

*»Film ist die Romantik
unserer Zeit.*

*Film ist das unerschöpfliche
Abenteuer.*

*Film ist sichtbar gewordenes
Märchen.«*

Fritz Lang

KA1a: Fr, 03.12.2010, 20 Uhr | KA1b: Sa, 04.12.2010, 20 Uhr | Hamburg, Kampnagel
Frank Strobel Dirigent
METROPOLIS
Stummfilm von Fritz Lang mit der Originalmusik von Gottfried Huppertz
Hamburger Erstaufführung der restaurierten Originalfassung 2010

Freitag, 3. Dezember 2010, 20 Uhr
 Samstag, 4. Dezember 2010, 20 Uhr
 Hamburg, Kampnagel

Frank Strobel
 Dirigent

Metropolis

Stummfilm von Fritz Lang mit der Originalmusik
 für großes Orchester von Gottfried Huppertz (op. 29)

Hamburger Erstaufführung der restaurierten Originalfassung
 1927/2010

Pause nach ca. 1 Stunde

Filmphilharmonic Edition
 Film mit Genehmigung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung,
 Musik mit Genehmigung der Europäischen Filmphilharmonie
 im Auftrag von ZDF/ARTE



Frank Strobel

Dirigent

Frank Strobel ist einer der weltweit renommiertesten Dirigenten im Bereich der Filmmusik. Der 1966 geborene Sohn eines Medienwissenschaftlers und einer Filmjournalistin wuchs in München auf, wo die Eltern ein Kino betrieben. Hier wurde sein Interesse an der Filmmusik geweckt. Darüber hinaus hat er als autorisierter Bearbeiter und Herausgeber von Werken des Komponisten Alfred Schnittke sowie mit Erst- und Wiederaufführungen von Werken Sergej Prokofjews, Franz Schrekers und Siegfried Wagners vielfach auf sich aufmerksam gemacht, woraus zahlreiche CD-Einspielungen hervorgingen.

Strobel setzt sich immer wieder in Konzerten für historische Stummfilme und Originalpartituren ein. Bis 1998 war er Chefdirigent des Filmorchesters Babelsberg. Seit 2000 ist er der Leiter der Europäischen Filmphilharmonie, die er mitbegründete. Seit vielen Jahren berät er das Stummfilmprogramm von ZDF/Arte. Zahlreiche Filmmusiken, darunter für Friedrich Wilhelm Murnaus „Faust“ und „Der letzte Mann“, Sergej Eisensteins „Generallinie“ und Georg Wilhelm Pabsts „Weiße Hölle von Piz Palü“ hat er mit Orchester aufgenommen. Vielfach begleitete er Aufführungen von Fritz Langs Klassikern „Metropolis“ und „Die Nibelungen“. An den von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in Auftrag gegebenen Rekonstruktionen der Filmfassungen und der Partituren von Gottfried Huppertz war Strobel maßgeblich mitbeteiligt. Er dirigierte auch die Premiere der im heutigen Konzert zu hörenden restaurierten „Metropolis“-Fassung im Rahmen der



Berlinale 2010. In Moskau und Berlin fand die viel beachtete Erstaufführung der rekonstruierten Fassung zu Eisensteins „Alexander Newski“ mit Prokofjews Originalmusik statt. Auch für den Soundtrack von zahlreichen Spielfilmen hat Strobel als Dirigent gewirkt, darunter für „Gloomy Sunday“, „Die Buddenbrooks“ und zuletzt „Die Päpstin“.

Enge künstlerische Beziehungen verbinden Strobel u. a. mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Orchestre National de Lyon, der **NDR Radiophilharmonie** oder dem Wiener Konzerthaus und der Cité de la Musique in Paris. Zu den diesjährigen Höhepunkten zählten bisher Strobels Debüts im Châtelet mit „Metropolis“, bei der Philharmonie Luxemburg mit „Tabu“ sowie die Konzertpremiere von „Matrix“ beim Schleswig-Holstein Musik Festival.

Metropolis

Daten zum Film



„Metropolis“, Erstaufführungsplakat

Regie:	Fritz Lang
Drehbuch:	Thea von Harbou (u. Fritz Lang)
Kamera:	Günther Rittau, Karl Freund, Walter Ruttmann
Bauten:	Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht
Plastiken:	Walter Schulze-Mittendorf
Kostüme:	Änne Willkomm
Schnitt:	Fritz Lang
Musik:	Gottfried Huppertz
Produzent:	Erich Pommer

Maria/ Maschinenmensch:	Brigitte Helm
Joh Fredersen:	Alfred Abel
Freder Fredersen:	Gustav Fröhlich
Erfinder Rotwang:	Rudolf Klein-Rogge
Der Schmale:	Fritz Rasp
Josaphat:	Theodor Loos
Georgy (Nr. 11811):	Erwin Biswanger
Groth:	Heinrich George
Uraufführung:	10. Januar 1927 / Berlin, Ufa-Palast am Zoo
Uraufführung der restaurierten Originalfassung:	12. Februar 2010 / Berlin, Friedrichstadtpalast & Frankfurt, Alte Oper

