk Hans Poelzigs. In: Pehnt, Wolfgang; Schirren, Matthias (Hg.): Hans Poelzig 1869 bis 1936. Architekt Lehrer Künstler. München: Deutsche Verlags Anstalt, S. 10–52.

Pehnt, Wolfgang; Schirren, Matthias (Hg.) (2007): Hans Poelzig 1869 bis 1936. Architekt Lehrer Künstler. München: Deutsche Verlags Anstalt.

Poelzig, Hans (1986): Der Architekt. Berlin: Archibook Verlag (Architextbook).

Poppelreuter, Tanja (2007): Das Neue Bauen für den Neuen Menschen. Zur Wandlung und Wirkung des Menschenbildes in der Architektur der 1920er Jahre in Deutschland. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms (Studien zur Kunstgeschichte, 171).

Posener, Julius (Hg.) (1970): Hans Poelzig. Gesammelte Schriften und Werke. Berlin: Gebrüder Mann (Schriftenreihe der Akademie der Künste, 6).

Posener, Julius (1970): Vorwort. In: Posener, Julius (Hg.): Hans Poelzig. Gesammelte Schriften und Werke. Berlin: Gebrüder Mann (Schriftenreihe der Akademie der Künste, 6), S. 5–13.

Posener, Julius (1990): Fast so alt wie ein Jahrhundert. Berlin: Siedler.

Posener, Julius (1994): Hans Poelzig. Sein Leben, sein Werk. Braunschweig, Wiesbaden: Friedrich Vieweg und Sohn Verlagsgesellschaft.

- Posener, Julius (1995): Was Architektur sein kann. Neuere Aufsätze. Basel, u.a: Birkhäuser Verlag.
- Reichmann, Hans-Peter; Schober, Walter (1997): Vorwort und Dank. In: Hoffmann, Hilmar; Schober, Walter (Hg.): Hans Poelzig. Bauten für den Film. Frankfurt am Main: Deutsches Filmuseum (Kinematograph, 12), S. 6–8.
- Reimann, Walter (1926): Filmarchitektur - heute und morgen? In: Filmtechnik und Filmindustrie, Jg. 2, H. 4, S. 64–65.
- Reimann, Walter (1997): Film als Licht-Bild. Eine Auswahl an theoretischen Schriften. In: Hoffmann, Hilmar; Schober, Walter (Hg.): Walter Reimann. Maler und Filmarchitekt. Frankfurt am Main: Deutsches Filmuseum (Kinematograph, 11), S. 166–194.
- Röder, Sabine (1986): Traumspiel. In: Ausstellung: Der dramatische Raum. Hans Poelzig - Malerei, Theater, Film. Krefeld, S. 17–?
- Rohrhofer, Ulrike (1998): Poelzigs Phantastische Filmwelten. Der Filmarchitekt Hans Poelzig 1919-1925. Graz. Technische Universität.
- Scheunemann, Dietrich (2006): Activating the Differences. Expressionist Film and Early Weimar Cinema. In: Scheunemann, Dietrich (Hg.): Expressionist film. New perspectives. Reprinted in paperback. Rochester, NY: Camden House, S. 1–32.
- Scheunemann, Dietrich (Hg.) (2006): Expressionist film. New perspectives. Reprinted in paperback. Rochester, NY: Camden House.
- Scheunemann, Dietrich (2006): The Double, the Décor, and the Framing Device: Once More on Robert Wiene's The Cabinet of Dr. Caligari. In: Scheunemann, Dietrich (Hg.): Expressionist film. New perspectives. Reprinted in paperback. Rochester, NY: Camden House, S. 125–156.
- Schneider, Ulrich (2003): Hermann Finsterlin und die Mimesis. In: Stamm, Rainer; Schreiber, Daniel (Hg.): Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus. Köln: König, S. 50–58.
- Schönemann, Heide (1992): Fritz Lang. Filmbilder- Vorbilder. Berlin: Edition Hentrich.
- Schönemann, Heide (2003): Paul Wegener. Frühe Moderne im Film. Stuttgart: Menges.
- Segeberg Harro (Hg.) (2000): Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. München: Wilhelm Fink Verlag (Mediengeschichte des Films, 3).
- Sottriffer, Kristian (Hg.) (1971): Expressionismus und Fauvismus. Wien: Anton Schroll.
- Stamm, Rainer; Schreiber, Daniel (Hg.) (2003): Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus. Köln: König.
- Storck; Gerhard (1986): Architektur zur "Erhöhung des Lebensgefühls". In: Ausstellung: Der dramatische Raum. Hans Poelzig - Malerei, Theater, Film. Krefeld, S. 24–?
- Sudendorf, Werner (2003): Weltkulturerbe Metropolis. In: Stamm, Rainer; Schreiber, Daniel (Hg.): Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus.

Köln: König, S. 68–75.