Die Handlung

Die Exposition des Films entwirft zunächst die negative Zukunftsutopie einer extremen Zweiklassengesellschaft. In der Unterstadt gehen die Arbeiter als Sklaven der Maschinen ihrem 10-Stunden-Tag nach, in der futuristischen Oberstadt wohnen die Menschen im Luxus. Joh Fredersen ist der Herr über Metropolis. Seine Gegenspielerin ist Maria, die von den Arbeitern wie eine Heilige verehrt wird. Sie macht ihnen Hoffnung auf bessere Zeiten und warnt vor gewaltsamem Aufruhr: Hirn (= der Herrscher) und Hände (= die Arbeiter) müssten durch einen Mittler, das Herz, zusammengeführt werden – so der „Sinnspruch“ des Films. Dieser herzensgute Mittler ist bald gefunden: Freder, der Sohn Fredersens, verliebt sich beim ersten Anblick in Maria. Es treibt ihn in die Unterstadt, wo er die Maschinen in einer Vision als menschenverschlingenden Moloch erlebt. Später erfährt er den harten Alltag der Unterstadt (durch Rollentausch mit dem Arbeiter Georgy) am eigenen Leib. – Fredersen lässt sich durch seinen Spion (den „Schmalen“) von den Machenschaften seines Sohnes auf dem Laufenden halten. Zugleich hat er von rebellischen Tendenzen in der Unterstadt erfahren. Er wendet sich an den dämonischen Erfinder Rotwang, der gerade an der Erschaffung eines künstlichen Menschen arbeitet. Als die beiden in den Katakomben eine Zusammenkunft der Arbeiter mit Maria beobachten, überredet Fredersen Rotwang, dem Maschinenmenschen die Gestalt Marias zu verleihen. Die falsche Maria, so der Plan, würde den Arbeitern die Hoffnung auf ihren „Erlöser“ nehmen und sie leichter kontrollieren lassen. Rotwang und

Fredersen verbindet indessen eine gefährliche Rivalität: Beide waren sie einst in Hel verliebt, die Fredersen seinen Sohn gebar und gleich danach starb. Rotwang hat daher nur Rache im Sinn. Sein Plan sieht vor, dass die ihm gehorchende Maschinen-Maria die Lage unkontrollierbar zuspitzen und Fredersens Regime zerstören werde. Da er zugleich von Freders Liebe zu Maria erfahren hat, hält er letztere bei sich gefangen. Das Unheil nimmt seinen Lauf: Als Freder seinen Vater mit der vermeintlichen Maria zusammen sieht, erleidet er einen Schock mit schrecklichen Todesvisionen. Unterdessen verführt die Maschinen-Maria, ein totales Gegenbild zur unschuldig-reinen echten Maria, die Masse mit lasziven Tänzen und wiegelt sie zum Aufstand auf. Tatsächlich läuft die revolutionäre Stimmung aus dem Ruder, die Arbeiter haben sich an die Vernichtung der Maschinen gemacht und unbedacht das Leben ihrer Kinder gefährdet, der Zusammenbruch der Schleusensysteme bedroht die Unterstadt. Freder und Maria, die inzwischen aus Rotwangs Haus entkommen ist, können die Katastrophe jedoch verhindern und die Kinder in Sicherheit bringen. Nun wird die falsche Maria entlarvt und als Hexe verbrannt. Rotwang hat die echte Maria derweil bis auf den Giebel des Doms verfolgt. Hier kommt es zum dramatischen Zweikampf zwischen Rotwang und Freder, der mit dem Tod des Erfinders endet. Das Happy End lässt den Sinnspruch in Erfüllung gehen: Die Versöhnung zwischen dem „Hirn“ (Fredersen) und den „Händen“ (Groth) wird in einem Handschlag besiegelt.

„Metropolis“ – Zukunftsvision und Zeitdokument

Zu Entstehung, Rezeption, Bedeutung und Musik des Films

„Metropolis“ fasziniert, überwältigt, inspiriert noch immer. Heute mehr denn je. Die weltweite Aufmerksamkeit, die dieser Stummfilm kürzlich bei der Premiere seiner bisher vollständigsten Rekonstruktion im Februar 2010 auf sich zog, dürfte den Medienrummel um seine Uraufführung im Januar 1927 noch übertroffen haben. Dabei sind die Superlative von „Metropolis“ freilich längst überholt. Längst hat es teurere und monumentalere Filme gegeben. Längst hat das Tonfilm- und Computerzeitalter überzeugendere, aufwändigere Filmtricks entwickelt. Und längst hat sich selbstverständlich auch die Zukunftsvision des Jahres 2000 als lächerlich erwiesen. Und dennoch: „Metropolis“ ist wohl das wichtigste Werk der deutschen Filmgeschichte“, formuliert der Filmhistoriker Artem Demenok, „hoffnungslos veraltet und doch verblüffend aktuell. Metropolis inspiriert heute noch, auch Hollywood.“

Tatsächlich lassen sich direkte Spuren dieses Prototyps des Science-Fiction- und Katastrophenfilms von den Disney-Produktionen der 1930er und 40er Jahre über Musikvideoclips und Filme der 1980er Jahre (wie „Batman“ und „Blade Runner“) bis hin zur zeitgenössischen Zeichentrickserie „Futurama“ nachweisen. Doch unabhängig von solcher Wirkungsgeschichte vermag der nicht zu Unrecht auf der Liste des UNESCO Weltkulturerbes stehende Film uns freilich auch als bildmächtiges Dokument seiner Zeit, der 20er Jahre, zu beeindrucken. Die Spannungsmomente der technischen Zivilisation und der Diskurs über die Grenzen kapitalistischen Wachstums, also jene Themen, die die damalige

Gesellschaft bewegten und die dieser Film in einer so grandiosen Bildsprache interpretiert, erscheinen überdies so veraltet nicht – auch wenn sie heute sicherlich anders zu akzentuieren wären.

Ein Kind der „Goldenen Zwanziger“ – Die Anfänge von „Metropolis“

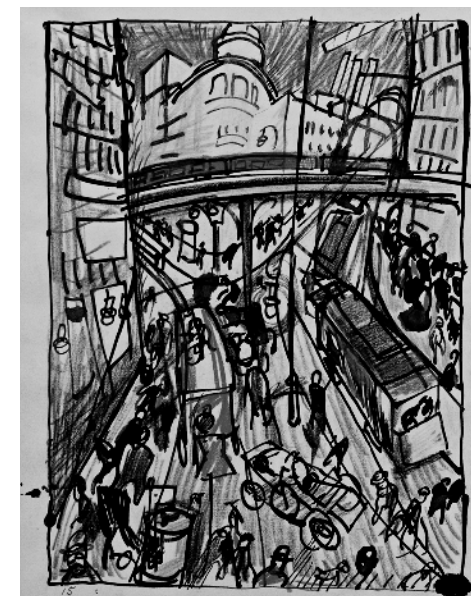
Die Entstehung von Fritz Langs „Metropolis“ fällt mitten in die Stabilisierungszeit der Weimarer Republik. Der Puls der angeblich so „goldenen“ 1920er Jahre lässt sich hier allorten ausmachen. Es war die Zeit der Großstadt-Begeisterung, die Zeit von Musik, Tanz, Bewegung, Tempo, die Zeit des Amüsierbetriebs, des technischen Fortschritts, aber auch die Zeit einer zugleich als faszinierend wie beklemmend empfundenen Massenkultur, einer zunehmenden Rationalisierung menschlicher Arbeit und der ständigen Ungewissheit, wo dies alles noch hinführen möge. Amerika, wo sich die genannten Aspekte der Moderne so intensiv und glücklich zu manifestieren schienen, geriet in vielerlei Hinsicht zu einem Land mit Vorbildcharakter. So auch für den Film: „Es gilt, Stoffe aus der Gegenwart und Zukunft zu destillieren, wie das am sichersten die Amerikaner fühlen“, forderte etwa der Journalist Kurt Pinthus für die weitere Entwicklung des deutschen Kinos.

Auch Fritz Lang war nach seinem Historienfilm „Die Nibelungen“ (1922-24) auf der Suche nach einem zeitgemäßen Sujet, das sich in diesem Sinne vom bisherigen phantastischen Genre



Fritz Lang (Foto um 1928)

des Stummfilms abheben sollte. Obgleich ihm die Idee zu „Metropolis“ bereits vor seiner im Oktober 1924 angetretenen Reise nach Amerika gekommen war, versäumte er es nicht, die dort beschriebene Utopie propagandistisch mit seinen Eindrücken aus dem Land der Träume in Verbindung zu bringen: „Eine Straße, durch Neonlampen taghell beleuchtet, und, alles überragend, ständig wechselnde, an- und ausgehende, spiralförmige, riesige Leuchtreklame. Für einen Europäer war das damals völlig neu und fast märchenhaft. Dieser Eindruck gab mir die erste Ahnung von einer Stadt der Zukunft.“ Und wenig später fragte Lang in der Fachzeitschrift „Filmkurier“: „Wo ist der Film eines jener Steinbabel, die sich ‚amerikanische Städte‘ nennen?“ – Die Antwort freilich hatten er und seine Frau Thea von Harbou insgeheim bereits gegeben. Zusammen hatten sie das Drehbuch



Das Thema „Metropolis“ beschäftigte auch die anderen Künste der Zeit. Hier in einer gleichnamigen Tuschfederzeichnung von George Grosz (1915)

zu „Metropolis“ entwickelt, das in den folgenden zwei Jahren, von 1925 bis 1926, die Vorlage zu jenen gigantischen Dreharbeiten liefern sollte, an deren Ende der bis dahin teuerste und aufwändigste Film der deutschen Geschichte herauskam.

Naïves Klischee oder Bilderbuch der Zukunftstechnik? – Zur Rezeption und Bedeutung von „Metropolis“

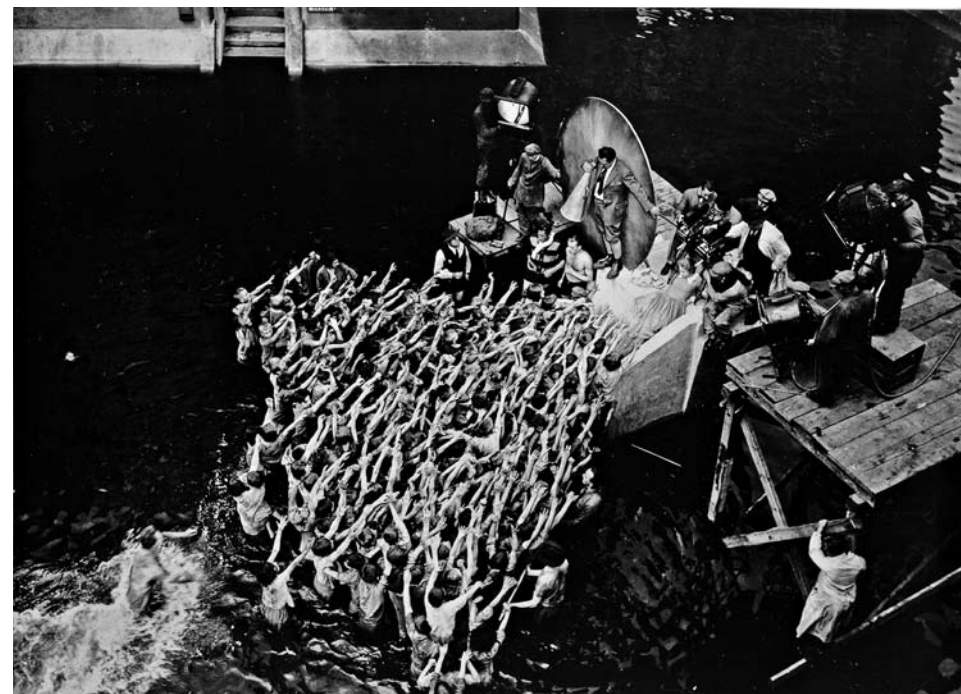
„Metropolis“ hatte von Anfang an viele Kritiker. Der Film wurde – jedenfalls gemessen an sei-