Taut, Bruno (Hg.) (2002): Die Stadtkrone. Berlin: Gebrüder Mann.

Theodor Heuss (1970): Poelzig. 1936. In: Posener, Julius (Hg.): Hans Poelzig. Gesammelte Schriften und Werke. Berlin: Gebrüder Mann (Schriftenreihe der Akademie der Künste, 6), S. 22–33.

Vana, Gerhard (2001): Metropolis: Modell und Mimesis. Berlin: Gebrüder Mann.

Vidler, Anthony (1996): Die Explosion des Raums: Architektur und das filmische Imaginäre. In: Neumann, Dietrich (Hg.): Von Metropolis bis Blade Runner. München, New York: Prestel, S. 13–25.

Wagner, Nike (2004): "Pèlerinages" Weimar. In: Wullen, Moritz (Hg.): Kunst der Weimarer Republik. Meisterwerke der Nationalgalerie Berlin. München: SBM Dumont, S. 9–15.

Walther, Ingo F (Hg.) (1979): Paris - Berlin 1900 - 1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich - Deutschland ; Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. München: Prestel.

Warm, Hermann (1970): Gegen die Caligari Legenden. In: Kaul, Walter (Red.). (Hg.): Caligari und Caligarismus. Berlin: Deutsche Kinemathek, S. 11–16.

Wegener, Paul (1954): Die künstlerischen Möglichkeiten des Films. In: Möller, Kai (Hg.): Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn. Hamburg: Rowohlt, S. 102–113.

Weihsmann, Helmut (1988): Gebaute Illusionen. Architektur im Film. Wien: Promedia.

Weihsmann, Helmut (2000): Baukunst und Filmarchitektur im Umfeld der filmischen Moderne. In: Segeberg Harro (Hg.): Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. München: Wilhelm Fink Verlag (Mediengeschichte des Films, 3), S. 177–216.

Westheim, Paul (1920/21): Raumgestaltung und Film. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, Jg. 5, S. 63–82.

Westheim, Paul (1986): Eine Filmstadt von Poelzig 1920. In: Ausstellung: Der dramatische Raum. Hans Poelzig - Malerei, Theater, Film. Krefeld, S. 110–115.

Wullen, Moritz (Hg.) (2004): Kunst der Weimarer Republik. Meisterwerke der Nationalgalerie Berlin. München: SBM Dumont.

Internetquellen

CineGraph- Lexikon zum deutschsprachigen Film (Hg.) (1984): Eugen Schüfftan. (edition text+kritik). Online verfügbar unter <http://www.filmportal.de/df/41/Uebersicht,,,,,,,,,E65AA989B5BF4ADABF0EE1A44B911F54,,,,,,,,,,,,,html>, zuletzt geprüft am 16.12.2009 20:39.

CineGraph- Lexikon zum deutschsprachigen Film (Hg.) (1984): Fritz Lang. (edition text+kritik). Online verfügbar unter

<http://www.filmportal.de/df/e5/Uebersicht,,,,,,,,F3C303C2F8924D8C876ACC4E2004B6D0,,,,,,,,,,,,,html>, zuletzt geprüft am 12.1.2010 18:16.

CineGraph- Lexikon zum deutschsprachigen Film (Hg.) (1984): Günther Rittau. (edition text+kritik). Online verfügbar unter

<http://www.filmportal.de/df/5b/Uebersicht,,,,,,,,,7CA3564CBE6C45F394C1B7D157160D5A,,,,,,,,,,,,,html>, zuletzt aktualisiert am 17.12.2009 18:26.

The Internet Movie Database: Der Golem, wie er in die Welt kam. Online verfügbar unter <http://www.imdb.de/title/tt0011237/>, zuletzt geprüft am 23.07.2009 16:58.

Wolf, Nicole: Pressebilder. Le voyage dans la lune. Herausgegeben von Kino unter Sternen. Online verfügbar unter <http://www.kinountersternen.at/presse.html>, zuletzt geprüft am 19.03.2010 10:54.