nem enormen Produktionsaufwand – zu einem Misserfolg und daher finanziellen Fiasko. Die Kritik betraf dabei vor allem die Handlung, das Werk Thea von Harbous. Fritz Langs Zusammenarbeit mit der zunächst als Schauspielerin, dann mit Illustriertenromanen bekannt gewordenen Autorin begann in den frühen 1920er Jahren und dauerte an bis 1933, als Lang die Verbindung endgültig auflöste und nach Amerika emigrierte. Die beiden Eheleute arbeiteten an ihren Drehbüchern aber gemeinsam, so dass Lang – wie er später selbst zugab – freilich auch Verantwortung an der Handlung trägt.

Es war vor allem die fragwürdige und naive ideologische Schlussbotschaft des Films, die auf wenig Akzeptanz stieß. Die Lösung aller Probleme finde hier, so spottete der zeitgenössische Filmtheoretiker Béla Balázs, „unter Umgehung aller Tarif-Verhandlungen“ nur mittels Händedruck statt. Die Einmischung einer sentimentalen Liebesgeschichte – auch für die Zukunft ja ein beliebtes Stilmittel des Science-Fiction-Films – hatte den sozialpolitischen Brennpunkt des Films trivial relativiert und ein äußerst unwahrscheinliches Ende herbeigeführt. Die Zeitschrift „Simplicissimus“ witzelte (auch mit Blick auf die unverhältnismäßigen Produktionskosten): „Nimm zehn Tonnen Grausen, gieße ein Zehntel Sentimentalität darüber, koche es mit sozialem Empfinden auf und würze es mit Mystik nach Bedarf; verrühre das Ganze mit Mark (sieben Millionen) und du erhältst einen prima Kolossalfilm.“ Sogar H. G. Wells – selbst immerhin Pionier der Science-Fiction-Literatur und durch sein Buch

„Die Zeitmaschine“ vermutlich einer der Ideengeber für von Harbou – hielt nicht nur die Zukunftsvision mit ihren wenig einfallsreichen, eigentlich eher der damaligen Gegenwart abgeschauten Autos und Gebäuden und ihrer altmodischen Vorstellung von menschlicher Maschinenarbeit für völlig unglaubwürdig. Er verurteilte gleich das ganze Werk als den „dümmsten Film“, den er je gesehen habe: „Er präsentiert eine Schwindel erregende Konzentration fast jeder möglichen Blödsinnigkeit, jeden Klischees, jeder Plattitüde und Ungeheimtheit über mechanischen Fortschritt und Fortschritt im Allgemeinen“.

Spätere Generationen gingen jedoch noch weiter. Mit dem besseren Wissen um die Zeit nach dem Ende der Weimarer Republik konnte die Allianz von Kapital und Arbeit durch eine Führergestalt, wie sie „Metropolis“ propagiert und wie sie einem in den 20er Jahren weit verbreiteten Wunschenken entsprach, jetzt als „präfaschistisch“ gedeutet werden. Siegfried Kracauer analysierte den Film in seinem Buch „Von Caligari zu Hitler“ (1958) eingehend auf seine nationalsozialistischen Tendenzen: So wie in „Metropolis“ zur Auflehnung angestachelt, dann aber die Orientierung an einer autoritären Instanz angeboten werde, so habe auch Adolf Hitler später die Massen auf seine Seite gezogen. Der Handschlag Fredersens am Schluss sei ein Akt psychischer Manipulation, mit dem dieser die emotionale Bindung seiner Untergebenen an sich stärke. Fritz Lang habe sich überdies nicht geschaut, „dekorative Muster aus jenen Massen zu bilden, die ver-



Fritz Lang (vor dem Gong) bei den Dreharbeiten zur Flutscene in „Metropolis“

zweifelt der Überflutung der Unterstadt zu entfliehen versuchen.“ ... Solche Deutungen freilich resultieren vor allem aus dem Erkenntnisvorteil der Nachwelt. Es passte dazu nur allzu gut, dass Thea von Harbou im „Dritten Reich“ zu einer angesehenen Filmgröße aufstieg (während Fritz Lang sich später von der Aussage des Films distanzierte).

Anstatt jedoch faschistische Motive in „Metropolis“ aufdecken zu wollen, könnte man den Film – sein ästhetischer Pluralismus erlaubt es –

beispielsweise ebenso gut im Sinne des Marxismus', auf der Ebene eines geradezu ödipalen Vater-Sohn-Konflikts oder aber als Fürsprecher einer betont religiösen Vorstellung von Humanität und Liebe interpretieren. Die zahlreichen biblischen, christlichen Symbole von „Metropolis“ sind jedenfalls unübersehbar (Maria als „Jungfrau-Mutter“; Freder als „Erlöser“, der „herab“ zu den Arbeitern steigt und an der Maschine symbolisch gekreuzigt wird; die „Ewigen Gärten“; die Babel-Legende; die Sintflut-artige Zerstörung der Unterstadt; die Hexenverbren-

nung vor dem Dom etc.). Und über allem steht freilich jener zweite Aspekt des Films, den schon der Zeitgenosse Luis Buñuel gegen die schwülstige Handlung setzte: jener „plastisch-fotogene Hintergrund“, der „Metropolis“ zu einem „der schönsten Bilderbücher, die man sich vorstellen kann“, macht und der den Film auch heute noch als Meilenstein in der Geschichte erscheinen lässt.

Es sind vor allem die überwältigenden Massenszenen, die es so zuvor in einem Film nicht gegeben hatte. Unvorstellbare 36.000 Komparsen, darunter 750 Kinder hatte Lang bei den Dreharbeiten beschäftigt! Hinzu kamen die zahlreichen Neuerungen in der Filmtechnik. Neben der „entfesselten Kamera“, die ihre Statik aufgab und dadurch ganz neue Perspektiven (etwa auch als „Kameraschaukel“ bei der Explosion) erlaubte, kam das „Schüfftan-Verfahren“ zum Einsatz: Die futuristische Großstadt „Metropolis“ wurde als verkleinertes Modell gebaut und erschien im Spiegel als große Kulisse. Eindruck machte ferner die Darstellung der anonymen Arbeits- und modernen Maschinenwelt, mit der Lang den „brausenden Rhythmus unerhört gesteigerten zivilisatorischen Fortschritts einzufangen“ versuchte. „Was für eine begeisternde Symphonie der Bewegung!“, ereiferte sich Buñuel. „Metropolis“, so Kurt Pinthus zusammenfassend, sei die „äußerste Entfaltung des Technischen, – sowohl des Technischen für den Zukunftsfilm wie der Zukunftstechnik“.

Eine Sinfonische Dichtung im Stil der 20er Jahre – Zur Musik von Gottfried Huppertz

Zum vielschichtigen Gesamteindruck von „Metropolis“ trägt schließlich noch die opulente Filmmusik von Gottfried Huppertz (1887-1937; er hatte bereits die Musik zu Langs „Nibelungen“ komponiert) bei. Ihre Funktion ist wie bei allen Stummfilmen kaum zu unterschätzen, denn die Lebhaftigkeit und Spannung dieses Mediums hängt noch weit mehr als beim Tonfilm von den durch die Musik geschaffenen Stimmungen ab. In „Metropolis“ folgt gar die Großgliederung des Filmverlaufs in die Abschnitte „Auftakt“, „Zwischenspiel“ und „Furioso“ originär musikalischen Prinzipien. Kein Wunder mithin, dass bereits Thea von Harbou in ihrem Drehbuch-Manuskript musikalische Anmerkungen festhielt und Huppertz ungewöhnlich früh in die Entstehungsphase des Films einbezogen wurde. Einen Großteil seiner Musik schrieb er während der Dreharbeiten, noch vor dem endgültigen Schnitt.

Zuerst drängt sich die Frage auf, inwiefern sich das Sujet der emphatischen Zukunftsgerichtetheit auch in Huppertz' Partitur widerspiegelt. Gewiss, wenn zur Bewegung der Maschinen eine äußerst expressionistische, ostinate und dissonante Musik zu hören ist, dann ließe sich auch hier von einer Modernität der Klangmittel sprechen. Wie viele andere Elemente der Partitur ist jedoch selbst dieser „futuristische“ Stil eine typische Ausdrucksform der „mechanisierten“ 1920er Jahre und nicht etwa visio-



Fritz Lang (sitzend rechts) mit Brigitte Helm als falsche Maria bei Proben zu der Tanzszene in „Metropolis“ (am Klavier Gottfried Huppertz)

näre „Zukunftsmusik“ für das Jahr 2000. Insbesondere der durch den Klang des Saxophons bestimmte Foxtrott in den Yoshiwara-Szenen erwächst deutlich aus der Jazz- und Tanzbegeisterung, wie sie für die „Goldenen Zwanziger“ typisch war. Auch die spätromantische Nostalgie in Form einer sinfonisch üppigen Klangsprache prägte die Epoche, in der etwa ein Erich Wolfgang Korngold seine großen Opernpartituren schrieb. Es war das Gemisch aus Wagner, Strauss, Jazz, Operette und Expressio-

nismus, aus dem dann rasch der typische „Hollywood-Sound“ entstehen sollte. Dennoch freilich finden sich ebenso innovative, extravagante Momente in der „Metropolis“-Musik. Dass etwa auf dem Höhepunkt der Kampfszene auf dem Dach des Doms lediglich ein durchgehendes Tremolo (statt spektakulärer „Kampf-Musik“) erklingt, ist vielfach gelobt worden als Beispiel dafür, wie der musikalische Schauplatz in das Innere der entsetzt Hinaufstarrenden verlegt werden kann.