9. Appendix

9.1. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Le voyage dans la lune (1902), Mondgesicht (Wolf)	12
Abb. 2 Säule im Großen Schauspielhaus Berlin (Pehnt 1998, S. 255).....	22
Abb. 3 Die Nibelungen (1921) (Barsacq 1978, S. 33)	26
Abb. 4 Wassili Lukardt: An die Freude, Denkmal (1920)(Pehnt 1998, S. 142)	32
Abb. 5 Skizze Caligaris Zelt(Hoffmann et al. 1997, S. 30).....	44
Abb. 6 Dorfplatz Holstenwall(Eisner 1975, S. 35)	45
Abb. 7 Dachlandschaft von Holstenwall(Hoffmann et al. 1997, S. 64).....	46
Abb. 8 Kerker(Eisner 1975, S. 37).....	51
Abb. 9 Bühnenraum des großen Schauspielhauses Berlin(Pehnt et al. 2007, S. 30).....	73
Abb. 10 Entwurf Salzburger Festspielhaus 1920 (Pehnt 1998, S. 256).....	74
Abb. 11 Ghattoturm in Golem-Film(Schönemann 2003, S. 83).....	74
Abb. 12 Treppen zur Werkstatt des Rabbi Löw(Schönemann 2003, S. 90)	75
Abb. 13 Werkstatt des Rabbi Löw (Pehnt 1998, S. 27)	75
Abb. 14 Spitzbögen im Judenviertel (Schönemann 2003, S. 84)	76
Abb. 15 Hauptstrasse des Ghettos(Eisner 1975, S. 200)	78
Abb. 16 Die Oberstadt(Jacobsen et al. 2000, S. 106).....	87
Abb. 17 Die Ewigen Gärten(Jacobsen et al. 2000, S. 90)	88
Abb. 18 Die Arbeiterstadt (Jacobsen et al. 2000, S. 180)	88
Abb. 19 Maschinenhalle(Jacobsen et al. 2000, S. 100).....	89
Abb. 20 Geschäftstrasse von Metropolis (Jacobsen et al. 2000, S. 107)	92
Abb. 21 Menschenmassen (Jacobsen et al. 2000, S. 131)	98
Abb. 22: Antonio Sant´ Elia: Città nuova(Jacobsen et al. 2000, S. 21).....	100
Abb. 23 El Lissitzky: Der Läufer (Vana 2001, S. 95)	104

9.2 Abstract

Die gegenständliche Arbeit befasst sich mit der Fragestellung inwiefern in der Filmarchitektur des Weimarer Kinos von einer einheitlichen Formensprache ausgegangen werden kann.

Nach einer eingehenden Auseinandersetzung mit der Entwicklung und Bedeutung der Filmarchitektur wird veranschaulicht, dass diese bereits in ihren Anfängen aus einem Konglomerat von Stilen bestand. Als wichtigsten Einflussfaktor der Filmbauten werden die Formensprachen der zeitgenössischen Architektur herangezogen. Besonders werden die Formen des Expressionismus sowie der Neuen Sachlichkeit erwähnt, die als Stilrichtungen die Zwanziger Jahre beherrschen. Die drei ausgewählten Filmbeispiele *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919), *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) und *Metropolis* (1926) werden anhand ihrer Filmbilder und ihrer Architekten analysiert. Dadurch zeigt sich einerseits die individuelle Formgebung durch den Filmarchitekten, gleichzeitig kann die Verwendung weiterer Formpaletten dadurch erklärt werden, dass sich die Filmarchitektur verschiedener Stile bedienen muss, um Unterschwelliges durch Filmbilder zu transportieren.

9.3 Lebenslauf

CAROLINE DOROTHEA GUSCHELBAUER

Wohnort | 1040 Wien

Geboren | 16. August 1982

Geburtsort | Hall in Tirol

Ausbildungsdaten

- 2009 Ausbildung Bühnenbild- Klasse Prof. Herwig Libowitzky in der Werksstätte Kunstberufe (Universität Wien und VHS Wien)
- 2006 -2010 Studium der Theater-,Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien
- 2003 Kolleg für Innenraumdesign und Möbelbau, Mödling - Oktober 2005 Diplomprüfung mit gutem Erfolg abgeschlossen
- 2002 Romanistik Studium an der Leopold-Franzens Universität Innsbruck, WS2002, im Studienzeitraum Italienisch und Spanisch
- 1997-2001 Privates Oberstufenrealgymnasium St. Karl, Volders (musisch- kreativer Zweig) - Juni 2001 Matura
- 1992-97 Privates Wirtschaftskundliches Realgymnasium der Ursulinen, Innsbruck
- 1988-92 Volksschule Neu-Rum

Berufspraxis

- Seit Herbst 2009 | Marketingassistentin der Wiener Festwochen; Wien, 6.
- Frühjahr 2009 | Produktionsassistentin der Wiener Festwochen; Wien, 6.
- Frühjahr 2008 | Produktionsassistentin der Wiener Festwochen; Wien, 6
- Frühjahr 2006 | Marketingassistentin der Wiener Festwochen; Wien, 6.
- Herbst 2005- Sommer 2008 Personal- und Vertriebsleiterin bei HAND2HAND (MQ Wien, 7 bzw. Wien, 4) Promotion & Events

Praktika

- Sommer 2005 | Architekturbüro Gerhard Steixner ; Wien, 7
- Sommer 2004 | Möbeltischlerei Johann Wegscheider; Wien, 4
- 2001-2003 Diverse touristische und gastronomische Arbeiten darüberhinaus zwei sechsmonatige Auslandsaufenthalte in Lateinamerika und Asien