In den oftmals gut zweistündigen Stummfilmmusiken der 1920er Jahre lebte indessen vor allem eine alte Tradition fort: Die Form der durchkomponierten Sinfonischen Dichtung, wie sie mit dem frühen Richard Strauss ein nur scheinbares Ende gefunden hatte. In der Tat greift Huppertz' Musik zu „Metropolis“ auf viele Stilmittel dieser Gattung zurück. Nahe liegend ist zunächst das Verfahren der tonmalerischen Deskription (etwa in der Explosions-Szene), das im Stummfilm freilich so weit gehen muss, dass selbst Geräusche vom begleitenden Orchester gespielt werden (z. B. die Sirenen der Unterstadt, die Sensenschläge des Todes oder der Gong in den Rettungs-Szenen). Ein beliebtes Mittel zur inhaltlichen Aufladung von Musik ist sodann die Verwendung semantisch belegter Zitate: In der Todesvision Freders erklingt wie selbstverständlich die alte „Dies irae“-Totensequenz, in den Szenen des Arbeiteraufstands die Marseillaise. Die wichtigste Rolle aber spielt die Arbeit mit Erinnerungs- oder regelrechten Leitmotiven, die bestimmten Personen oder auch inhaltlichen Momenten zugeordnet sind (siehe dazu obige Notentafel). Besonders häufig hören wir etwa jene ein wenig an Schuberts Rosamunde-Musik anklingende Melodie, die erstmals in Verbindung mit Maria auftritt und prominent das Happy End des Films bestimmt. Spannend zu verfolgen ist es ferner, wie das Thema der Maschinen-Maria in Rotwangs Labor allmählich – noch „unkonkret“ – entsteht und in den späteren Szenen entsprechend der Handlung zu einer unaufhaltsamen, fast penetranten Musik gesteigert wird. Geradezu wagnerisch mutet

Die wichtigsten Leitmotive in Huppertz' Metropolis-Musik

The image displays five musical staves, each representing a different leitmotif from the film Metropolis. The first staff is labeled 'Metropolis-Motiv' and shows a melodic line in G major. The second is 'Motiv der Arbeiter' in D major. The third is 'Mit Maria bzw. der Versöhnung verbundene Motive' in D major. The fourth is 'Motiv Fredersens' in D major. The fifth is 'Moloch- bzw. Rotwang-Motiv' in D major. Each staff includes a key signature, time signature, and musical notation with notes and rests.

es an, wenn Huppertz durch musikalische Verwandtschaften (etwa Rotwang-Moloch) inhaltliche Bezüge herstellt. Nicht nur hiermit erreicht die Musik am Ende genau jene Einheitlichkeit und Übersichtlichkeit, die dem Film nach Ansicht vieler Kritiker fehlt. In jenem Konglomerat aus diversen ästhetischen und inhaltlichen Erzähl- und Bedeutungssträngen bietet nicht zuletzt die beeindruckende und eingängige Musik Gottfried Huppertz', die zum „Gesamtkunstwerk Metropolis“ untrennbar dazugehört, einen Halt für den Zuschauer – um nicht zu sagen: den Zuhörer.

Julius Heile

Metropolis 1927 – 2010

Zur Rekonstruktionsgeschichte des Films

„Wenige Filme sind so systematisch verändert, verstümmelt, verfälscht worden wie dieser. Es wurde weggelassen, umgestellt, umgetitelt.“ Enno Patalas kann aus eigener Erfahrung sprechen: Er selbst ist eine maßgebliche Figur in der langen und komplizierten Rekonstruktionsgeschichte von „Metropolis“. Die Krux nahm ihren Anfang bald nach der Uraufführung des Films am 10. Januar 1927 im Ufa-Palast am Berliner Zoo. Nur kurz war die komplette, über zweistündige Originalfassung von „Metropolis“ zu sehen, wenig später schon wurde der unerfolgreiche Film von der in Geldnöten steckenden Ufa abgesetzt. Für den zeitnahen Kinostart in den USA kürzte man „Metropolis“ erheblich. Und als der Film im August 1927 auch in die Kinos der deutschen Provinz kommen sollte, da wurden nicht nur angeblich „kommunistische Tendenzen“ zensiert. Man orientierte sich auch an genau dieser, offenbar publikumswirksameren amerikanischen Version. „Metropolis“ wurde in Deutschlang also in einer stark gekürzten Drittfassung bekannt. In den 1980er Jahren lieferte dann die persönliche, farbige Pop-Rock-Version des Musikers Giorgio Moroder nur noch einen weiteren Beitrag zur ohnehin verwirrenden Fassungs-geschichte.

Das vorläufige Ende der seit den 1960er Jahren unternommenen Bemühungen um die Rekonstruktion der Originalgestalt des Films bildete die 2001 erschienene Fassung, die Enno Patalas vom Münchner Filmmuseum und Martin Koerber von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung auf der Grundlage aller damals verfügbaren Quellen erstellt hatten. Allerdings fehlte an vielen Stel-

len noch immer das Bildmaterial, während man über den Verlauf der Originalfassung durch die aufgefundene Zensurkarte, durch Fotos der Dreharbeiten sowie nicht zuletzt durch die überlieferte Filmmusik (mit ihren genauen Angaben zur Synchronisierung mit dem Geschehen auf der Leinwand) mittlerweile gut informiert war.

Im Jahre 2008 ging eine spektakuläre Nachricht durch die Welt: Im Filmarchiv von Buenos Aires hatte Paula Félix-Didier eine (wenn auch schlechte) Kopie der fast dem vollständigen Original entsprechenden Auslandsversion von „Metropolis“ gefunden. Das überlieferte Notenmaterial der Originalmusik Huppertz' bestätigte diese argentinische Version. Nun machten sich die Filmhistoriker Martin Koerber und Anke Wilkening zusammen mit dem Filmmusikspezialisten Frank Strobel an die Arbeit zur Herstellung jener neuerlich rekonstruierten Originalfassung, die am 12. Februar 2010 zugleich in Berlin und Frankfurt Premiere hatte. Das **NDR Sinfonieorchester** präsentiert sie im heutigen Konzert erstmals in Hamburg. Nun sind – deutlich auszumachen durch die schlechtere Qualität – wieder jene Szenen zu sehen, die etwa Georgys Erleben beim Rollentausch mit Freder zeigen oder die Rivalität zwischen Rotwang und Fredersen aufgrund der gemeinsamen Geliebten Hel verständlicher machen.

Buchtip: Anlässlich der Ausstellung „The Complete Metropolis“ erschien eine prächtige Dokumentation mit wissenswerten Aufsätzen und vielen z. T. bisher unveröffentlichten Bildern: Fritz Langs Metropolis, hrsg. von der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, München: Belleville-Verlag 2010, 49,80 Euro.

Konzertvorschau

Das NDR Sinfonieorchester auf Kampnagel

NDR SINFONIEORCHESTER

KA2 | Sa, 05.02.2011 | 20 Uhr

Kampnagel, Jarrestraße 20

BERNSTEIN NIGHT

Kristjan Järvi Dirigent

Christopher Franzius Violoncello

Leonard Bernstein

„Candide“-Ouvertüre

Three Dance Episodes

aus „On the Town“

Three Meditations

aus „Mass“

Symphonic Dances

aus „West Side Story“



Kristjan Järvi

KA3a | Fr, 15.04.2011 | 20 Uhr

KA3b | Sa, 16.04.2011 | 20 Uhr

Kampnagel, Jarrestraße 20

SACRE, POÈME DE L'EXTASE

Xian Zhang Dirigent

Klaus Obermair Konzept,

Künstlerische Leitung und Choreographie

Julia Mach Tanz

Alois Hummer Ton

Wolfgang Friedinger Licht

Ars Electronica Futurelab Interaktives Design

und technische Entwicklung

Alexander Skrjabin

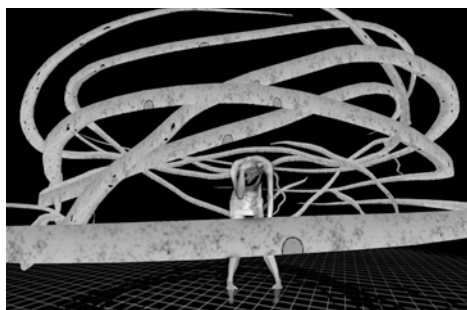
Le Poème de l'Extase op. 54

Igor Strawinsky

Le Sacre du Printemps

Eine interaktive 3D Tanz- und Musikperformance

In Kooperation mit Elbphilharmonie Konzerte
und Kampnagel



Szenenbild aus „Sacre“ mit Julia Mach

Konzertvorschau

Weitere Konzerte des NDR Sinfonieorchesters

B4 | Do, 09.12.2010 | 20 Uhr

A4 | So, 12.12.2010 | 11 Uhr

Hamburg, Laeiszhalle

Alan Gilbert Dirigent

Gustav Mahler

Sinfonie Nr. 6 a-moll

09.12.2010 | 19 Uhr: Einführungsveranstaltung



Alan Gilbert



Infos zum Zyklus unter www.mahler-in-hamburg.de

D3 | Fr, 17.12.2010 | 20 Uhr

Hamburg, Laeiszhalle

Christoph Eschenbach Dirigent

Saleem Abboud Ashkar Klavier

Peter Tschaikowsky

Phantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“

Robert Schumann

Klavierkonzert a-moll op. 54

Peter Tschaikowsky

Sinfonie Nr. 1 g-moll op. 13 „Winterträume“

19 Uhr: Einführungsveranstaltung



Saleem Abboud Ashkar

B5 | Do, 06.01.2011 | 20 Uhr

A5 | So, 09.01.2011 | 11 Uhr

Hamburg, Laeiszhalle

Ivor Bolton Dirigent

Kit Armstrong Klavier

Knabenchor Hannover

NDR Chor

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonie C-Dur KV 338

Wolfgang Amadeus Mozart

Klavierkonzert A-Dur KV 488

Joseph Haydn

Sinfonie D-Dur Nr. 96 Hob I: 96

„Le Miracle“

Igor Strawinsky

Psalmen-Sinfonie

06.01.2011 | 19 Uhr: Einführungsveranstaltung



Kit Armstrong

C2 | Do, 13.01.2011 | 20 Uhr

D4 | Fr, 14.01.2011 | 20 Uhr

Hamburg, Laeiszhalle

Herbert Blomstedt Dirigent

Julia Fischer Violine

Wolfgang Amadeus Mozart

Violinkonzert G-Dur KV 216

Anton Bruckner

Sinfonie Nr. 3 d-moll

13.01.2011 | 19 Uhr

14.01.2011 | 19 Uhr

Einführungsveranstaltungen



Julia Fischer

Karten im **NDR Ticketshop** im Levantehaus,
Tel. 0180 - 1 78 79 80 (bundesweit zum Ortstarif,
maximal 42 Cent pro Minute aus dem Mobilfunknetz),
online unter www.ndrticketshop.de

Das NDR Sinfonieorchester

Saison 2010 / 2011

1. VIOLINEN

Roland Greutter**, Stefan Wagner**, Florin Paul**, Gabriella Györbiro*, Ruxandra Klein*, Marietta Kratz-Peschke*, Brigitte Lang*, Lawrence Braunstein, Dagmar Ferle, Malte Heutling, Sophie Arbenz-Braunstein, Radboud Oomens, Katrin Scheitzbach, Alexandra Psareva, Bettina Lenz, Razvan Aliman, Barbara Gruszczynska, Motomi Ishikawa, Sono Tokuda, N.N., N.N.

2. VIOLINEN

Rodrigo Reichel**, Christine-Maria Miesen**, Stefan Pintev*, N.N.*, Rainer Christiansen, Regine Borchert, Felicitas Mathé-Mix, Hans-Christoph Sauer, Theresa Micke, Boris Bachmann, Juliane Laakmann, Frauke Kuhlmann, Raluca Stancel, Yihua Jin, Silvia Offen, N.N.

VIOLA

Marius Nichiteanu**, Jan Larsen**, Jacob Zeijl**, Gerhard Sibbing*, N.N.*, Klaus-Dieter Dassow, Roswitha Lechtenbrink, Rainer Lechtenbrink, Thomas Oepen, Ion-Petre Teodorescu, Aline Saniter, Torsten Frank, Anne Thormann, N.N.

VIOLONCELLO

Christopher Franzius**, N.N.**, Yuri-Charlotte Christiansen**, Dieter Göttl*, Vytautas Sondeckis*, Thomas Koch, Michael Katzenmaier, Christof Groth, Bettina Barbara Bertsch, Christoph Rocholl, Fabian Diederichs, Katharina Kühl

KONTRABASS

Ekkehard Beringer**, Michael Rieber**, Katharina C. Bunnens-Goll*, Jens Bomhardt*, Karl-Helmut von Ahn, Eckardt Hemkemeier, Peter Schmidt, Volker Donandt, Tino Steffen

FLÖTE

Wolfgang Ritter**, Matthias Perl**, Hans-Udo Heinzmann, Daniel Tomann, Jürgen Franz (Piccolo)

OBOE

Paulus van der Merwe**, Kaley Kuljus**, Malte Lammers, Beate Aanderud, Björn Vestre (Englisch Horn)

KLARINETTE

Nothart Müller**, N.N.**, Walter Hermann, N.N. (Es-Klarinette), Renate Rusche-Staudinger (Bassklarinette)

FAGOTT

Thomas Starke**, Audun Halvorsen**, Sonja Bieselt, N.N., Björn Groth (Kontrafagott)

HORN

Claudia Strenkert**, Jens Plücker**, Tobias Heimann, Volker Schmitz, Dave Claessen*, Marcel Sobol, N.N.

TROMPETE

Jeroen Berwaerts**, Guillaume Couloumy**, Bernhard Läubin, Stephan Graf, Constantin Ribbentrop

Fortsetzung auf Seite 18

POSAUNE

Stefan Geiger**, Simone Candotto**,
Joachim Preu, Peter Dreßel, Uwe Leonbacher
(Bassposaune)

TUBA

Markus Hötzel**

HARFE

Ludmila Muster**

PAUKE

Stephan Cürlis**, Johann Seuthe**

SCHLAGZEUG

Thomas Schwarz, Jesús Porta Varela

ORCHESTERWARTE

Wolfgang Preiß (Inspizient), Matthias Pachan,
Walter Finke, Johannes Oder

VORSTAND

Boris Bachmann, Hans-Udo Heinzmann,
Jens Plücker

**Konzertmeister und Stimmführer

*Stellvertreter

Impressum

Saison 2010 / 2011

Herausgegeben vom

NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK
PROGRAMMDIREKTION HÖRFUNK
BEREICH ORCHESTER UND CHOR
Leitung: Rolf Beck

Redaktion Sinfonieorchester:
Achim Dobschall

Redaktion des Programmheftes:
Julius Heile

Die Texte von Julius Heile sind
Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos:

Kai Bienert (S. 3)
European Film Philharmonic (S. 4)
akg-images (S. 7 links, S. 7 rechts, S. 11)
European Film Philharmonic (S. 9)
Julius Heile (S. 12)
Peter Rigaud (S. 14 links)
Futurelab (S. 14 rechts)
Simon Fowler (S. 15 links)
Monika Ritterhaus (S. 15 rechts)
Jack Liebeck (S. 16 links)
Julia Wesely (S. 16 rechts)

NDR | Markendesign

Gestaltung: Klasse 3b, Hamburg
Litho: Otterbach Medien
Druck: Nehr & Co. GmbH

Nachdruck, auch auszugsweise,
nur mit Genehmigung des **NDR** gestattet.

NDR
SINFONIE
ORCHESTER

Gustav Mahler

Sinfonie der Tausend

Christoph Eschenbach Dirigent

Gustav Mahler Sinfonie Nr. 8 Es-Dur „Sinfonie der Tausend“
Erin Wall Sopran I | Michaela Kaune Sopran II | Simona Šaturova Sopran III
Petra Lang Alt I | Mihoko Fujimura Alt II | Nicolai Schukoff Tenor
Michael Nagy Bariton I | John Relyea Bass
Tschechische Philharmonie Prag | NDR Sinfonieorchester | NDR Chor
Schleswig-Holstein Festival Chor | Knabenchor Hannover
Prager Philharmonischer Chor | Tschechischer Knabenchor Boni Pueri

in Zusammenarbeit mit dem Schleswig-Holstein Musik Festival

Hamburg | o2 World Hamburg
Freitag, 20. Mai 2011, 20 Uhr

ndrsinfonieorchester.de
ndrticketshop.de

